



HAL
open science

Par-delà l'Infini. La Spiritualité dans la Science-Fiction française, anglaise et américaine

Claire Cornillon

► **To cite this version:**

Claire Cornillon. Par-delà l'Infini. La Spiritualité dans la Science-Fiction française, anglaise et américaine. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030066 . tel-00869974

HAL Id: tel-00869974

<https://theses.hal.science/tel-00869974>

Submitted on 4 Oct 2013

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

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

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ECOLE DOCTORALE 120

EA 172 Centre d'Etudes et de Recherches Comparatistes

Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée

Claire CORNILLON

Par-delà l'Infini

**La Spiritualité dans la Science-Fiction française, anglaise et
américaine**

Sous la direction de Jean BESSIERE

Soutenue le 11/06/2012

JURY

Jean BESSIERE, Professeur émérite, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

Françoise LAVOCAT, Professeur, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

Gilles MENEGALDO, Professeur, Université de Poitiers

Roger BOZZETTO, Professeur émérite, Aix-Marseille Université

Par –delà l’Infini. La Spiritualité dans la Science-Fiction française, anglaise et américaine

La science-fiction a, depuis ses origines, abordé les questions spirituelles telles que la mort, la transcendance, le sens de la vie et de la condition humaine. Au lieu de se définir comme une littérature d’idées fondée sur la science, elle est bien davantage une littérature d’images qui se fonde sur une « problématisation » de notre monde. Elle construit des configurations fictionnelles qui suscitent, chez le lecteur, un étonnement fondamental, le *sense of wonder*. Dès lors, elle envisage des problèmes essentiels, qu’ils soient biologiques, politiques, ou spirituels. Ouvrant à un espace-temps potentiellement infini, elle peut mettre en scène des quêtes à l’échelle du cosmos, ouvrir sur l’éternité et le temps du mythe, réinterpréter les grandes traditions religieuses pour les problématiser, ou dessiner un espace du sublime dans la confrontation avec le mystère. Il s’agit de définir la science-fiction comme un genre littéraire problématologique, qui s’appuie sur des récits et des images. Ce travail examine le traitement des questions spirituelles dans la science-fiction française, anglaise et américaine, depuis le XIXe siècle. Il se réfère à une dizaine de romans et trois films. En s’appuyant sur ce corpus spécifique de romans et de films, il s’attache à établir des cadres théoriques et à identifier des œuvres qui constituent des jalons dans l’histoire de la science-fiction et qui illustrent cette perspective problématologique.

Mots-clefs : science-fiction, spiritualité, religion, infini, sense of wonder, sublime

Beyond Infinity. Spirituality in French, English and American Science Fiction

Since its origins, science fiction has addressed issues in spirituality such as death, transcendence, meaning of life, human condition. Instead of defining science fiction as based upon science, we should better define it as based upon the “problematization” of our world. It construes fictional configurations which trigger readers’ essential astonishment, and impose a sense of wonder. It tackles central problems, be it biological, political or spiritual. Opening to potentially infinite space and time, it can unfold quests on a cosmic scale, and revisit significant religious traditions to question them, or to delineate a space where sublime confronts mystery. The overall argument aims at defining science fiction as a problematological literary genre, which uses narratives and images. This dissertation applies these research orientations to French, American and English Science Fiction from the XIXth century onwards — it refers to a dozen novels and three movies. While it focuses upon this specific body of novels and films, it intends to set up theoretical schemes and to identify works which are landmarks in SF and exemplify this problematological perspective.

Keywords : science fiction, spirituality, religion, infinity, sense of wonder, sublime

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES	3
PREMIERE PARTIE : UNE LITTERATURE DU DOUTE	26
CHAPITRE 1 : CONTEXTES CULTURELS	36
A Avant le XXe siècle	37
1 La Gnose	38
2 Mysticisme	39
B Les avant-gardes de la première moitié du XXe siècle	43
1 L'invisible	43
2 Le motif du christianisme païen	45
C La Seconde Guerre mondiale	47
1 L'abstrait	47
2 La bombe atomique et l'imaginaire millénariste	48
D Les années 1960 et la culture psychédélique	49
E Les années 1970 et le <i>New Age</i>	54
F Avant-garde littéraire, style et <i>New Wave</i>	56
CHAPITRE 2 : DESTABILISATION DES PARADIGMES	59
A Reprise de motifs existants	62
1 Désacralisation et Resacralisation	63
- Rationalisme et matérialisme	63
- Parodie et ironie	65
- Un mouvement dialectique	69
- La question du mythe	75
2 La question des données biographiques	78
- Données biographiques	78
- Brouillage de ces données	83
B D'autres ontologies	86
1 Motifs animistes en science-fiction	88
2 Autres motifs	95
C Synchrétisme	98
1 Confluence	99
2 Désorientation	101
CHAPITRE 3 : FIGURES DE LA COMPLEXITE	103
A Enigmaticité de l'homme	104
1 De l'homme aux dieux ? Transcender l'humain	104
2 Hommes et machines : interroger l'humain	106
B Enigmaticité du monde	110
1 Une énigme insoluble	111
2 Vers l'instabilité	115
- La solitude	116
- Trois modes de fonctionnement narratif	118
C Enigmaticité du récit	119
- Un narrateur qui n'est pas fiable :	120

- Un narrateur schizophrène :.....	125
DEUXIEME PARTIE : ESPACE ET TEMPS.....	129
CHAPITRE 1: LA QUESTION DE L'ECHELLE.....	132
A Le récit comme <i>Imago Mundi</i> ?.....	134
1 Structures narratives	135
2 Images de la totalisation des espaces	137
B Le rapport à la temporalité	139
1 Le rapport au passé	142
2 Le rapport à l'histoire : une visée téléologique ?.....	145
- L'humanité manipulée par des forces supérieures.....	146
- Une nécessité interne	152
3 Une sortie de l'histoire : le temps mythique	155
- Le temps des commencements	155
- Rite et sacrifice	158
C Un récit perturbé	163
1 La tentation encyclopédique	163
- Le motif de l'accumulation et de l'énumération.....	165
- La question de l'accumulation des références	166
- Structure de l'œuvre.....	169
- Du singulier au général	172
2 Une remise en question de la notion de personnage.....	175
CHAPITRE 2 : LE MOTIF DU VOYAGE.....	179
A L'ailleurs	181
1 D'un espace-temps quotidien à un espace-temps qui fait sens.....	182
2 Aux confins.....	185
- L'espace extérieur.....	186
- Le motif de l'expansion	188
- Angoisse et fascination	190
B Une quête	193
1 Transformation de soi	194
- Des personnages observateurs	194
- La question du point de vue	196
2 Une structure en épisodes	200
3 Dialogues et débats	202
4 Expériences : vivre comme l'autre	203
5 La transgression	207
C Le mystère	209
1 L'imaginaire de l'espace interstellaire.....	211
2 Du connu à l'inconnu : vers l'incertitude	213
TROISIEME PARTIE : MOTS ET IMAGES.....	217
CHAPITRE 1 : UNE DIMENSION POETIQUE.....	220
A La difficulté du langage. Confrontation avec le cinéma de science-fiction....	222
1 Vers un cinéma pur : images et sons.....	225
- Le silence	226
- Le motif de l'écran noir	230
- La musique.....	234

-	Longueur des séquences	236
-	Cadrage	237
-	Montage	238
2	La question de l'explicite.....	241
B	Une écriture poétique ?	243
1	Le hors-temps, un moment d'acmé et de sortie de la narration	245
-	Une suspension du temps.....	246
-	Une « obscure clarté »	248
-	Une stratification et une complexification du langage	252
2	Espace et descriptions	254
CHAPITRE 2: L'IMAGE.....		259
A	La notion d' « image »	261
1	Vision et configuration	262
2	L'image devenue littérale	268
3	Le livre et le récit	272
4	L'extrême.....	276
B	Le <i>sense of wonder</i>	277
1	Le <i>sense of wonder</i> en science-fiction	279
2	Le sublime.....	282
-	Le rapport à l'image.....	284
-	Le rapport à l'espace.....	285
-	Le sentiment de déstabilisation.....	286
-	La notion d'expérience	287
3	Retour sur la notion de <i>sense of wonder</i>	289
CONCLUSION.....		292
Annexe : Répertoire indicatif d'œuvres de science-fiction américaines, anglaises et françaises qui ont trait à la spiritualité sous toutes ses formes		297
1	Romans	297
2	Quelques Nouvelles	303
3	Films	305
4	Quelques séries télévisées.....	309
BIBLIOGRAPHIE.....		311
I	Corpus principal	311
	Romans	311
	Films	312
II	Autres œuvres évoquées.....	313
	Romans	313
	Nouvelles	315
	Films, Films d'animation, Dessins animés, Séries	315
	Arts plastiques.....	316
III	Références critiques	317
A	Généralités	317
1	Philosophie.....	317
2	Anthropologie, Sociologie, Mythologie, Histoire des religions	318
3	Histoire de l'art, Esthétique, Histoire culturelle	319
3	Théorie de la littérature et Critique littéraire	320

5 Etudes sur le cinéma	321
B Sur la science-fiction.....	323
1 Ouvrages généraux	323
2 Etudes par auteurs	326
- Sur Pierre Bordage.....	326
- Sur Arthur C. Clarke.....	326
- Sur 2001 : A Space Odyssey et sur Stanley Kubrick.....	326
- Sur Maurice G. Dantec	327
- Sur Philip K. Dick.....	327
- Sur Etoiles mourantes	328
- Sur Gérard Klein	328
- Sur James Morrow	328
- Sur Olaf Stapledon.....	328
- Sur H. G. Wells.....	329
Liste des documents d'archives consultés :	330
INDEX DES OEUVRES	332

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de recherches, Jean Bessière, qui m'a appris ce qu'était la recherche en me laissant toujours la chance de me perdre pour mieux retrouver mon chemin. Sans son soutien et ses conseils avisés, ce travail n'aurait certainement jamais vu le jour.

Je remercie également les membres du jury, Françoise Lavocat, Gilles Menegaldo et Roger Bozzetto, qui ont accepté de lire cette étude.

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans ma famille, Thierry, Gloria, Jonathan et Marion, et mes amis, Bartholomé, Claire, Guido, Nadja, Claire, Louiza et Pierre qui m'ont accompagnée tout au long de ces quatre années, dans les moments d'enthousiasme comme dans les moments de doute. Je remercie en particulier Aurélie Villers qui m'a aidée à réviser l'ensemble de mes traductions, ainsi que tous ceux qui m'ont apporté leur aide précieuse dans la relecture de ce travail.

Enfin, je voudrais remercier le personnel de la Bibliothèque Sidney Jones à Liverpool qui m'a ouvert les portes des archives Stapledon et m'a guidé dans mes recherches, ainsi que l'ensemble des membres du Centre d'Etudes et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire, qui m'ont accueillie chaleureusement et n'ont jamais manqué de me conseiller et de me soutenir.

A mon père, Thierry Cornillon, dont la bibliothèque m'a offert l'occasion de mille et un voyages, et qui a ouvert mon esprit et mon imagination à l'infini des possibles.

« Je souhaite qu'en regardant les étoiles, tous les lecteurs du Gambit, et beaucoup d'autres, éprouvent le même tremblement de réalité. Car c'est là que réside la signification inchangée de la science-fiction. Faire percevoir que même dans un monde en proie à la transformation permanente et donc devenue banale, il y a place pour un changement inédit, prodigieux, pour l'étonnement. En cela, la science-fiction n'est pas seulement une évasion, mais une autre façon de regarder le réel, de le découvrir neuf, de ménager dans la représentation qu'on s'en fait une ouverture sur le possible. »¹

¹ Klein, Gérard, Préface au *Gambit des étoiles*, Librairie Générale française, Paris, 2005, p. 14.

Du monolithe au Créateur d'étoiles, du dieu Shimbo de l'arbre noir au père jésuite Ramon Ruiz-Sanchez, de Jésus à VALIS¹, le terrain complexe du religieux, du sacré, le monde invisible, l'au-delà, autrement dit la dimension spirituelle de l'homme et de l'univers, font l'objet d'une enquête, d'une exploration par les œuvres de science-fiction, depuis les origines du genre. Loin d'être exceptionnelles, ces problématiques hantent la science-fiction, de l'œuvre d'Olaf Stapledon à celle de Philip K. Dick en passant par Arthur C. Clarke ou Gérard Klein.

La science-fiction naît au XIXe siècle en Europe, notamment en France et en Angleterre, mais se développe avec l'ampleur que l'on connaît aux Etats-Unis, dans la première moitié du XXe, par l'intermédiaire des *pulps*². En cette période contemporaine où Dieu serait mort, selon le mot de Nietzsche, cette littérature, qui émerge en Occident à l'ère industrielle, est souvent considérée comme une littérature de la raison et de la science qui s'opposerait au surnaturel du fantastique et à la magie ancestrale de la *fantasy*. La réalité est bien plus complexe. Si l'état du savoir, dans le monde contemporain, constitue de fait un facteur de compréhension possible du genre, les tensions qui existent, au sein même des sociétés occidentales contemporaines, entre le rationnel et l'irrationnel, entre la science et la religion nourrissent l'imaginaire des auteurs.

Plus encore, les anthropologues montrent désormais que les classifications occidentales, liées à l'histoire du sujet en Europe et à l'objectivation du monde par la science, ne sont pas universelles, et que d'autres modes d'appréhension du monde

¹ Respectivement dans *2001 : A Space Odyssey* (Arthur C. Clarke), *Star Maker* (Olaf Stapledon), *The Isle of Dead* (Roger Zelazny), *A Case of Conscience* (James Blish), *Behold the Man* (Michael Moorcock), *VALIS* (Philip K. Dick).

² Magazines bon marché imprimés sur du mauvais papier.

doivent être pris en compte³. En outre, la notion plus globale de spiritualité, qui s'est imposée pour décrire un certain nombre de questions et de pratiques dans le monde contemporain, n'exclut pas la raison ou la science, mais ouvre simplement un champ d'interrogation sur le monde.

Puisque la science-fiction interroge la dimension politique, sociale et culturelle du monde, tout autant que sa dimension scientifique, il est tout à fait logique qu'elle se soit également emparée de la question du spirituel. Dès les origines du genre, des œuvres interrogent l'existence de Dieu, la mort ou le sens de la vie. Partant de ce constat, paradoxal seulement au vu d'une conception réductrice de la science-fiction qui l'affilierait à une représentation du monde liée aux évolutions technologiques, il faut bien réfléchir au fonctionnement du spirituel dans cette littérature, et par là-même à une définition qui ne l'exclurait pas. L'ensemble de ce travail est destiné à poser des jalons d'analyse, des hypothèses pour réfléchir, d'une part, à la manière dont les œuvres de science-fiction abordent les questions spirituelles et, d'autre part, à la question de savoir comment le fait d'appréhender le genre par ce biais fournit des pistes pour une redéfinition de la science-fiction.

L'objectif du récit de science-fiction est de produire une déstabilisation des repères du lecteur pour lui permettre, par un effet de miroir, de s'interroger sur le monde qui l'entoure. Ici, l'expérimentation d'une infinité de points de vue dans différents mondes cherche à relativiser le point de vue, centré sur lui-même, de l'homme occidental moderne, et de le mettre à distance. Ainsi, contrairement au texte fantastique, qui fait ressortir l'incompatibilité radicale et irréductible de l'élément étranger avec l'univers fictif (puisque, dans le récit fantastique, l'univers fictif reste comparable au nôtre, mais qu'un élément étranger s'y glisse et ne peut être relié à aucun système rationnel⁴), le texte de science-fiction construit un univers parallèle à notre réel où

³ C'est le cas notamment de Philippe Descola dont les ouvrages récents, en particulier *Par-delà Nature et Culture* (2005), s'attachent à déterminer une classification en quatre ontologies : l'ontologie naturaliste qui est celle de l'Occident contemporain à laquelle s'ajoutent trois autres ontologies, l'animisme, l'analogisme et le totémisme. Il suggère qu'en Occident la construction de la notion de sujet s'est menée de paire avec une objectivation de la nature qui s'est épanouie dans une vision scientifique du monde. Dans l'ontologie naturaliste, tous les existants sont formés de la même matière, mais l'homme se différencie des autres éléments du réel parce qu'il possède une conscience.

⁴ La définition du fantastique est elle-même un champ tout à fait complexe, au point que les chercheurs contemporains, comme Roger Bozzetto, par exemple, s'éloignent des catégories canoniques comme

L'élément étranger n'en est un souvent que pour le lecteur. Ce dernier doit assimiler progressivement les règles de fonctionnement de cet univers qui lui est, à ce moment-là, encore inconnu. Dès lors, à la fin de la lecture d'un texte de science-fiction, ce n'est pas tant l'univers fictif qui nous paraît radicalement autre que notre propre monde, devenu sujet à caution, objet d'interrogations diverses. C'est la démarche que Darko Suvin a décrite dans *Pour une poétique de la science-fiction*, en parlant du genre comme d'une littérature de la distanciation cognitive (« cognitive estrangement ») : « *La science-fiction est donc un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la connaissance, et dont le principal procédé formel est un cadre imaginaire, différent du monde empirique de l'auteur.* »⁵ L'élément étranger, que Suvin appelle le *novum*, est alors la source de cette distanciation et de son pouvoir cognitif.

Or les interrogations que nous évoquons portent, dans les œuvres que nous étudierons, sur la dimension spirituelle du monde. La notion de spiritualité est complexe et recouvre des réalités très diverses. Nous l'entendrons en deux sens. Tout d'abord, la spiritualité est une notion générique large qui délimite le champ des réflexions, des croyances, des institutions et des pratiques qui se rapportent au domaine du spirituel, c'est-à-dire qui envisagent la possibilité que le monde ne se limite pas, d'une part, à ce que nous pouvons en percevoir par nos cinq sens humains et, d'autre part, à ce que nous pouvons appréhender par la raison. Ainsi, le spirituel relève de l'invisible, de l'au-delà, d'une forme de transcendance par rapport aux sens ou à la raison. C'est pourquoi les questions spirituelles vont, par exemple, concerner le sens de l'existence, la notion de destin, la question de la mort, de l'au-delà et du divin, entre autres problèmes.

Cependant, le terme même de spiritualité est devenu courant pour désigner un rapport au spirituel qui serait caractéristique du XXe siècle, c'est-à-dire un rapport plus individuel et syncrétique qui s'inscrirait dans la béance laissée par le déclin du christianisme en Occident. C'est ici une acception restreinte du terme, et c'est en ce sens que le définit Camille Tarot dans les lignes suivantes :

celles posées par Tzvetan Todorov dans *Introduction à la Littérature fantastique*, privilégient la notion d'effet de fantastique plutôt que de genre fantastique.

⁵ Suvin, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction. Etudes en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Les presses de l'Université du Québec, Montréal, 1977, p. 15.

« Aujourd'hui, dans le cadre d'une société laïcisée et rationalisée, où les religions institutionnelles sont discréditées comme conservatrices, autoritaires et moralisantes, le mot de spiritualité couvre un immense champ de demandes qu'on peut baliser par quatre angles de vue : celui de toutes les questions que la rationalisation (religieuse, économique, administrative, technoscientifique, etc.) laisse en jachère (métaphysique, ésotérisme, irrationnel, paranormal, parapsychique, etc.) ; celui des traditions philosophico-religieuses non occidentales perçues comme des alternatives à la rationalisation ; celui de la logique utilitariste mais totalement œcuménique du supermarché mondial des biens de salut ; celui des droits imprescriptibles de l'individu au bonheur maintenant, et à la réalisation de soi par la privatisation du croire et le choix opportuniste de ses pratiques. »⁶

Dès lors se dessine une distinction fondamentale entre la notion de religion et celle de spiritualité. Bien sûr, le terme « religion » a été et est toujours employé selon des acceptions très diverses, et l'ouvrage de Camille Tarot, par exemple, explore sur des centaines de pages la signification possible de cette notion. Il écrit ainsi, reprenant la définition de Durkheim : « Une religion est un système (définition formelle), de mythes et de rites relatifs à des choses sacrées (définition substantielle) qui crée une communauté (définition fonctionnelle). »⁷ C'est dans cet esprit que nous entendrons le terme « religion », au sens d'un système de croyances et de pratiques institutionnalisées.

Cette définition permet d'établir une différence essentielle entre la religion et la spiritualité du XXe siècle, telle que nous l'avons définie dans son acception restreinte et telle que l'emploie Frédéric Lenoir, par exemple, dans *Les Métamorphoses de Dieu*, c'est-à-dire une spiritualité qui s'inscrit souvent contre les institutions religieuses et les dogmes, pour valoriser une recherche personnelle dans ce que Lenoir appelle une « culture de la quête spirituelle »⁸. D'autre part, cette définition permet de situer la religion comme une partie de la spiritualité entendue dans son sens large. En effet, la religion est une forme de réponse aux questions spirituelles, mais elle n'est pas la seule.

⁶ Tarot, Camille, *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion*, Editions la Découverte, Paris, 2008, pp. 191-192.

⁷ *Ibid*, p. 208.

⁸ « Chacun entend aujourd'hui chercher librement un sens à sa vie, des réponses à l'énigme de l'existence, des solutions face au mal et à la souffrance, des raisons d'espérer devant le mur insoutenable de la mort. On assiste ainsi depuis deux ou trois décennies au développement en Occident d'une véritable culture de la « quête spirituelle » qui découle directement de l'ultra-individualisation du religieux et du désir d'autonomie des personnes. » Lenoir, Frédéric, *Les métamorphoses de Dieu*, Plon, Paris, 2003, p. 54.

Il faut souligner en outre la diversité des rapports au spirituel, qui peuvent être de l'ordre du sentiment, de l'intuition, de l'expérience, en écho à la mystique, qui peuvent relever d'une réflexion philosophique de type métaphysique ou au contraire d'une croyance, de la foi, et enfin qui peuvent prendre corps dans des pratiques qui permettraient un accès au monde spirituel, comme la méditation ou la prise de drogues hallucinogènes. Le champ est donc vaste et extrêmement divers. La notion de sacré pose elle aussi des problèmes de définition et nous l'emploierons peu pour analyser notre corpus : le sacré est une qualité que possède un espace, un moment, une personne, une situation ou un objet qui est en lien avec le spirituel et auquel ce lien a conféré un statut à part. Ce qui nous intéresse donc dans la science-fiction, c'est moins son rapport à des traditions spécifiques ou à des religions, même si nous partirons de ce point, qu'un rapport plus général au spirituel, tel que nous venons de le définir, c'est-à-dire à ce qui est au-delà du monde visible et/ ou à ce qui échappe à la raison.

Pour proposer une étude cohérente au sein d'un champ si vaste, il faut bien sûr faire des choix. Le fil conducteur de ce travail sera la notion d'infini. En terme de démarche cognitive⁹, de fonctionnement narratif, de rapport à l'espace-temps et d'écriture, cette notion d'infini cristallise à la fois les enjeux de la spiritualité et le champ des possibles qu'ouvre le genre de la science-fiction. Par ailleurs, cette notion permet de dégager un corpus d'œuvres plus homogène et cohérent. C'est pourquoi, nous aborderons surtout la spiritualité en science-fiction selon cet angle, délaissant de fait d'autres problématiques qui auraient pu être envisagées, en particulier l'approche de la religion en termes sociopolitiques.

La science-fiction naît en Occident au XIXe siècle, un siècle paradoxal et fondateur où triomphe le Positivisme et où, à la suite notamment du Romantisme allemand, existe cependant un intérêt manifeste pour une métaphysique fondée sur l'irrationnel, un sens du mysticisme et de l'occulte. C'est aussi une époque où les

⁹ Nous n'emploierons pas le terme « cognitif », dans ce travail, au sens précis que lui donnent les sciences cognitives mais comme recouvrant, de manière plus large, ce qui a trait au savoir et à la connaissance. Le terme est souvent employé dans la critique de la science-fiction en raison de la notion de « distanciation cognitive » de Darko Suvin.

inventions techniques comme la photographie sont vues par certains comme des moyens d'accès à un au-delà, à un invisible¹⁰.

Il serait trop facile pourtant de dire que la littérature adopte ces deux tendances sous la forme de deux nouveaux genres littéraires, le fantastique et la science-fiction, car, si les démarches propres aux deux genres diffèrent en effet, on ne peut pas assimiler entièrement la science-fiction avec la science. Et l'irrationnel, l'occulte, le mysticisme et l'invisible ont une place tout à fait passionnante dans cette littérature que l'étiquette « science-fiction » ne suffit absolument pas à cerner. En France, les auteurs que l'on appelle du « merveilleux scientifique », et que l'on classe désormais comme auteurs de science-fiction, adoptent une terminologie beaucoup plus ambiguë. Il ne s'agit pas d'allier les notions de science et de fiction, c'est-à-dire, comme on l'a souvent pensé, de faire de la science dans une fiction, mais de mêler une démarche de l'ordre du scientifique avec une démarche de l'ordre de l'imaginaire, autrement dit, peut-être, d'aborder le savoir en tant qu'il est source d'émerveillement. Dans la même veine que le concept de *sense of wonder*, qui marque fortement l'histoire du genre, on peut dire que la science-fiction a toujours à voir avec un étonnement fondamental face à un monde qui nous échappe.

Nous sommes loin des ambitions positivistes de maîtrise de l'ensemble des savoirs. C'est pourquoi l'interrogation spirituelle a toute sa place au sein du genre. Gérard Klein écrit d'ailleurs dans sa préface à l'anthologie *Histoires divines* :

« Il peut sembler singulier que la Science-Fiction, tout imprégnée de science positive, ait parfois trouvé une source d'inspiration dans la théologie. Mais à y regarder d'un peu plus près, c'est là une rencontre inévitable. D'une part, ce genre littéraire n'a jamais hésité à s'emparer des concepts de la métaphysique : ses bornes ordinaires qu'il transgresse joyeusement sont celles du cosmos et le début et la fin des temps ; son ressort dramatique est toujours plus ou moins la théorie, et son ambition première est l'explication finale. La Science-Fiction confine volontiers au délire d'interprétation, et n'était son caractère affirmé de fiction, elle y sombrerait tout à fait. Or quel domaine

¹⁰ On pense ici, par exemple, à la photographie spirite qui tente, au tournant du XIXe et du XXe siècle de révéler l'invisible (apparitions, aura, etc.) par l'image photographique.

*offre plus que la théologie un champ vaste et définitif à l'interrogation, à la spéculation et à l'interprétation. »*¹¹

Gérard Klein souligne bien des aspects fondamentaux du genre sur lesquels nous reviendrons : l'espace-temps très vaste dans lequel peut potentiellement se déployer la science-fiction, la notion d'interrogation et la dimension absolue des questions que peut poser le genre.

La spiritualité est relativement absente des études sur la science-fiction, au profit d'analyses sur la dimension politique du genre ou sur ses rapports avec la science et la technologie, en particulier en France. Le corpus critique est donc limité car il n'existe pas de travaux de synthèse sur cette question, à l'exception d'articles comme celui de Roger Bozzetto sur l'image de Dieu et la science-fiction¹², ou celui de Christine Renard-Cheinisse¹³ qui dresse une typologie très utile, et comme la préface de Gérard Klein à l'anthologie *Histoires divines* sur les liens entre théologie et science-fiction, des textes éclairants mais limités par leur format même. D'autre part, les monographies manquent également sur ces questions. Il faut noter cependant les articles recueillis par Robert Reilly dans *The Transcendent Adventure*¹⁴, qui lancent des pistes sur certains auteurs.

Dans les rares cas où ces problèmes sont envisagés, les études portent plutôt sur la religion que sur la spiritualité et, d'ailleurs, la terminologie même reste extrêmement floue. De plus, nombre de travaux qui se rapportent à la religion en science-fiction ne font que cataloguer des thèmes sans analyser vraiment les textes. C'est le cas des articles « Religion » dans les encyclopédies de la science-fiction mais aussi, à plus

¹¹ Klein, Gérard, Préface à *Histoires divines*, Librairie Générale française, Paris, 1983, p. 5.

¹² Bozzetto, Roger, « L'image de Dieu et la Science-fiction : « l'Etoile », d'Arthur C. Clarke, de la mythologie religieuse à une mythologie scientifique », site *Quarante-deux*, URL : <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/territoires/dieu.html>. Consulté le 15 septembre 2008.

¹³ Renard-Cheinisse, Christine, « Les problèmes religieux dans la littérature dite de science-fiction », in *Archives de Sociologie des Religions*, n°25, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Jan-Juin 1968, pp. 141-152.

Cet article dresse une typologie des problèmes religieux en science-fiction que recourent, sur certains points, des analyses que nous proposerons, en particulier autour des idées de démythification, d'expériences mystiques et de spéculations théologiques. Les six cas qu'isole Christine Renard-Cheinisse sont les suivants : la démythification, le cérémonial, l'acculturation religieuse, la revalorisation de la magie, les expériences mystiques et les spéculations théologiques.

¹⁴ Reilly, Robert, éd., *The Transcendent Adventure. Studies of Religion in Science Fiction/ Fantasy*, Greenwood Press, Westport, 1984.

grande échelle, du livre de Gabriel McKee, *The Gospel according to Science fiction*¹⁵. Par ailleurs, cet ouvrage opère des confusions, voire des amalgames, qui posent problème. McKee soutient par exemple que la science-fiction non seulement ne démystifie pas le spirituel – ce qui est faux puisqu’un grand nombre de textes opèrent cette démystification – mais plus encore constitue en soi une spiritualité : « *When science fiction discusses religious themes, it neither retreats into fantasy nor demystifies the spiritual, as Suvin and Bergesen argue. It uses those themes to create a viable spirituality of the future* »¹⁶, écrit-il. Plusieurs points posent problème dans cette argumentation : d’abord, il ne propose pas une définition viable des notions de religion et de spiritualité et les emploie presque indifféremment. Par ailleurs, la référence au futur semble inutile puisque l’on sait bien que la science-fiction ne relève pas toujours de l’anticipation. Enfin, et c’est là le problème le plus important, Gabriel McKee instrumentalise la science-fiction pour en faire une sorte d’outil culturel, et surtout idéologique. Il évoque en effet la thèse selon laquelle la science-fiction serait créatrice de spiritualité :

« *The purpose of this creation is to change our world. By creating altered universes, science-fiction authors hold up a mirror to our time, sometimes amplifying its best aspects, sometimes warning us of its worst. In all cases, the goal of science-fiction is to use its imaginary worlds to create a real world of the future that is better than our present.* »¹⁷

Et plus loin, il ajoute de manière plus explicite encore : « *SF can be a spiritual tool. It is my hope that the believers of today can use it to create the faith of tomorrow. SF is shaping how we think of God, and changing what religion can be. It is forging the*

¹⁵ McKee, Gabriel, *The Gospel according to Science Fiction. From the Twilight Zone to the Final Frontier*, Westminster John Knox Press, Louisville, 2007.

¹⁶ *Ibid.*, p. xiv.

(Trad. : Quand la science-fiction débat de thèmes religieux, elle ne se réfugie pas dans la fantasy ni ne démystifie pas le spirituel, comme Suvin et Bergesen le soutiennent. Elle utilise ces thèmes pour créer une spiritualité du futur viable.)

N.B. L’ensemble des traductions, sauf mention contraire, sont de l’auteur de cette thèse.

¹⁷ *Ibid.*, p. xiii.

(Trad.: Le but de cette création est de changer notre monde. En créant des univers modifiés, les auteurs de science-fiction nous présentent un reflet de notre époque, parfois en amplifiant ses meilleurs aspects, parfois en nous mettant en garde contre les pires. Dans tous les cas, le but de la science-fiction est d’utiliser ses mondes imaginaires pour créer un véritable monde du futur qui soit meilleur que notre présent.)

faith of the future. »¹⁸ Mais la science-fiction ne forge pas la croyance du futur, elle n'est pas une idéologie en soi. Ce discours est extrêmement réducteur, orienté, et ne rend pas du tout compte de la réalité des œuvres. Il s'agit là d'une instrumentalisation des textes de science-fiction pour servir une vision idéologique qui leur est extérieure.

Précisément, nous ne traiterons pas de la manière dont la science-fiction a pu être instrumentalisée, notamment au profit de mouvements sectaires comme l'a fait Ron Hubbard avec la Scientologie¹⁹. Cette démarche est une négation des possibilités de la science-fiction puisqu'elle l'enferme dans un discours idéologique, voire prosélyte, quand la science-fiction, nous le verrons, nous paraît être par essence antidogmatique. C'est pourquoi nous ne nous attacherons pas à définir la science-fiction comme une possible spiritualité moderne, comme le fait Gabriel McKee, mais à explorer le traitement et l'influence des problématiques spirituelles sur le genre.

Il serait tout à fait impossible, dans le seul cadre de ce travail, d'envisager de manière exhaustive l'ensemble des œuvres de science-fiction qui entretiennent un rapport quelconque avec la spiritualité. Le corpus est immense et, en outre, sous-étudié. Cependant, il semblait en tout cas nécessaire, pour aborder pareille question, de conserver une perspective large, afin de dégager des grandes problématiques et des lignes de force. Il ne sera abordé ici que la science-fiction américaine, anglaise et française, qui représente historiquement une partie considérable des œuvres du genre, même s'il serait extrêmement intéressant de réfléchir également à la science-fiction japonaise, russe ou polonaise²⁰. De fait la production américaine, anglaise et française

¹⁸ *Ibid.*, p. xiv.

(Trad.: La SF peut être un outil spirituel. J'espère que les croyants d'aujourd'hui pourront l'utiliser pour créer la foi de demain. La SF façonne la manière dont nous pensons Dieu, et change ce que la religion peut être. Elle forge la foi du futur.)

¹⁹ Ron Hubbard est un écrivain de science-fiction qui a écrit plusieurs romans relevant du *space opera* avant d'inventer en 1950 ce qu'il appelle la « dianétique », qu'il considère comme une méthode de développement personnel. Il fonde alors la secte de la Scientologie qui compte encore aujourd'hui des adeptes dans le monde entier. En France, lors du procès de plusieurs membres de la Scientologie en 1978, il a été condamné par contumace pour escroquerie.

²⁰ L'œuvre de Stanislaw Lem, un auteur polonais, mériterait une étude approfondie dans le cadre de nos problématiques, notamment son roman *Solaris* (1961), qui a été adapté au cinéma par Andréï Tarkovski en 1972. L'œuvre de ce cinéaste russe est elle aussi fondamentale, en particulier son film *Stalker* (1979), adapté du roman des frères Strougastki, également russes, *Pique-nique au bord du chemin* (1972). Dans la science-fiction japonaise, on pense à la littérature, mais aussi au cinéma et aux mangas, en particulier aux œuvres influencées par le cyberpunk, dans lesquels on retrouve souvent des problématiques spirituelles, comme par exemple *Ghost in the shell* de Mamoru Oshii (1995) ou *Neon Genesis Evangelion* de Hideaki

est liée par des rapports d'influence historiquement forts, à la fois à l'échelle du genre mais aussi à un niveau plus individuel d'un auteur à l'autre²¹. La science-fiction française de la seconde moitié du XXe siècle, par exemple, est très influencée par sa consœur américaine, alors que les *pulps* de la première moitié du XXe siècle publient beaucoup des textes fondateurs ou précurseurs d'européens comme H.G. Wells ou Jules Verne.

D'autre part, la problématique même de la spiritualité ancre notre réflexion dans un contexte historique et culturel qui se doit d'être relativement homogène, les trois pays occidentaux que sont la France, l'Angleterre et les Etats-Unis s'inscrivant, malgré leurs spécificités nationales, dans le cadre de l'histoire des idées dans l'Occident contemporain, partageant des événements historiques aussi cruciaux que la Seconde Guerre mondiale, ou connaissant, des deux côtés de l'Atlantique, des mouvements culturels communs comme la culture psychédélique ou le New Age. Autant d'éléments qui fourniront des fondements cohérents pour l'analyse de nos textes.

En revanche, le cadre chronologique de cette étude se devait d'être large. On admet généralement que la date de naissance de la science-fiction se situe à la fin du XIXe siècle²². Or les questions spirituelles sont abordées dans les ouvrages de science-fiction tout au long de l'histoire du genre, sans interruption. Il est donc nécessaire, pour aborder de manière synthétique le traitement de ces questions, d'analyser des œuvres de toutes époques. Ainsi, notre travail ne relève pas à proprement parler d'une étude de

Anno (1995-1996). La dimension post-apocalyptique et la réflexion sur l'humain par rapport à la question de sa destruction est aussi un motif récurrent dans la science-fiction japonaise, en raison de son histoire. Sur l'influence du Japon sur la science-fiction contemporaine, voir Colson, Raphaël et Ruaud, André-François, *Science-fiction. Les frontières de la modernité*, Mnémos, Paris, 2008, p. 295 et suivantes.

²¹ Roger Bozzetto écrit, par exemple : « *Entre la science-fiction française et la SF américaine, les effets d'imitation et de retour de modèle ont joué à toutes les époques, selon des modalités originales [...]* » Bozzetto, Roger, *L'Obscur Objet d'un Savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en Provence, 1992, p. 94.

²² Brian Aldiss, dans son histoire de la science-fiction intitulée *Billion Year Spree* (Schoken Books, New York, 1974), fait naître la science-fiction avec le roman de Mary Shelley *Frankenstein* (1818). (« *The central contention of my book, supported by evidence, is that science-fiction was born in the heart and crucible of the England Romantic movement in exile in switzerland, when the wife of the poet Percy Bysshe Shelley wrote Frankenstein: or, the Modern Prometheus.* » Trad. : L'idée centrale de mon livre, soutenue par des preuves, est que la science-fiction est née au cœur du mouvement romantique anglais, en exil en Suisse, quand la femme du poète Percy Shelley écrivit *Frankenstein : ou, le Prométhée moderne*. p. 3) Sans pour autant adhérer à un repère aussi précis, nous pensons que le genre émerge réellement au XIXe siècle avec des auteurs comme H.G. Wells, et surtout dans le contexte de la naissance du monde moderne, technologique et industrialisé.

corpus mais appuie sa démonstration sur des exemples tirés d'œuvres (quatorze romans et trois films²³) qui dressent une sorte de panorama de la science-fiction anglo-saxonne et française depuis ses origines jusqu'à nos jours. Elles développent des paradigmes et des structures narratives qui illustrent particulièrement bien notre propos, et constitueront donc une réserve d'exemples récurrents²⁴. Nous aborderons également, de manière ponctuelle, pour les besoins de notre réflexion, d'autres œuvres, romans, nouvelles ou films.

Peut-on dessiner au sein de ces œuvres une chronologie, une évolution sur laquelle fonder notre travail ? Les études critiques sur le genre proposent souvent une chronologie censée définir une évolution de la science-fiction à travers le siècle, comme celle que dessine Fredric Jameson dans *Archaeologies of the Future*:

« *We might therefore chart the various stages of SF (not forgetting that they overlap, and that each new one retains the formal acquisitions of the previous ones, and also that the dates are merely symbolic):*

1. *Adventure, or "space opera", which comes most immediately out of the work of Jules Verne, but could perhaps be marked in the American tradition by Edgar Rice Burroughs' A Princess of Mars (1917).*

2. *Science (or at least the mimesis of science), which might classically be dated from the first SF pulps in Gernsbach's Amazing Stories, beginning in 1926.*

3. *Sociology, or, better still, social satire or "cultural critique", which it is conventional to attribute to the innovation of Pohl and Kornbluth's Space Merchants (1953).*

²³ Ces œuvres sont les suivantes : Romans : Ayerthal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, 1999. Benford, Gregory et Eklund, Gordon, *If the Stars are Gods*, 1981. Bordage, Pierre, *L'Évangile du Serpent*, 2001. Clarke, Arthur C., *2001: A Space Odyssey*, 1968. Clarke, Arthur C., *RendezVous with Rama*, 1974. Dantec, Maurice G., *Grande Jonction*, 2006. Dantec, Maurice G., *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, 2009. Dick, Philip K., *VALIS*, 1981. Dick, Philip K., *The Divine Invasion*, 1981. Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, 1958. Moorcock, Michael, *Behold the Man*, 1970. Morrow James, *Blameless in Abaddon*, 1997. Silverberg, Robert, *Son of Man*, 1971. Stapledon, Olaf, *Star Maker*, 1937.

Films : Aronofsky, Darren, *The Fountain*, 2006. Boyle, Danny, *Sunshine*, 2007. Kubrick, Stanley, *2001 : A Space Odyssey*, 1968.

Pour une brève présentation des ces œuvres, voir le répertoire des œuvres en annexe.

²⁴ Bien sûr d'autres œuvres possèdent des caractéristiques similaires, et mériteraient une étude approfondie. Un certain nombre d'entre elles sont donc brièvement présentées en annexe dans un répertoire d'œuvres destiné à offrir des pistes de recherches pour de futurs travaux.

4. *Subjectivity, or the 1960s: Philip K. Dick's ten great novels are, for example, all written in the concentrated period from 1961 to 1968.*

5. *Aesthetics, or "speculative fiction", conventionally associated with Michael Moorcock's journal New Worlds, which ran from 1964 to 1977; but which in the US is associated with the work of Samuel Delany (1942-).*

Cyberpunk, which opens with a bang with William Gibson's Neuromancer (1984): a general period break which is also consistent, not only with the neo-conservative revolution and globalization, but also with the rise of commercial fantasy as a generic competitor and ultimate victor in the field of mass culture. »²⁵

A l'inverse, notre travail proposera peu d'analyses diachroniques. Non pas qu'il faille nier le contexte historique de création de l'œuvre, mais il nous semble que, s'il est possible d'établir une chronologie des conditions de production des œuvres, il est très difficile d'établir une évolution nette des contenus et des démarches des auteurs. Ainsi, le tableau que dresse Jameson, quoiqu'utile pour la réflexion, est extrêmement contestable. La science-fiction ne commence pas avec l'aventure : il est frappant de voir qu'il ne cite pas H.G. Wells car, en effet, le père britannique du genre entrerait bien davantage dans la catégorie que Jameson nomme « science » voire celle qu'il nomme « sociologie ».

²⁵ Jameson, Fredric, *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, New York, 2005, p. 93.

(Trad.: Nous pouvons par conséquent établir une chronologie des divers états de la SF (sans oublier qu'ils se superposent, et que chaque nouvel état retient les acquisitions formelles de ceux qui l'ont précédé, et aussi que les dates sont purement symboliques) :

1 L'aventure, ou le « space opera », qui provient presque directement des œuvres de Jules Verne, mais pourrait peut-être être incarné dans la tradition américaine par *Le Conquérant de la planète Mars* d'Edgar Rice Burroughs (1917). 2 La science (ou au moins la représentation de la science), que l'on peut classiquement renvoyer au début des pulps SF de Gernsbach dans *Amazing Stories*, créé en 1926. 3 La sociologie, ou plutôt, la satire sociale ou « critique culturelle », dont il est traditionnel d'attribuer l'innovation à *Space Merchants* (en français *Planètes à Gogo*) de Pohl et Kornbluth (1953). 4 La subjectivité, ou les années 1960 : les 10 grands romans de Philip K. Dick sont par exemple écrits entre 1961 et 1968. 5 L'esthétique, ou « fiction spéculative », associée conventionnellement au journal de Michael Moorcock *New Worlds*, qui paraît de 1964 à 1977 ; mais qui aux Etats-Unis est associée à l'œuvre de Samuel Delany (1942-) 6 Le cyberpunk, qui s'ouvre de manière explosive avec *Neuromancien* de William Gibson (1984) : une période de rupture générale qui correspond également, non seulement avec la révolution néo-conservatrice et la mondialisation, mais aussi avec l'avènement de la fantasy commerciale, qui se révélera être un concurrent du genre, dont elle triomphera même dans le champ de la culture de masse.)

Notre corpus le prouve aisément : il y a de profondes similarités entre l'œuvre de Stapledon, celle de Klein et celle de Clarke, par exemple. Bien qu'appartenant à des époques différentes, elles relèvent de la même tradition, et les différences, liées en effet en partie aux normes de l'époque, ne portent pas sur les aspects essentiels des œuvres. Il est tout à fait possible d'établir des liens entre ces textes. En revanche, l'ampleur de la problématique de la spiritualité aux différents moments du XXe siècle évolue. C'est pourquoi la plupart des œuvres sur lesquelles nous nous arrêterons sont écrites dans la seconde moitié du XXe siècle, après la Seconde Guerre mondiale qui constitue une rupture historique fondamentale et, plus particulièrement, à partir des années 1960-1970, au moment où l'on assiste en Occident, avec la contre-culture, le mouvement hippie et ses continuateurs, à un renouveau considérable de la spiritualité, à la construction d'un corpus de références qui puise dans diverses traditions, notamment extrême-orientales, et à la mise en place de cette fameuse « *culture de la quête spirituelle* » que nous évoquions plus haut. Pour autant, un auteur comme Stapledon, qui écrit dans les années 1930, est tout à fait fondateur, et certains auteurs de la seconde moitié du XXe siècle se reconnaissent dans la voie qu'il a ouverte à une époque où ce type de récits était bien plus rare. Il faut donc tenir compte de cette réalité.

Par ailleurs, il est difficile de parler des littératures de l'imaginaire sans évoquer le cinéma et les arts de l'image, qui non seulement ont grandement contribué à leurs développements, mais qui dessinent un champ complémentaire se nourrissant de la littérature et dont se nourrit la littérature elle-même. L'importance des illustrations dans les *pulps* est, par exemple, considérable. Elle contribue à forger une imagerie du genre qui sera reprise au cinéma. Parfois, la couverture du magazine elle-même influence le contenu, puisqu'il a pu arriver que l'on demande aux auteurs d'écrire des textes en fonction de celle-ci. Il faut comprendre aussi que, dans la littérature de genre, l'interaction avec le cinéma est forte, même si le cinéma de science-fiction évolue beaucoup plus lentement que la littérature de science-fiction. La science-fiction est présente dès la naissance du septième art. On pense en effet au *Voyage dans la Lune* de Méliès (1902). Le cinéma s'est aussi beaucoup inspiré de la littérature de science-fiction. En effet, un très grand nombre de films sont des adaptations d'œuvres littéraires.

On pense aux adaptations des romans d'H.G. Wells²⁶, par exemple, ou de ceux de Philip K. Dick²⁷.

A l'inverse, le cinéma a contribué à populariser un imaginaire science-fictionnel. Le public des films de science-fiction est ainsi aujourd'hui beaucoup plus large que le lectorat de science-fiction, qui est un milieu restreint et spécialisé. Cela explique probablement pourquoi ce cinéma est beaucoup moins novateur que la littérature de science-fiction, et pourquoi son évolution est plus lente.²⁸ Pour autant, précisément parce qu'il touche un nombre beaucoup plus important de personnes et parce que certaines œuvres sont absolument incontournables, il ne doit pas être négligé. Le cinéma est l'art du XX^e siècle. Il est clair qu'il est révélateur des grandes tendances de l'histoire culturelle, et qu'il influence de manière fondamentale l'imaginaire de ce siècle et du suivant.

C'est l'une des raisons pour lesquelles le cinéma s'est imposé très vite dans notre travail. Dans le cadre de cette étude qui, une fois encore, ne peut se vouloir exhaustive, il nous a semblé nécessaire de convoquer le cinéma comme le fondement d'une mise en relation, comme un moyen d'éclairer les œuvres littéraires de notre corpus sous un autre angle. Le cinéma, que nous aborderons donc de manière ponctuelle au cours de notre étude, s'inscrit dans une double perspective par rapport à la littérature de science-fiction. Il est présent à la fois sous le signe de la similitude et sous le signe de la différence. Similitude car la comparaison des œuvres littéraires avec des œuvres cinématographiques confirme l'existence d'images et de démarches qui s'avèrent communes, spécifiques à certaines époques. Différence, car la spécificité du médium cinématographique complète celle du médium littéraire. D'un côté des mots, de l'autre des images et des sons. Or nous aurons à nous poser la question fondamentale de

²⁶ Les exemples sont très nombreux, *War of the worlds* de Byron Haskin (1953), mais aussi la version de Steven Spielberg (2005), ou *The Time Machine* de George Pal (1960).

²⁷ Philip K. Dick est en effet un des auteurs les plus adaptés. On pense notamment à *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) ou à *Minority Report* de Steven Spielberg (2002).

²⁸ Il existe, à notre connaissance, très peu de films adaptant des romans récents. D'autre part, des thématiques sont popularisées tardivement dans le cinéma : *The Matrix* des frères Wachowski, par exemple, fait découvrir au grand public en 1999 des problématiques sur la nature de la réalité et sur la réalité virtuelle développées par Dick dans les années 1960, et qui sont centrales dans le cyberpunk des années 1980.

l'image dans le texte littéraire et, pour ce faire, nous aborderons sa spécificité en l'analysant par rapport à l'image cinématographique.

Nous tenterons donc de mener une réflexion théorique synthétique pour délimiter les grands problèmes que posent les rapports entre science-fiction et spiritualité. Nous essaierons de montrer l'importance de cette problématique, à notre sens sous-estimée dans les études sur le genre, au profit notamment de problématiques technologiques et politiques. D'autre part, il s'agira également de comprendre pourquoi ces questions ont colonisé, dès le départ, le territoire de la science-fiction et comment elles l'ont fait. Quelles sont les spécificités de l'œuvre de science-fiction qui font qu'elle est propice à ce type d'interrogations et, à l'inverse, comment ce type d'interrogations influe-t-il sur le fonctionnement de l'œuvre de science-fiction ?

Dans un premier temps, il s'agira d'interroger la science-fiction dans sa dimension problématologique²⁹ pour essayer de poser des jalons d'une définition du genre, tout en déterminant le fonctionnement possible de motifs religieux et spirituels en science-fiction, et ce en replaçant aussi ces motifs dans une chronologie en termes d'histoire culturelle, d'histoire des idées et d'histoire de l'art. Le second cadre à poser est ensuite celui du traitement de l'espace-temps au sein du genre, et de sa construction narrative. Le cadre spatio-temporel de la science-fiction est en effet potentiellement infini, ce qui offre aux récits de science-fiction un espace propice à l'exploration des problématiques cosmiques ou mythologiques. De ces deux notions, l'interrogation et l'infini, émergent des questions d'ordre stylistique et plus généralement poétique : comment interroger l'infini dans un récit ? En comparant les stratégies des écrivains avec celle des cinéastes, nous tenterons d'aller plus loin dans la définition de la science-fiction telle qu'elle apparaît dans le traitement des problématiques spirituelles.

Moins que l'idée, ce qui semble au cœur du genre est en effet l'image. Si certaines œuvres littéraires travaillent de manière poétique le langage quand le cinéma travaille sur les images et les sons pour se détacher de la simple dénotation, toutes les œuvres se fondent en revanche sur un travail spécifique sur le récit que l'on peut appeler « image » - non pas une image au sens courant du terme, non pas simplement une

²⁹ Sur la notion de problématologie, voir Meyer, Michel, *De la problématologie. Philosophie, science et langage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008. (Première édition 1988)

métaphore ou un symbole, mais une configuration complexe qui cristallise des idées par le récit pour ouvrir sur le mystère. Le récit de science-fiction construit foncièrement des configurations narratives qui sont au cœur de son fonctionnement et qui constituent un lieu privilégié pour interroger le spirituel. Plus qu'un genre, la science-fiction serait dès lors avant tout une démarche : non seulement, l'œuvre de science-fiction entretient un rapport problématologique avec le monde, comme toute œuvre d'art, mais elle construit ce rapport d'une manière qui lui est spécifique, en produisant des images, qui ouvrent sur un infini.

PREMIERE PARTIE : UNE LITTERATURE DU DOUTE

« Le résultat c'est que je peux dire que la SF, une certaine SF en tout cas, m'a transformé. Elle a modifié mon regard sur le monde, elle m'a rendu un peu plus incertain de moi-même, à la fois émerveillé et inquiet. »¹

¹ Dunyach, Jean-Claude, « La science-fiction moderne : métamorphose et nouveaux regards », in Bozzetto, Roger et Menegaldo, Gilles, éd., *Colloque de Cerisy. Les nouvelles formes de la science-fiction*, Bragelonne, Paris, 2006, p. 45.

La question de la définition de la science-fiction n'est pas réellement résolue. Les approches successives se sont toujours révélées aporétiques. D'une dimension purement thématique à une réflexion exclusivement structurelle, les différents essais pour saisir le genre se heurtent, d'une part, à la spécificité d'œuvres singulières extrêmement variées et, d'autre part, à la difficulté de discerner la science-fiction des genres connexes – la *fantasy* et le fantastique – au sein de ce que l'on appelle les littératures de l'imaginaire².

Sans résoudre entièrement le problème, le fait d'analyser la science-fiction à partir de la problématique de la spiritualité permet manifestement de déplacer l'interrogation, d'offrir un regard différent, sinon nouveau, et de mêler les approches thématiques et structurelles, toutes deux nécessaires sans être suffisantes.

La question de la définition d'un genre est toujours excessivement complexe en littérature, comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer³. Il distingue notamment deux

² Il faut souligner le fait que toutes ces appellations sont aujourd'hui relativement courantes dans le contexte français, mais n'existent pas forcément dans d'autres pays. L'usage restreint du terme *fantasy*, par exemple, en France, ne correspond pas à l'usage extensif du mot dans le monde anglo-saxon. Par ailleurs, la distinction des trois « genres » est, même en France, une donnée récente : ce n'est qu'avec le développement exponentiel de la *fantasy* à partir des années 1990 que ce terme a commencé à être couramment utilisé en France. Pourtant, alors que des collections spécialisées se sont créées en nombre (par exemple « Pocket Fantasy » ou « Point Fantasy ») certains choisissent de conserver l'étiquette science-fiction, même pour désigner des textes de *fantasy* (c'est le cas par exemple de la collection « Folio SF » chez Gallimard dont le catalogue est très varié). La nomenclature n'est donc pas évidente et peu connue du grand public. Le travail de catégorisation de la critique est complexe mais il se heurte aussi à la difficulté de tenir compte de la nomenclature éditoriale et des habitudes des lecteurs.

³ « Du moins, ce chapitre nous aura-t-il appris ce qu'une théorie générique, quelle qu'elle soit, ne peut pas faire : elle ne peut pas décomposer la littérature en classes de textes mutuellement exclusives, dont

approches du genre : l'une qui se situerait au niveau de l'intentionnalité de « l'acte communicationnel » et l'autre qui serait textuelle et porterait sur « le message effectif » :

« Nous touchons ici au nœud de la différence entre le niveau de l'acte communicationnel et celui du message effectif comme réalisation sémantique et syntaxique spécifique de cet acte. Nous avons vu que le statut générique de l'acte communicationnel n'est pas un fait de textualité (bien qu'il donne lieu à des marqueurs textuels) mais un fait d'intentionnalité. Lorsque le nom de genre se réfère au niveau intentionnel, le texte réalisé reste génériquement inerte : c'est justement la raison pour laquelle il ne peut qu'exemplifier l'acte communicationnel, c'est-à-dire posséder la propriété à laquelle il fait référence et qui le dénote. [...] Il en va autrement lorsque la détermination générique se réfère au message réalisé, donc concerne les propriétés syntaxiques et sémantiques du texte [...] Nous nous trouvons dans une relation de ressemblance et de dissemblance entre textes et non pas dans une relation d'exemplification entre un texte et une propriété communicationnelle. »⁴

Dans le cas de la science-fiction, il semble que ce qui distingue un texte appartenant à ce genre d'un texte de *fantasy*, par exemple, soit précisément son intentionnalité. C'est une démarche et non pas seulement un contenu qui détermine l'appartenance ou non au genre⁵.

D'autre part, il n'existe pas de corpus de règles préexistantes que les auteurs appliqueraient plus ou moins. La constitution du genre est donc un processus historique, amenant les lecteurs à rapprocher, parfois *a posteriori*, des textes qui semblent avoir des points communs. En effet, la période prescriptive des *pulps* de l'âge d'or où les rédacteurs en chef de revues, comme Hugo Gernsback ou John Campbell, imposaient

*chacune posséderait son essence, donc sa nature interne propre d'après laquelle elle se développerait selon un programme interne et selon des relations systématiques avec une totalité appelée « littérature » ou « poésie », totalité qui elle-même serait une sorte de super-organisme dont les différents genres seraient les organes. Cette idée, il faut l'abandonner, et, avec elle, toute conception de la littérature qui, d'une manière ou d'une autre, la présuppose explicitement ou implicitement. » Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, Paris, 1989, p. 63.*

⁴ Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 169-170.

⁵ Montrant que ce qui distingue les différents genres de l'imaginaire n'est pas un contenu thématique, Irène Langlet écrit ainsi : « C'est que la discrimination se fait ailleurs, moins dans le « contenu » thématique (cette expression suggère d'ailleurs que les mots pourraient être comme un « contenant », une boîte vide remplie par telle ou telle idée, ce qui est évidemment absurde) que dans le processus d'apparition et d'intégration de l'étrangeté au « tissu narratif ». » Langlet, Irène, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Armand Colin, Paris, 2006, pp. 23-24.

des normes en termes de forme et de contenu, selon leur propre conception du genre, n'est qu'un moment historiquement daté et ne recouvre pas l'ensemble de la production.

Paradoxalement, la définition de la science-fiction, pour être complète et fonctionnelle, semble devoir se situer à deux niveaux. Pour différencier une œuvre de science-fiction d'une œuvre de littérature générale⁶, il est nécessaire d'intégrer une propriété de contenu textuel liée à la notion d'imaginaire, telle qu'elle est généralement conçue : le récit doit comporter une forme de déplacement, quel qu'il soit, par rapport à l'état du monde tel que nous le connaissons. Dans un deuxième temps, ce qui différencie la science-fiction des autres genres de l'imaginaire est la démarche qui soutient ce déplacement, et ses conséquences narratives. Le déplacement constitue un défi soit pour le personnage, soit pour le lecteur, soit pour les deux. Dans le cas de la science-fiction, ce déplacement, pour le lecteur, fait système au sens où il implique une reconfiguration cognitive des données de cet univers fictionnel⁷, et, par ailleurs, ce système problématise notre univers et est conçu en ce but. Le système est en lui-même une difficulté, il pose problème. En *fantasy*, le déplacement fait aussi système, mais l'univers qu'il implique existe de manière autonome, à côté de notre propre univers, sans venir le défier. Le système n'est pas une difficulté en lui-même. Dans le fantastique, en revanche, on peut dire que le déplacement reste en suspens. Il n'est pas destiné à faire système pour le lecteur. Soit il s'agit d'un fantastique de l'hésitation, comme chez Maupassant, et l'élément déclencheur du fantastique reste inexpliqué. Soit il s'agit d'un fantastique de la monstration, comme chez Lovecraft par exemple, et dans

⁶ L'appellation littérature générale est souvent employée pour désigner l'ensemble des œuvres qui ne relèvent pas de la littérature de genres.

⁷ D'où les analyses de type linguistique avec lesquelles Marc Angenot a proposé de cerner le fonctionnement du genre :

« *Ce qui caractérise sémiotiquement la SF est d'être un discours fondé sur une syntagmatique intelligible mais des mirages paradigmatiques, des paradigmes absents.*

En ceci, la SF est à deux égards conjecturale : son projet esthétique consiste à imaginer un univers à la fois distancié (Verfremdung) et intelligible (cognitive estrangement). Le récit qui en est offert appelle lui-même une lecture d'un type conjectural : le lecteur n'applique pas au récit des paradigmes préexistants dans le monde empirique, il présuppose une intelligibilité paradigmatique à la fois illusoire et nécessaire. L'activité cognitive du lecteur se déplace donc nécessairement de la succession syntagmatique à un ailleurs du discours : les paradigmes sémantiques (et dès lors, les modèles théorico-pratiques) qui sont censés conférer au discours son intelligibilité. » Angenot, Marc, « *Le paradigme absent, éléments d'une sémiotique de la science-fiction* », in *Poétique* N°33, février 1978, Seuil, Paris, p. 75.

ce cas le suspens vient de la sidération face à l'horreur⁸. Si l'on examine l'exemple de l'apparition d'une créature, on comprend que l'effet du spectre, en fantastique, va être de saisir le lecteur dans un pur phénomène – l'effet du fantastique est contenu dans ce moment de rupture -, alors que le gobelin dans un texte de *fantasy* va s'inscrire dans la structure d'un univers fictionnel mais comme un élément éventuellement symbolique, sans constituer une donnée pensée pour problématiser notre monde – le gobelin ici ne fait pas rupture - et qu'en revanche, la créature en science-fiction, quand bien même la fiction ne fournirait pas de réponse précise quant à son existence (univers parallèle, vie extra-terrestre, etc.), implique un système fictionnel dans lequel elle peut exister et, par ailleurs, son existence même justifie l'organisation des données de cet univers fictionnel. C'est cette structure fictionnelle qui nous interroge en présentant à notre conscience un autre système possible que celui auquel nous sommes habitués et qui ouvre donc sur une question, voire un mystère. C'est pourquoi, le texte de science-fiction peut présenter un argument, tout en restant une œuvre de la question. C'est en ce sens qu'il vient nous défier.

La définition habituelle de la science-fiction fait rarement l'économie d'au moins l'une des deux notions suivantes, la science et l'avenir. Désormais, la question temporelle est en général réfutée car il est évident que des récits de science-fiction peuvent tout à fait se dérouler dans le présent ou le passé. En revanche, la problématique scientifique continue de s'imposer sous une forme ou une autre, soit en tant que thème, soit en tant que structure (la pensée de la science-fiction comme fiction spéculative telle que l'a développée Robert Heinlein puis des critiques comme Judith Merrill, par exemple, qui pensent la science-fiction comme l'expérimentation d'une hypothèse dans un récit de fiction⁹). Les controverses et la violence des débats autour de

⁸ Pour cette distinction entre deux types de fantastique, voir Mellier, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000.

⁹ « I use the term "speculative fiction" here specifically to describe the mode which makes use of the traditional "scientific method" (observation, hypothesis, experimentation) to examine some postulated approximation of reality, by introducing a given set of changes – imaginary or inventive – into the common background of "known facts", creating an environment in which the responses and perceptions of the characters will reveal something about the inventions, the characters, or both. »

Trad. : J'utilise le terme de "fiction spéculative" ici pour décrire en particulier le mode qui fait usage de la "méthode scientifique" traditionnelle (observation, hypothèse, expérimentation) pour examiner quelque approche hypothétique de la réalité, en introduisant un certain nombre de modifications données – imaginaires ou inventées – au sein du contexte commun des "données connues", pour créer un

la notion de spiritualité en science-fiction proviennent de ce problème de définition. La spiritualité est pensée comme s'opposant fondamentalement à la science qui serait l'objet premier de la science-fiction. Elle se trouve donc rejetée comme étant incompatible avec le genre. Or depuis les premiers textes jusqu'aux plus récents, la spiritualité est de fait extrêmement présente dans les récits de science-fiction et un grand nombre d'auteurs majeurs a sacrifié à cette problématique sous une forme ou une autre. Comment alors comprendre ces textes ?

En adoptant les notions de questionnement, de problématisation et de doute, la définition de la science-fiction peut à la fois intégrer cette problématique de la spiritualité mais aussi se distinguer de celle de la fantasy. Comment la science-fiction se construit-elle donc comme littérature problématologique et comment ce questionnement structure-t-il le traitement des problématiques religieuses et spirituelles au sein du genre ?

Tout comme sa définition, l'histoire du genre pose problème. Quand situer la naissance de la science-fiction ? Un consensus à peu près général s'est établi autour de l'impossibilité de remonter trop loin, ce que rappelle par exemple Irène Langlet :

« L'enquête sur les débuts du genre au 19^e siècle est aussi une tendance historiographique lourde des science fiction studies développées outre-Atlantique et outre-Manche ; elle a contribué à dégager quelque peu le discours sur la science-fiction de ce que Roger Bozzetto a pu appeler une « provocation critique », cette tendance à faire remonter la science-fiction aux plus lointaines origines de l'humanité (Antiquité, Bible...) pour mieux la légitimer. »¹⁰

De fait, des textes antérieurs au XIXe siècle peuvent être qualifiés au mieux de proto-science-fiction mais n'appartiennent pas réellement au genre.¹¹ Il arrive que l'on

environnement dans lequel les réactions et les perceptions des personnages révéleront quelque chose à propos de ces inventions, des personnages, ou des deux. Merril, Judith, « What do you mean : science? Fiction? », in Clareson, Thomas D., éd., *SF : The other side of realism. Essays on modern fantasy and science fiction*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, 1971, p. 60.

¹⁰ Langlet, Irène, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, op. cit., p. 141.

¹¹ Brian Aldiss, par exemple, propose de voir le *Frankenstein* de Mary Shelley (1817) comme la première œuvre du genre dans son ouvrage *Billion Year Spree*.

Cette position ne fait pourtant pas l'unanimité puisque, par exemple, André-François Ruau et Raphaël Colson dans leur ouvrage de 2008 écrivent : « Par l'association faite entre civilisation et modernité, on peut en effet situer l'origine de la science-fiction au XVIe s., avec le premier récit utopique : L'Utopie

explique cet acte de naissance au XIXe siècle par l'état de la science et de la technique de cette ère industrielle. Cette archéologie du genre établit une fois de plus un lien direct avec le thème de la science qui en serait le fondement. Plus généralement, il nous semble que la science-fiction, de la même manière d'ailleurs que le fantastique, naît tout simplement en un siècle où l'état de la pensée occidentale lui permet d'exister et de se développer : c'est-à-dire dans une époque postérieure à l'ère de la toute-puissance de la religion mais aussi postérieure à celle de la raison omnipotente. En réaction au siècle des Lumières, comme dans le Romantisme allemand par exemple, fleurit un sens du mystère, de l'occulte, de l'interrogation face à ce qui nous échappe, qui ouvre la voie à la posture à la fois fascinée par le monde et sceptique qui sera celle de la science-fiction.

On parle souvent du XIXe siècle comme du siècle de l'enthousiasme positiviste, en effet bien réel, mais il est en fait le siècle du dédoublement, de la schizophrénie entre cette science triomphante et la rémanence de tendances plus obscures, de questionnements sans réponse qui influencent toute une partie de l'art à cette époque¹². Bien entendu, le désenchantement qui caractérise le XXe siècle, et dont le XIXe siècle pose seulement les jalons, est un terreau fertile pour une littérature qui s'enfonce de plus en plus loin dans un doute généralisé et intériorisé aboutissant à l'œuvre d'un auteur comme Philip K. Dick.

C'est pourquoi l'on peut dire que la science-fiction est problématologique, selon le terme de Michel Meyer, c'est-à-dire qu'elle pose des questions qui sont en elles-mêmes leur propre enjeu et n'engagent pas nécessairement de réponse définitive. La science-fiction est par là-même foncièrement antidogmatique.

« Voir un problème, écrit Michel Meyer, me fait voir quelque chose de nouveau. Une nouvelle manière de poser une question, c'est reformuler la même question autrement. Poser un problème là où tout semblait évident, c'est le tout de la pensée créatrice, en science comme dans les autres domaines. Soulever une question consiste à approcher une réalité sous un autre angle. »

(1517) de Thomas More. » Colson, Raphaël et Ruaud, André-François, *Science-fiction. Les frontières de la modernité*, Mnémos, Paris, 2008, p. 9.

Si le texte de More est bien une utopie, les textes du XVIe siècle n'ont rien à voir avec le type de démarches que mettront en place les écrivains de science-fiction à partir du XIXe siècle et, s'ils ont ouvert un chemin, ils nous semblent relever d'autres paradigmes.

¹² Voir, par exemple, sur ces questions : Pesenti Campagnoni, Donata et Tortonesi, Paolo, éd., *Les arts de l'hallucination*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001.

Le questionnement est constitutif de l'expérience, de la perception comme du savoir qui en résulte. »¹³

L'enjeu de la science-fiction est bien de construire un univers fictionnel et une narration qui posent des questions là où la vie quotidienne ne perçoit que des évidences.

Cette définition du genre n'est pas entièrement ancrée dans le contemporain et s'applique à l'ensemble de la science-fiction depuis ses origines à la fin du XIXe siècle. Ainsi, elle rejoint par exemple sur plusieurs points la vision que Maurice Renard avait de ce qu'il appelait le « merveilleux-scientifique ». La notion d'incertitude et la question de l'effet de la lecture sont au cœur de la définition du genre qu'il propose en 1909 :

« Si nous considérons l'univers comme partagé en trois divisions correspondant aux trois degrés classiques d'assentiment, il y a trois sortes de choses : celles que nous ignorons, celles dont nous doutons, celles que nous savons. Les deux premières catégories – dont le champ se rétrécit à mesure que notre science se développe, mais qui sans doute existeront toujours parce que nous ne saurons jamais tout, et dont le champ, du reste, nous paraît sans cesse grandir parce que la science a moins pour effet de nous renseigner sur la nature des choses que d'en découvrir de nouvelles au sujet de quoi elle ne peut rien nous apprendre-, les deux catégories, dis-je, forment le domaine du merveilleux-scientifique. »¹⁴

Et plus loin, il décrit l'effet de ce type de textes sur le lecteur :

« Mais – autre conséquence profitable – ayant remarqué chez un grand nombre de personnes, au sortir d'une telle lecture, je ne sais quel étonnement méditatif ; les ayant interrogées sur la cause qu'elles lui attribuaient, et m'étant moi-même questionné sur mes propres sentiments, j'ai été amené à cette constatation : qu'après la lecture de L'Homme invisible ou de Dans l'abîme par exemple, nous ne voyons plus les choses sous le même angle. Et, ayant recherché quels rapports s'étaient modifiés, quelles proportions avaient changé, je me suis aperçu que ce bouleversement confus de nos jugements provenait, en somme, de

¹³ Meyer, Michel, *De la problématique. Philosophie, science et langage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, p. 64.

¹⁴ Renard, Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », in Renard, Maurice, *Romans et contes fantastiques*, Robert Laffont, Paris, 1990, p. 1207.

l'action du roman merveilleux-scientifique sur l'intelligence du progrès. »¹⁵

Ce qu'il appelle « progrès » n'est pas une vision béate d'un avenir radieux mais simplement une évolution du point de vue et des connaissances humaines. Maurice Renard perçoit ainsi au début du XXe siècle des caractéristiques qui vont être celles du genre jusqu'à aujourd'hui : traiter de l'incertitude, questionner, dérouter et faire voir le monde autrement au lecteur.

Le point est essentiel car il implique que la science-fiction ne peut pas constituer un système de croyances. Que le lecteur puisse choisir de lire le texte de science-fiction comme l'exposé d'un système de croyances est un choix interprétatif qui n'appartient qu'à lui, mais ce parti-pris détourne le texte de sa démarche originelle. On voit bien le contexte spécifique dans lequel les données religieuses et plus généralement spirituelles vont alors évoluer dans les textes de science-fiction, et notamment la porte ouverte, nous y reviendrons, à l'iconoclasme, à la désacralisation et aux effets de distance possibles. Pour autant, l'interrogation spirituelle du personnage, de l'auteur et du lecteur n'en demeurent pas moins tout à fait réelle mais la science-fiction est là pour susciter le questionnement et non pas y fournir des réponses.

A partir de ces caractéristiques, il est, semble-t-il, possible d'établir une différence importante avec le genre de la *fantasy*¹⁶. En effet, si la science-fiction est problématologique, la *fantasy* pourrait être qualifiée de symbolique. Une œuvre symbolique serait une œuvre qui ressaisit l'ensemble des éléments qui la composent

¹⁵ *Ibid*, p. 1210.

¹⁶ Le fantastique est lui aussi un genre de la question. Irène Bessière le décrit comme un genre « essentiellement paradoxal » (Voir Bessière, Irène, *La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris, 1974) et Denis Mellier comme un genre de la « rupture » (Voir Mellier, Denis, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, Paris, 1999.). Cependant, ses modalités ne sont pas les mêmes que celles de la science-fiction. L'interrogation provient du suspens et non pas de la relation dialectique entre l'univers fictionnel et notre propre univers. Richard Saint-Gelais explique ainsi la différence entre les deux genres : « *En science-fiction, toute donnée saillante, non-conforme au cadre de référence du lecteur, est considérée d'emblée comme un indice encyclopédique potentiel ; les singularités ne sont pas vues comme des exceptions (par rapport au cadre de référence préalable) au statut incertain (potentiellement hallucinatoire), mais comme autant d'applications d'une règle ou d'une situation générale, propre au monde fictif, explicités ou à inférer. S'il n'en va pas ainsi du côté du fantastique, c'est d'abord et avant tout parce que la lecture fantastique n'adopte pas ce principe ; les réactions des protagonistes (stupéfaction, terreur, réticence à admettre comme réels les phénomènes qu'ils croient percevoir) servent surtout à problématiser, voire à enrayer cette généralisation à l'échelle d'une encyclopédie imaginaire.* ». Saint-Gelais, Richard, *L'Empire du Pseudo : Modernités de la science-fiction*, Editions Nota Bene, 1999, p. 230.

dans une démarche herméneutique totalisante soit voulue par l'auteur, soit établie par le lecteur. A l'inverse, le texte de science-fiction résiste, même si on peut éventuellement lui appliquer une lecture symbolique. Son rapport au réel est de l'ordre de la problématisation : On ne peut pas y établir une correspondance terme à terme entre un élément fictionnel et une idée.

Cela ne signifie pas que la *fantasy* soit monosémique face à une science-fiction polysémique. Les deux genres sont polysémiques, mais la *fantasy* se construit autour d'un réseau de valeurs qu'elle met en exergue et que l'on peut interpréter de différentes façons. Elle est ainsi un genre de la réponse plutôt que de la question, et par là-même un genre de la communauté, là où la science-fiction se définirait davantage comme un genre de la question et de l'individu. C'est pourquoi la *fantasy*, qui est une littérature archétypale, propose souvent un monde cohérent et autonome où chaque personnage a une fonction dans un système qui lui préexiste, alors que la science-fiction met en scène fréquemment des personnages de marginaux, des individus seuls qui évoluent au sein d'un système qui se détraque et dans lequel ils ne trouvent pas leur place. C'est là toute la différence entre un personnage comme Aragorn dans *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien (1954-1955), marginal appelé à retrouver sa fonction de roi, et le héros de « The Minority Report » de Philip K. Dick (1956), intégré à un système qui va finalement se retourner contre lui.

Les œuvres de science-fiction invitent donc foncièrement, à travers leurs arguments, à douter de toutes les certitudes. Elles déstabilisent des paradigmes et peuvent même ouvrir sur une énigme voire un mystère.

CHAPITRE 1 : CONTEXTES CULTURELS

Pour comprendre la manière dont les textes qui nous intéressent abordent la spiritualité, il faut d'abord souligner ce qui relève de modèles antérieurs, de tendances non pas seulement de la littérature mais plus généralement de l'histoire de l'art, et même de l'histoire tout court. Certaines périodes du XXe siècle ont ainsi connu des développements culturels spécifiques qui ont eu une influence considérable sur la science-fiction, comme sur l'ensemble de l'art et qui, précisément, impliquaient un certain rapport à la spiritualité : les années 1960 et 1970, par exemple, voient apparaître des pratiques culturelles et des conceptions – le psychédéisme, la contre-culture hippie, le *New Age* - qui ont un impact très important sur la manière de concevoir l'œuvre - comme une expérience - et dont certaines œuvres, en particulier *The Divine Trilogy* de Philip K. Dick, *Son of Man* de Robert Silverberg, *Stranger in a strange Land* de Robert Heinlein ou le *2001* de Stanley Kubrick, sont, pour une part, issus.

La dimension mystique de certaines des œuvres doit ainsi être replacée dans le contexte historique du XXe siècle, qui présente, aux côtés des religions traditionnelles, une approche de la spiritualité qui lui est spécifique, un syncrétisme qui s'écarte des pratiques religieuses dominantes jusqu'au XIXe siècle.

Dès lors, même si elles développent des démarches spécifiques, les œuvres de science-fiction ne peuvent pas être comprises en dehors de tendances plus générales qui influencent l'ensemble des arts, mais aussi la culture au sens large et la société, ni dans une sorte d'autarcie intemporelle par rapport au reste de la littérature : le genre est influencé, bien entendu idéologiquement, par la culture de l'époque, mais aussi en termes d'écriture. Les innovations du roman des avant-gardes, par exemple, font leur

chemin en science-fiction à travers ce que l'on a appelé la *New Wave*, dont Michael Moorcock est l'un des grands représentants.

Ces questions sont extrêmement complexes et demanderaient des développements bien plus longs, mais nous ne retiendrons de ces rappels historiques que certains repères fondamentaux, et de grandes tendances qui éclairent particulièrement les œuvres de science-fiction en lien avec la spiritualité.

A Avant le XXe siècle

Pour comprendre la spiritualité en Occident au XXe siècle, il faut la ressaisir dans la continuité de nombreuses traditions des siècles qui ont précédé. Ces phénomènes se comprennent comme un système de strates successives, dont certaines sont conservées et d'autres sont rejetées par les nouvelles générations.

Plusieurs sources sont ainsi à distinguer qui vont irriguer les conceptions du XXe siècle. Les conceptions anciennes, comme le chamanisme¹⁷, l'animisme¹⁸ ou les religions extrême-orientales constituent un premier type d'influences. Il faut aussi intégrer à ce creuset le christianisme des premiers temps, les mystiques chrétiens et même les mystiques soufis. A cela s'ajoutent le Romantisme allemand, qui est une matrice fondamentale, mais aussi des phénomènes comme l'occultisme, l'ésotérisme¹⁹,

¹⁷ Dans le chamanisme, le chaman est un intermédiaire entre les hommes et les esprits. Cette pensée provient de sociétés traditionnelles de Sibérie mais se retrouve aussi en Amérique du nord, en Australie ou en Afrique.

¹⁸ L'animisme au sens large recouvre des conceptions selon lesquelles l'ensemble des existants, qu'ils soient animaux, végétaux ou minéraux, possèdent une âme ou un esprit.

¹⁹ L'ésotérisme, tout comme l'occultisme, recouvrent un certain nombre de pratiques et de courants, et se rapportent à des savoirs cachés sur l'homme et le monde, accessibles aux seuls initiés.

l'alchimie²⁰ ou l'illuminisme²¹. Tous ces éléments vont entrer en contact dans des pensées syncrétiques au XXe siècle, et inspirer pêle-mêle les avant-gardes du début du XXe siècle, tout autant que la contre-culture hippie des années 1960.

Ce que l'on va retenir au XXe siècle de tous ces phénomènes des siècles précédents, c'est essentiellement un certain rapport au monde, plus direct, « enchanté » face au « désenchantement » - un terme de Marcel Gauchet (« *L'expression a chez Weber une acception strictement définie – « l'élimination de la magie en tant que technique de salut ». En la reprenant dans un sens beaucoup plus large – l'épuisement du règne de l'invisible – nous ne pensons pas la dénaturer.* »²²) - qui s'installe après la mort de Dieu, selon le mot de Nietzsche. Une forme de mysticisme et d'inscription dans un tout devient une aspiration fondamentale de l'art du XXe siècle. C'est là bien sûr un propos simplificateur car, de toute évidence, il y a un monde entre le chamanisme, le taoïsme, la mystique soufie et l'alchimie. Pour autant, la pensée syncrétique du XXe siècle va aller piocher dans cet héritage ce qui lui convient et redécouvrir, parfois à sa manière, certaines traditions, de façon plus ou moins fidèle et plus ou moins occidentalisée.

1 La Gnose

Parmi ces éléments, la gnose est particulièrement importante. Elle influence, par exemple, de manière directe Philip K. Dick. Les gnostiques pensent que le monde a été créé par un démiurge, le Dieu de l'Ancien Testament, qui n'est pas le vrai Dieu. C'est pourquoi le monde est imparfait. Ils cherchent à atteindre le principe supérieur, au dessus de ce dieu démiurge, auquel ils donnent pour nom Sophia. Le système que développe Dick dans *The Divine Trilogy*, et qui se fonde sur ce qu'il appelle son

²⁰ L'alchimiste cherche à transmuter les métaux et à trouver la pierre philosophale qui permettra cette transformation de métaux comme le plomb en or. L'alchimie est liée à diverses conceptions métaphysiques, et à des traditions qui remontent à l'hermétisme.

²¹ L'illuminisme est une pensée philosophique et religieuse du XVIIIe siècle qui se rapporte à l'idée d'illumination, c'est-à-dire de révélation intérieure, d'un rapport direct avec le divin.

²² Gauchet, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, Paris, réédition poche coll. Folio essais, 2005, p. 10.

« exégèse », est ainsi bâti sur cette vision du monde gnostique : le monde tel que nous le voyons, pour Dick et pour les gnostiques, n'est pas le vrai monde. Jacques Lacarrière écrit ainsi :

« Viscéralement, impérieusement, irrémisiblement, le gnostique ressent la vie, la pensée, le devenir humain et planétaire comme une œuvre manquée, limitée, viciée dans ses structures les plus intimes. Depuis les étoiles lointaines jusqu'aux noyaux de nos cellules tout porte – matériellement décelable – la trace d'une imperfection originelle que seules la gnose et les voies qu'elle propose seront en mesure de combattre.

Mais cette critique radicale de toute la création s'accompagne d'une certitude tout aussi radicale, qui la suppose et la sous-tend : à savoir qu'il existe en l'homme quelque chose qui échappe à la malédiction de ce monde, un feu, une étincelle, une lumière issue du vrai Dieu, lointain, inaccessible, étranger à l'ordre pervers de l'univers réel, et que la tâche de l'homme est de tenter, en s'arrachant aux sortilèges et aux illusions du réel, de regagner sa patrie perdue, de retrouver l'unité première et le royaume de ce Dieu inconnu, méconnu par toutes les religions antérieures. »²³

On voit bien comment cette pensée résonne avec le fonctionnement du genre tel que nous l'avons défini. Non pas qu'en science-fiction le monde soit nécessairement faux, mais les œuvres nous montrent que nous le percevons d'une manière réductrice, et que nous devons donc chercher plus loin, pour entrevoir les véritables questions. Dick exacerbe simplement ce fonctionnement pour l'étendre à la réalité même, en créant, à proprement parler, des mondes sur le modèle de la pensée gnostique, c'est-à-dire des mondes qui ne sont que des simulacres.

2 Mysticisme

Un autre terme qui va être fondamental pour nous est celui de mystique. Il concentre certaines idées qui vont fonder le socle de cette spiritualité du XXe siècle. Benoît Beyer de Ryke résume le phénomène en ces termes :

²³ Lacarrière, Jacques, *Les Gnostiques*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 10-11.

« *Le besoin de sens atteint avant tout notre Occident sécularisé. Les questions de la mort, de la souffrance, du sens de la vie continuent de hanter nos contemporains, qui ne croient plus aux rêves millénaristes des utopies scientifiques ou politiques des XIXe et XXe siècles. Dans cette perspective, on réinterroge les grandes traditions philosophiques et religieuses de l'humanité. Le succès du bouddhisme, le retour aux sagesse grecques, le renouveau de l'ésotérisme et l'attention portée à la mystique sont à comprendre dans ce contexte. La demande de spiritualité connaît en effet un regain d'intérêt sans que pour autant l'on se retourne vers les religions traditionnelles, au premier plan desquelles, le catholicisme, qui demeure en crise au niveau tant de la pratique que des vocations. En d'autres termes, ce n'est pas la quête spirituelle qui est en crise, ce sont les institutions. La nouvelle spiritualité occidentale dont parle Frédéric Lenoir dans Les métamorphoses de Dieu est marquée par le rejet de l'institution en faveur de démarches individuelles où chacun est le législateur de sa propre vie. Elle débouche sur une conception d'un Dieu différent, plus intérieur, moins dogmatique. On redécouvre dans ce contexte la grande tradition, marginalisée en Occident, de la théologie négative pour laquelle Dieu est avant tout ineffable et ne peut se définir que négativement, par tout ce qu'il n'est pas. Cette nouvelle religiosité emprunte volontiers les chemins de la mystique : à la médiation des Eglises, on préfère le Dieu immédiat. »²⁴*

Cette approche de la spiritualité est essentielle pour comprendre la démarche de certains de nos auteurs.

Le terme « mystique », tel que nous l'employons, est donc à comprendre dans son sens strict : « *Sur un plan très général, et forcément schématique, on pourrait définir la mystique comme la volonté d'établir un rapport direct, immédiat entre l'homme et Dieu, l'Un ou la Totalité, selon les mots dont on aura envie d'user à ce propos* »²⁵, écrit Benoît Beyer de Ryke. Il explique ensuite les sens successifs de ce mot :

« *Précisons que le terme mystique vient du verbe grec $\mu\acute{o}$, « se fermer, se taire ». Dans l'Antiquité grecque, l'adjectif *mustikos* qualifie l'initiation aux « mystères », cultes de salut d'origine agraire comme les célèbres mystères d'Eleusis. Le*

²⁴ Beyer de Ryke, Benoît, « La mystique comme passion de l'Un », in Dierkens, Alain et Beyer de Ryke, Benoît, éd., *Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 2005, pp. 9-10.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

mystique ou plus exactement le myste (mustês) est celui qui a reçu l'initiation : l'initié. « Mystique » est alors l'adjectif désignant ce qui concerne les « mystères ». Au temps des Pères de l'Église, le terme renvoie au sens caché, visé par le Christ, dans le récit biblique, de même qu'au sens caché des sacrements, et plus tard, à l'expérience du Dieu caché. Le « mystère chrétien » dans cette perspective, c'est le Christ, jadis caché dans les allégories de l'Ancien Testament qui l'annonçaient de façon voilée, et à présent manifesté pour le salut du monde. Le mot a donc connu une profonde évolution sémantique depuis l'Antiquité grecque et chrétienne (où le terme évoque les musteria et les sacramenta) jusqu'au XVIIe siècle (où le mot exprime une expérience religieuse individuelle.) »²⁶

De cela plusieurs éléments sont à retenir. Tout d'abord, la notion de mystère, qui est fondamentale. Certaines des œuvres que nous évoquons se confrontent ainsi au mystère, non pas à l'énigme à résoudre, mais au véritable mystère, qui ne peut être réduit à une solution. L'idée du silence et de l'ineffable qui en découle est tout aussi essentielle mais paradoxale, puisque nous nous situons dans le contexte de la littérature. Camille Tarot revient d'ailleurs sur ce rapport spécifique au langage à propos du mystique hindou du XIXe siècle Ramakrishna :

« Le mystique, qui prétend au contact direct encore que discontinu avec le divin, ne retient des religions que leur fonction au service de l'expérience mystique. Il y a donc bien une vraie religion, celle de ceux qui touchent à l'absolu, mais au-delà des religions.

Comme tous les discours mystiques, celui-ci est irréfutable, car il met le silence de l'expérience vraie au-dessus de la parole qui l'exprime. [...] La différence majeure avec les traditions monothéistes porte sur le rapport au langage, sur le statut des signes et de la parole. On a de part et d'autre des définitions substantives, mais la divergence porte sur le statut des médiations. Dans la vision de Ramakrishna, elles sont renvoyées du côté des phénomènes, alors que dans les monothéismes, elles participent de la substance. En prenant les dogmes, les rites, les mots, les institutions pour de simples moyens, on atteint la substance dont parle une religion en traversant et en dépassant ses signes, alors que, pour les théologiens monothéistes de la vraie religion, on la

²⁶ *Ibid.*

découvre en repérant ses vrais signes. Ce discours mystique est saturé d'ontologie. »²⁷

Face au langage, c'est bien la question de l'expérience qui est en jeu. Il s'agit de savoir comment accéder à cette vérité, à cette réalité.

Ces éléments résonnent bien sûr au sein de l'histoire de l'art avec la rupture que constitue le Romantisme allemand, qui s'inscrit comme un modèle fondamental pour les périodes qui suivent, en ce qu'il fonde une certaine pensée moderne de l'art. Ainsi, la conception d'une religion de l'art provient précisément de là. La notion de sublime trouve aussi une place essentielle dans l'esthétique romantique et définit un certain rapport à l'œuvre tout à fait différent de l'époque classique et de sa recherche du Beau. Il s'agit désormais de se confronter à une nature qui nous dépasse, et d'explorer une intériorité tout aussi tumultueuse. La figure du génie introduit l'idée de l'homme d'exception qui perçoit le monde différemment, et le fait percevoir différemment aux autres par son œuvre.

Au XIXe siècle, les transcendentalistes rédigent aussi des œuvres qui vont influencer les auteurs du XXe siècle, en particulier les Américains, de manière considérable. Or Emerson ou Thoreau valorisent un contact direct avec le monde, que l'on peut qualifier de mystique. Marie-Christine Granjon évoque ainsi la pensée de Thoreau et d'Emerson :

« Avec Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Thoreau est l'un des membres les plus éminents du mouvement transcendentaliste qui régna sur les cercles cultivés de la Nouvelle-Angleterre dans les années 1830. Le transcendentalisme postule que tout homme est doté à sa naissance d'une conscience intuitive qui le met en communication directe avec Dieu (« Dieu réside en chaque homme », Emerson), le cosmos et la nature. Cette conscience lui permet de juger du bien et du mal et de dégager une loi morale capable d'orienter son action. »²⁸

Le rapport à la nature et « l'anti-intellectualisme », qu'évoque ensuite Marie-Christine Granjon, sont des éléments clefs de construction de cette spiritualité moderne,

²⁷ Tarot, Camille, *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion, op. cit.*, pp. 180-181.

²⁸ Granjon, Marie-Christine, *L'Amérique de la contestation, les années 60 aux Etats-Unis*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris, 1985, p. 28.

et les transcendentalistes trouvent un écho évident au XXe siècle, notamment dans le mouvement hippie.

B Les avant-gardes de la première moitié du XXe siècle

Ce n'est pas uniquement en littérature, et encore moins uniquement en science-fiction que des préoccupations spirituelles, et une dimension mystique de l'art, se développent au XXe siècle.

1 L'invisible

Certains grands peintres de l'art moderne et de l'abstraction de la première moitié du XXe siècle sont en quête d'absolu. Ils pensent leur travail artistique comme une manière d'atteindre un au-delà de la raison et un au-delà du visible. C'est la « nécessité intérieure » qui guide ces artistes, qui ne cherchent plus à représenter le monde tel qu'il apparaît, mais tel qu'il est dans son essence. Les mouvements des avant-gardes du XXe siècle trouvent aussi dans les arts premiers des modèles qui leur indiquent une autre voie : c'est le cas du cubisme, par exemple, et de l'œuvre de Pablo Picasso.

D'autre part, la Théosophie influence beaucoup de ces artistes comme Kandinsky, Piet Mondrian ou plus tard Jackson Pollock. Helena Blavatsky fonde en 1875 la Société Théosophique : sa démarche est fondamentalement synchrétique, puisqu'elle repose sur l'idée que toutes les religions constituent des formes de recherche du divin, et donc possèdent un fonds commun de vérité.

De ce courant naissent plusieurs autres mouvements, notamment l'Anthroposophie de Rudolf Steiner, également très influente dans les avant-gardes artistiques. Il s'agit pour les anthroposophes de suivre un chemin de développement spirituel visant à dépasser la vision matérialiste de l'homme pour parvenir à des niveaux de connaissance du réel suprasensibles. La Société Anthroposophique Universelle est créée en 1913.

Toutes ces influences nourrissent une quête de l'invisible qui interroge dès lors la représentation et l'image, comme le souligne Marie-Emilie Fourneaux : « *Au début du XXe siècle, l'artiste, cherchant à fuir le naturalisme, trouve en ce regard ouvert sur l'invisible une réponse à son désir d'attribuer à l'esprit un rôle actif, ouvrant, dans le champ des arts plastiques, le chemin vers un art « non rétinien»* ». ²⁹ La peinture de Kupka, par exemple *Le rêve* (1906-1909) qui montre des personnages encerclés par des auras de couleurs, est ainsi une peinture qui tente de donner à voir l'invisible, le spirituel. « *Un tableau, écrit Kupka à Arthur Roessler le 7 février 1897, n'est [...] rien d'autre qu'un champ d'extériorisation* ». ³⁰ Marie-Emilie Fourneaux ajoute :

« *L'homme possède un sens incomplet de l'espace pour Helena Blavatsky, fondatrice de la théosophie, ou pour Peter D. Ouspensky, mathématicien et mystique russe que passionnent les découvertes d'Einstein sur la relativité de l'espace et du temps, ou de Poincaré sur la géométrie non euclidienne. Au moyen d'une nouvelle logique – le tertium organum – et du développement de nouveaux degrés de conscience et de sens de l'espace, il doit pouvoir atteindre la conscience cosmique.* » ³¹

Ainsi le travail d'un artiste comme Kasimir Malevitch s'inscrit dans ce type de démarche, comme elle le souligne par la suite :

« *Influencé par les théories d'Ouspensky, Malevitch entreprend dès les années 1913-1914 une démarche philosophico-artistique d'extraction du phénomène, ou de la condition représentative assujettie au principe de la raison et au cadre spatio-temporel, pour s'immerger dans le noumène, où la chose en soi est émancipée de toute entreprise d'objectivation dans le*

²⁹ Fourneaux, Marie-Emilie, « Au-delà du visible », in *Traces du Sacré*, Catalogue de l'exposition, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2008, p. 108.

³⁰ Cité dans Fourneaux, Marie-Emilie, « Au-delà du visible », in *Traces du Sacré*, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 109.

³¹ *Ibid.*

mystère de l'univers. Accéder à l'univers absolu, c'est atteindre un état de conscience supérieure où s'affirme la suprématie de la sensation pure. »³²

Ces éléments sont importants car ils vont hanter l'ensemble du XXe siècle, et la quête spirituelle et artistique des avant-gardes jusque dans la seconde moitié du siècle.

2 Le motif du christianisme païen

On l'a dit, le christianisme, religion traditionnelle de l'Occident, perd de son influence au XXe siècle, mais la figure du Christ conserve une importance fondamentale, même si elle est parfois détournée de l'orthodoxie de la religion chrétienne. Le motif du Christ païen est dès lors un des avatars de cette spiritualité syncrétique qui réécrit la tradition. On retrouve ce motif à diverses époques : Olivier Schefer en parle à propos d'un texte de Gauguin, par exemple, *Oviri, Ecrits d'un sauvage* :

« Dans ce texte souvent virulent à l'égard du catholicisme, Gauguin défend une forme de religion artistique retrouvant, via des formes tribales, la voie d'un Christ mythique et fabuleux. Ce « Christianisme païen », tout ensemble antidogmatique et anti-institutionnel, est une des constantes de l'histoire mouvementée des rapports entre l'art et la spiritualité au XXe siècle. »³³

Or il ajoute en note :

« [Une constante] dont on peut suivre la trace jusque dans le cinéma d'Alejandro Jodorowsky, notamment avec La Montagne sacrée [1973], auquel s'ajoutent d'autres références culturelles et mystiques (le surréalisme de Buñuel, les lames du tarot, les danses extatiques indiennes). Guidé par un astrologue, interprété par Jodorowsky, un Christ baba-cool, égaré dans une société militarisée, corrompue par la consommation et le sexe, part avec

³² *Ibid.*

³³ Schefer, Olivier, « Religion de l'art et modernité (1796 -) », in *Traces du Sacré*, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 50.

ses « apôtres » chercher la formule de l'immortalité sur une montagne sacrée. »³⁴

En effet, on voit bien comment les différentes influences, les différentes strates, se mélangent, et comment cette spiritualité synchrétique est devenue aujourd'hui une forme fondamentale de la spiritualité contemporaine occidentale. L'œuvre science-fictionnelle de Jodorowsky en est de toute évidence un exemple frappant.

Celle de Pierre Bordage est aussi habitée par cette pensée, et son roman, *L'Évangile du Serpent*, propose précisément une figure de Christ païen, Vaï-Ka'i, le « Christ de l'Aubrac ». Dans ce roman, le « Maître-Esprit » et ses disciples fondent le mouvement du « néo-nomadisme » renonçant aux biens matériels pour se consacrer à un développement spirituel. Bien que Vaï-Ka'i, tout comme le Christ, semble avoir réalisé des miracles et avoir guéri des malades et, bien que son histoire soit racontée dans le roman par quatre évangélistes (Yann, Marc, Lucie et Mathias), son enseignement n'est pas celui du christianisme, mais précisément une pensée synchrétique qui correspond aux éléments que nous avons soulignés précédemment :

« Les premières interventions publiques de Vaï-Ka'i, Maître-esprit dans la langue des Desanas de Colombie, avaient d'abord attiré les fragments épars des tribus techno qui erraient de rave en rave comme des bateaux ivres, sans doute parce que le fondement de l'enseignement, le renoncement à l'attachement matériel, le retour au temps circulaire, la proclamation du pacte tacite liant les espèces, avaient rencontré un écho favorable chez ces nomades des temps nouveaux. »³⁵

Ce motif se comprend comme une volonté de remonter au-delà des institutions et des dogmes, vers une sorte de religion première, au cœur d'une spiritualité mystique débarrassée de ses déguisements. C'est pourquoi le syncrétisme s'impose alors comme une recherche du point commun entre ces traditions.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Bordage, Pierre, *L'Évangile du Serpent*, Gallimard, Paris, 2003, pp. 58-59.

C La Seconde Guerre mondiale

De fait, il est impossible d'occulter la rupture que constitue la Seconde Guerre mondiale. Non seulement les horreurs du nazisme et de la Shoah remettent en question l'humanisme, et posent tout simplement la question de l'humain, mais la guerre et la bombe atomique vont relancer un imaginaire millénariste du cataclysme de la fin du monde qui, soutenu par la Guerre Froide, va très fortement influencer la science-fiction à partir des années 1950.

C'est aussi la question du mal qui devient alors centrale. Jean de Loisy écrit ainsi :

« Son triomphe paroxystique avec la Shoah crée, en effet, un infléchissement significatif de la mission de l'art qui ajoutera à ses objectifs, non plus « seulement » une investigation théologique comme ce fut le cas depuis l'origine – c'est-à-dire : qu'est-ce que le divin ? qu'est-ce que le néant ? – mais une exploration anthropologique – c'est-à-dire : qu'est-ce que l'homme ? Quelle est la vraie nature de l'homme, susceptible d'être cette victime, capable d'être ce bourreau ? »³⁶

1 L'abstrait

Une des voies qui s'offre alors est de pousser encore plus loin la démarche abstraite, à l'aune de ce nouveau monde. C'est ce qu'explique le titre de l'article d'Yves Cusset « L'absurde et le sublime. D'un double deuil de la transcendance après 1945 ». Il écrit ainsi à propos de Rothko :

« Si Newman a refondé une esthétique du sublime, c'est son ami Mark Rothko que l'on a appelé peintre du sublime, en partie

³⁶ De Loisy, Jean, « Face à ce qui se dérobe », in *Traces du Sacré*, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 19.

pour la sensation d'absolu qu'ont pu produire les tableaux de l'apothéose abstraite à partir de 1949, dans lesquels il réduit son langage pictural à la juxtaposition de rectangles de couleur aux contours flous émergeant d'un fond monochrome. A chacun de ces tableaux, un même saisissement de la vision réduite à l'impuissance face à la sensation quasi mystique de l'instant dans sa proximité avec l'infini. Plus que jamais, avec Rothko, s'éprouve charnellement la définition kierkegaardienne de l'instant comme atome, non de temps, mais d'éternité. Il faut pouvoir être sensible au silence méditatif de ces tableaux, silence d'ailleurs presque beckettien, qui recouvre d'une trop fine pellicule le vacarme originel et inaudible, le tohu-bohu par où le monde vient au jour. »³⁷

Plusieurs éléments qui constituent des fils directeurs de notre investigation sont ici présents à nouveau : la quête d'absolu et le rapport au silence, au sublime et à l'infini.

2 La bombe atomique et l'imaginaire millénariste

L'utilisation de la bombe atomique par les Américains à Hiroshima et Nagasaki en 1945 révèle au monde la possibilité pour l'homme d'anéantir entièrement l'humanité. La Guerre Froide entre les Etats-Unis et l'URSS provoque, par la suite, une véritable psychose en Amérique, conduisant à un imaginaire très marqué de l'holocauste nucléaire. De fait, en science-fiction, le sous-genre du roman post-apocalyptique y trouve un terreau particulièrement fertile. L'*hybris* de l'homme, qui croit maîtriser la nature jusqu'à se détruire lui-même dans son aveuglement, est un thème très fréquent. On retrouve cela par exemple chez l'écrivain américain Walter Miller dans *A Canticle for Leibowitz* (1960). Cet imaginaire ressuscite les traditions millénaristes de l'Apocalypse, du Jugement dernier ou de l'Antéchrist pour les replacer dans un contexte contemporain lié à l'évolution de la civilisation et de la science.

³⁷ Cusset, Yves, « L'absurde et le sublime. D'un double deuil de la transcendance après 1945 », in *Traces du Sacré*, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 268.

C'est aussi, il faut le noter, un thème particulièrement récurrent dans la production très contemporaine, même si la bombe atomique est désormais souvent remplacée par la catastrophe écologique, et qu'aux menaces de la Guerre Froide s'est substitué le spectre du terrorisme. Le succès des films catastrophes tels que *Day after Tomorrow* (2004) ou *2012* (2009) de Roland Emmerich le prouve aisément. Dans les romans de science-fiction, la menace n'est plus toujours désignée directement mais l'abstraction des causes de la fin libère la réflexion de ses contingences, pour se centrer souvent sur ses enjeux humains. Des œuvres comme *The Road* de Cormac McCarthy (2006) ou *Le Feu de Dieu* de Pierre Bordage (2009) montrent dès lors que les romans post-apocalyptiques continuent de parler à l'imaginaire des contemporains, et que la perspective de la fin, même en ce début de millénaire, reste un objet de réflexion.

D Les années 1960 et la culture psychédélique

Dans les années 1960, la culture psychédélique fonde son travail pictural sur la couleur, les formes et les lumières, cherchant à créer des effets hypnotiques ou à recréer les états hallucinatoires liés à la prise de drogues. Le LSD (*Lysergic Acid Diethylamide*) ou Acid joue un rôle fondamental dans la culture psychédélique. Philippe Theyre explique : « *En 1965, cette invention (son enfant chéri) du docteur Hofmann découverte en 1938, lors de recherches sur l'ergot de seigle, est utilisée essentiellement par quelques psychologues et par l'armée pour ses effets sur le psychisme et la conscience. Elle est en vente libre.* »³⁸ Et il ajoute :

« [...] sur la côte Est, Timothy Leary, professeur et chercheur à l'université d'Harvard, teste sur ses étudiants et sur

³⁸ Theyre, Philippe, *Psychédélimisme des USA à l'Europe*, Editions des Accords/Iro, Rochefort-sur-Mer, 2006, p. 14.

lui-même les effets du LSD, en comparant les résultats avec des études sur les champignons hallucinogènes du Mexique. Au milieu des années 60, il est persuadé que cet hallucinogène, en repoussant les barrières psychiques, en libérant l'esprit des contingences comportementales, est un formidable vecteur pour parcourir les possibilités du cerveau, et accessoirement un moteur indispensable pour l'expansion des facultés et la découverte de nouveaux mondes spirituels et cosmiques. »³⁹

Le LSD est ainsi censé ouvrir les « Portes de la perception », selon l'expression de William Blake, reprise comme titre d'un ouvrage d'Aldous Huxley, qui inspire fortement toute cette génération : « *Le moyen de ce renversement : une drogue ouvrant les portes de la perception selon l'expression d'Aldous Huxley dont le jeune homme était grand lecteur (et pas seulement du Meilleur des mondes).* »⁴⁰ écrit ainsi Gérard Klein dans la préface du *Gambit des étoiles*. Il s'agit d'atteindre des états de conscience où l'on perçoit l'invisible : des visions qui inspirent ensuite peintres, plasticiens ou écrivains, qui tentent de retraduire leurs expériences. Frédéric Monneyron et Martine Xiberras écrivent ceci :

*« Toutefois c'est à Aldous Huxley, qui, à leur suite, s'intéresse aux usages indiens et qui expérimente lui-même la mescaline, que reviendra le mérite d'asseoir clairement la liaison entre expérience de la drogue et expérience religieuse. Huxley qui s'est plongé depuis longtemps dans les doctrines mystiques – il publie, en 1945, une importante somme, *Philosophia perennis* – décrira, en 1954, l'expérience mystique sur laquelle ouvre la mescaline, dans *The Doors of Perception*, qui deviendra la Bible des hippies. Il insiste, en particulier, sur les modifications de la conscience, les modifications esthétiques de la perception, les rêveries, la délivrance des inhibitions, sur le sentiment d'interdépendance avec le cosmos et l'impression d'éternité et d'infini qui donnent à l'homme de sensibilité normale la possibilité d'accéder au visuel, et à l'homme de sensibilité plutôt visuelle, de devenir visionnaire. Il relie ces phénomènes aux visions des mystiques occidentaux et orientaux, notamment à celles charriées par le Livre des morts tibétain. »⁴¹*

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ Klein, Gérard, Préface au *Gambit des étoiles*, Nouvelles Editions Oswald, Paris, 1986, p. 9.

⁴¹ Monneyron, Frédéric et Xiberras, Martine, *Le monde hippie. De l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Editions Imago, Paris, 2008, p. 31.

Huxley explique en effet comment, selon lui, les hommes vivent des expériences, notamment mystiques, qui ne sont pas partageables, parce qu'il n'est pas possible de les exprimer exhaustivement par le langage. Or par l'hypnose ou la drogue, il considère qu'il est possible de vivre ces expériences, auxquelles seul un petit nombre de privilégiés ont naturellement accès :

« On the other hand, it had always seemed to me possible that, through hypnosis, for example, or auto-hypnosis, by means of systematic meditation, or else by taking the appropriate drug, I might so change my ordinary mode of consciousness as to be able to know, from the inside, what the visionary, the medium, even the mystic were talking about. »⁴²

La drogue est dès lors au cœur des réflexions et de la création artistique. L'influence des « trips » est du reste considérable sur les motifs graphiques psychédéliques.⁴³ Comme l'expliquent Frédéric Monneyron et Martine Xiberras :

« Ce sont les révélations que permet le LSD – celles de l'infinitude de l'espace, de l'unité cosmique ou de la communion avec autrui – qui apparaissent comme le point focal de la nouvelle vision du monde, et c'est cette expérience que la plupart des pratiques culturelles du psychédélisme cherchent à reconstituer et, par suite, à faire partager. Ainsi doivent être interprétés ces genres particuliers d'art graphique, celui du poster, qui naît à l'époque, plus particulièrement en 1966, et qui, en reprenant les présupposés surréalistes et en utilisant des techniques modernes, cherche à bouleverser les repères et à ouvrir sur une réalité autre [...]. »⁴⁴

Ces éléments graphiques et ce rapport à l'espace-temps sont fondamentaux pour comprendre à la fois certains motifs que nous retrouverons dans les films comme *2001* de Stanley Kubrick, mais aussi dans certaines visions décrites par les romans, comme celles de *Son of Man* de Robert Silverberg notamment. On qualifie d'ailleurs

⁴² Huxley, Aldous, *The Doors of Perception and Heaven and Hell*, Vintage, London, 2004, p. 5. (Trad. : D'autre part, il m'avait toujours semblé possible, par l'hypnose, par exemple, ou l'auto-hypnose, en utilisant une méditation systématique, ou autrement en prenant la drogue appropriée, de changer mon mode ordinaire de conscience pour parvenir à savoir, directement, de quoi parlaient le visionnaire, le medium, et même le mystique.)

⁴³ « *Les manifestations visuelles du trip au LSD présentent des corrélations évidentes avec les révélations mystiques, car le temps et l'espace sont suspendus, les formes solides et la matière se désintègrent, et des motifs ornementaux diffus prolifèrent de façon entropique et se superposent ou fusionnent dans des couches multiples en constante mutation.* » Grunenberg, Christoph, « Psychédélisme », Trad. Jean-François Allain, in *Traces du Sacré*, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 366.

⁴⁴ Monneyron, Frédéric et Xiberras, Martine, *Le monde hippie. De l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, *op. cit.*, p. 44.

habituellement le voyage « au-delà » de Bowman de « trip ». Le jeu sur les lumières, les formes abstraites et les couleurs rappelle à la fois les expériences liées à la prise de LSD et les œuvres graphiques psychédéliques, telles qu'on les retrouve notamment dans les affiches, les pochettes de disque ou des œuvres plastiques. De même, un film plus tardif comme *Altered States* de Ken Russell (1980) est entièrement centré sur ces expériences de prise de drogue hallucinogène, qui donnent lieu à des séquences visuelles tentant de retranscrire ce que perçoit le personnage. L'œuvre de Philip K. Dick doit aussi se comprendre dans ce contexte, même s'il semblerait, d'après la biographie de Lawrence Sutin, qu'il n'ait pris du LSD qu'une seule fois, contrairement à ce qu'il clamait. Néanmoins, il est certain qu'il prenait beaucoup de médicaments et que, d'autre part, cette culture, dans laquelle il a baigné, a exercé une influence certaine sur lui.⁴⁵

Pour les artistes du mouvement psychédélique, « *La stimulation des sens, qui, dans ces spectacles multimédia synesthésiques, pousse les capacités de la perception à leurs limites et le cerveau humain vers un état extatique naturel, fut l'une des principales stratégies de transformation de la conscience.* »⁴⁶ ajoute Christoph Grunenberg. Les expériences psychédéliques sont ainsi à la fois des expériences réelles vécues par l'artiste, et un travail sur l'œuvre qui essaie d'en rendre compte ou de susciter le même effet. On retrouve probablement cette démarche chez certains de nos auteurs.

Le syncrétisme de ces pratiques et de ces conceptions, ainsi que le mélange entre les arts, les cultures, la culture pop, etc., est aussi un élément fondamental de ce mouvement, qui a un impact spécifique. Les artistes de l'époque sont en quête d'une spiritualité, et empruntent pour cela à diverses cultures, et notamment à l'Orient, avec le bouddhisme, l'idée du *mandala*, mais aussi les pratiques magiques proches du chamanisme. Frédéric Monneyron et Martine Xiberras l'expliquent bien :

« Les besoins de sortir des moules de la raison et de ses avatars sociaux les plus solidement établis se manifestent par la revalorisation du nocturne, sous ses formes les plus variées, qui s'articule malgré tout autour de deux schèmes majeurs : d'une

⁴⁵ Voir la biographie de Philip K. Dick : Sutin, Lawrence, *Divine Invasions, A life of Philip K. Dick*, Harmony Books, New York, 1989.

⁴⁶ Grunenberg, Christoph, « Psychédéisme », trad. Jean-François Allain, in *Traces du Sacré*, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 366.

part, par un goût pour l'irrationnel (la magie, l'occultisme et, d'une manière générale, les mysticismes qu'ils soient occidentaux ou orientaux sont particulièrement à l'honneur) ; d'autre part, par une volonté – que l'on peut appeler dionysiaque – de se brancher aux forces vives de la nature ou de la sexualité. De fait, la contestation, au fur et à mesure qu'elle se développe, remet en question les fondements philosophiques de la civilisation moderne – le cartésianisme qui distingue le corps de l'esprit, les Lumières qui ouvrent l'ère de l'atomisation individuelle, le positivisme scientifique qui assure la maîtrise de l'homme sur la nature. Et pour cela, elle s'appuie sur le spiritualisme des religions orientales ou extrême-orientales. C'est ainsi que le bouddhisme zen, dont Alan Watts s'est fait un talentueux vulgarisateur, lui semble mieux à même d'exprimer la cohérence cosmique et de révéler l'interdépendance des différents éléments de l'univers, ou que le syncrétisme du christianisme primitif ne la laisse pas insensible. »⁴⁷

D'autre part, l'alliance du sacré et du profane et la volonté de briser les codes sociaux ou les tabous sont des éléments importants, qui continueront à se développer dans la décennie suivante. Le film d'Alejandro Jodorowky, *The Holy Mountain* (1973), en est un parfait exemple. De même, la coexistence de scènes sexuelles et de références au Christ dans *Behold the Man* de Michael Moorcock (1969) s'inscrit tout à fait dans la même démarche, provocatrice et iconoclaste.

Enfin, le thème du voyage initiatique, qui est un motif récurrent de la culture psychédélique, se retrouve dans des œuvres comme *Son of Man* de Silverberg, par exemple. Non seulement le voyage physique, notamment en Extrême-Orient et en particulier en Inde, acquiert l'aura d'une étape spirituelle devenue presque obligée, mais le voyage en général porte la métaphore du voyage intérieur et de la quête. L'imaginaire américain de la *Beat Generation* avec notamment le célèbre *On the Road* (1957) de Jack Kerouac ou les *road movies* dont *Easy Rider* (1969) devient un symbole, se retrouvent ici. « Assez logiquement, expliquent F. Monneyron et M. Xiberras, le voyage à l'intérieur de soi-même, le trip, que permet le LSD, s'accompagne d'un voyage géographique qui est aussi un voyage initiatique [...] »⁴⁸ Et ils ajoutent : « Le voyage est la métaphore d'un parcours initiatique, schème commun à nombre de traditions, qui

⁴⁷ Monneyron, Frédéric et Xiberras, Martine, *Le monde hippie. De l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, op. cit., p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

suppose l'idée de paradis et de quête, et décrit une forme de cheminement, une succession de passages ritualisés d'un état à l'autre. »⁴⁹

Les romans de science-fiction s'inscrivent ainsi au sein d'un mouvement plus général, qui embrasse notamment les arts plastiques et la musique : le rock psychédélique va de pair avec tout ce que nous décrivons, et ses musiciens n'hésitent pas, précisément, à puiser leur inspiration dans la science-fiction. L'échange est donc continu, et la science-fiction ne peut se penser de manière totalement autonome et autarcique. Le genre trouve sa place au sein d'une contre-culture, qui englobe divers mouvements et diverses démarches artistiques.

E Les années 1970 et le New Age

Frédéric Monneyron et Martine Xiberras soulignent l'influence du mouvement hippie et psychédélique sur ce que l'on va appeler le *New Age* : « *L'éparpillement de l'héritage spirituel du psychédélisme est le phénomène le plus immédiatement observable. Pourtant, au-delà de cet apparent éparpillement, des recompositions n'ont pas tardé à se profiler. Une nébuleuse à laquelle on a donné le nom de New Age est la principale de ces recompositions.* »⁵⁰ Ils ajoutent : « *Même si on lui donne volontiers pour acte de naissance les révélations de Peter et Eileen Caddy sur la lande de Findhorn en Ecosse, le New Age a ses origines principales dans la contre-culture californienne et en constitue même sa dérivation la plus directe.* »⁵¹

Les éléments qui caractérisent la conception du monde et de l'homme qui se développe dans le courant *New Age* reposent sur plusieurs principes. Tout d'abord, sur

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁵¹ *Ibid.*

une théorie fondée sur l'astrologie, qui indique que nous entrons dans une nouvelle ère, l'ère du Verseau, ce fameux « Nouvel âge » qui sera une ère d'harmonie. F. Monneyron et M. Xiberras poursuivent :

« [...] dans cette perspective astrologique où les grands stades de la civilisation humaine correspondent aux Grandes Années astrologiques, les énergies cosmiques spécifiques à chaque grande ère zodiacale déterminent ainsi le cours de l'histoire. Si l'ère du Poisson, qui a commencé avec l'ère chrétienne, avait été une ère de conflits et de guerre, l'ère du Verseau sera, elle, une période tout à fait différente, deux millénaires d'harmonie, de justice, de communication, de croissance spirituelle et d'unité. »⁵²

D'autre part, l'idéologie du New Age se fonde sur un travail de développement personnel, et notamment d'un développement de l'esprit qui repose sur l'idée que « [...] le cerveau humain n'est pas utilisé dans sa pleine capacité [...]. »⁵³ Ainsi,

« La transformation personnelle est le moyen [d'utiliser les capacités de notre cerveau] et oriente vers la technique appropriée. Elle s'inscrit dans la continuité de la philosophie de l'expansion de conscience de Timothy Leary et, d'une manière plus large, dans le courant de pensée qui a été celui de l'Institut Esalen et auquel sont associés les noms d'Alan Watts, de Carlos Castaneda, de Paul Tillich, d'Abraham Maslow ou de Carl Rogers. »⁵⁴

Enfin, la vision cosmique du *New Age* développe l'idée d'une unité fondamentale, que l'on retrouve dans des principes de types panthéistes, mais aussi dans l'idée de « Gaïa » qui s'inspire des théories de James Lovelock, et qui pense la terre comme un organisme vivant, une idée qui va se répandre dans les milieux *New Age*. « [...] le *New Age* [partage] avec le psychédélisme, ajoutent les deux auteurs, une troisième prémisse, celle de la révélation de l'unité de l'univers et de l'interconnexion des différents éléments qui composent le cosmos. »⁵⁵

Comme le mouvement psychédélique, le *New Age* est syncrétique :

« Comme les hippies, il est attiré, au premier chef, par les religions et les modes de pensée orientaux et extrême-orientaux, sans négliger pour autant les religions occidentales, considérant

⁵² *Ibid.*, p. 81.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 83.

que toute religion dévoile, à sa manière, l'ultime vérité. Comme eux, il accorde un intérêt plus particulier à la tradition ésotérique d'Occident, cherchant de la gnose à la kabbale, à la théosophie et à René Guénon, en passant par le spiritisme et l'occultisme du XIXe siècle, le savoir qu'ils ont en commun avec les traditions orientales et qui permet une voie d'accès au monde spirituel. »⁵⁶

Le *New Age* s'est imposé dans la dernière partie du XXe siècle comme une tendance lourde de la spiritualité occidentale, prenant diverses formes, parfois frôlant les mouvements sectaires, et contribuant à l'épanouissement du marché du développement personnel.

F Avant-garde littéraire, style et *New Wave*

Pour analyser la manière dont ils utilisent et travaillent le langage, il ne faut pas sous-estimer l'influence, chez certains auteurs de science-fiction, des recherches stylistiques menées par les écrivains d'avant-garde dans la littérature générale. Elles trouvent un équivalent notamment chez les écrivains de la *New Wave*, dont Moorcock est un bon exemple. Il est évident que la narration chez Isaac Asimov est très différente de ce que pratiquent Robert Silverberg dans *Son of Man* ou Michael Moorcock dans *Behold the Man*. Ces textes « expérimentaux » désamorcent les conventions romanesques. De même, la narration chaotique de *The Divine Trilogy* de Dick rejoint cette démarche. Or ces textes datent des années 1960 et 1970.

Les avant-gardes littéraires des années 1960, comme celles de la première moitié du XXe siècle, remettent en cause les conventions littéraires. Dans le domaine du roman, on parle de déconstruction du personnage, de déconstruction de l'intrigue, voire de leurs disparitions pures et simples. On peut citer par exemple, en France, le cas du

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 84-85.

Nouveau Roman, et du manifeste de Robbe Grillet, *Pour un nouveau roman* (1963). A cette époque, une volonté générale dans l'art de sortir des modèles sclérosés provoque une déferlante de « nouveau » : Nouvelle Vague au cinéma, qui est bien sûr à l'origine du nom de la *New Wave*, Nouveau Roman, etc.

En science-fiction, la *New Wave* va défendre, de son côté, un travail sur le style, et certains auteurs, comme Thomas Disch par exemple, rédigent des textes tout à fait originaux, qui ne se fondent plus sur des intrigues ou des personnages au sens classique. Sa nouvelle « *The return of the medusae* », par exemple, ne comporte pas à proprement parler de personnage. Elle met en scène des personnes figées dans la pierre qui deviennent des éléments de décor pour les survivants. Cette nouvelle extrêmement courte constitue une sorte de vision énigmatique qu'il est impossible d'expliquer car elle reste sans réponse.

Or la nouvelle ne relève presque pas du récit mais davantage de la description.

« Imagine what it was like to live then. Familiar bodies, - friends and lovers, parents that would never age and children that had never grown, -planted haphazardly about the house or in the streets, frozen perhaps in the rictus of laughter or worse, in some moment utterly without expressiveness. »⁵⁷

Le lecteur ne sait pas réellement de quoi parle ce récit bref. C'est alors sur la voix du narrateur homodiégétique qui, plutôt que d'employer la première personne du singulier, use de la première du pluriel, que repose la nouvelle.

« Are we right in wishing for the return of the Medusae? It is a hard question to answer. Was that last instant of consciousness devoid of sensation as some insist? Was it the Beatific Vision? Or, as the old myth has it, an agony of horror? Only the eyes would reveal that, and eyes glazed with marble reveal nothing.

In any case, this is mere speculation and wishful thinking. We do not know if the Medusae will return, or when. »⁵⁸

⁵⁷ Disch, Thomas, « *The return of the Medusae* », in *The early science fiction stories of Thomas M. Disch*, Gregg Press, Boston, 1977, p. 51.

(Trad. : Imaginez ce que c'était de vivre à cette époque. Des corps familiers, -des amis et des amants, des parents qui ne vieilliraient jamais et des enfants qui n'avaient jamais grandi, - planté par hasard près de la maison ou dans les rues, figés peut-être dans le rictus du rire ou pire, dans ces moments où nous sommes absolument sans expression.)

⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

Le mythe, indiqué par le titre, se réalise à travers ces corps de pierres, mais l'on ne sait pas pourquoi ni comment. Les faits sont juste là, présentés par un narrateur qui constate, et ne commente que pour exprimer son ignorance. Sans personnage, sans action, sans véritable narration, on voit bien comment cette nouvelle fournit un cas limite, qui montre les recherches formelles qui nourrissent aussi le genre, en particulier à cette époque.

Ainsi, diverses tendances peuvent se lire au sein de l'histoire de la spiritualité occidentale au XXe siècle qui, plutôt que de s'opposer les unes aux autres, en viennent à se superposer dans des courants toujours plus syncrétiques. La spiritualité devient avant tout une démarche individuelle, et va donc se nourrir de ce qu'elle désire, sans entrer forcément dans des cadres préétablis, et encore moins institutionnalisés. Un rapport plus direct au monde, et à la transcendance, de type mystique, une attention portée aux traditions anciennes ou non-occidentales, et la question d'une recherche de l'absolu par un développement individuel de la conscience, en sont des traits fondamentaux. Ces éléments nourrissent les artistes, et leur pensée de l'art. De même, ces repères nous permettent de comprendre les démarches des auteurs de science-fiction qui ont précisément essayé d'affronter cette recherche d'absolu dans leur œuvre, qu'elle soit littéraire ou cinématographique.

(Trad.: Avions-nous raison de souhaiter le retour de la Méduse? Il est difficile de répondre à cette question. Est-ce que ce dernier moment de conscience était dépourvu de sensation comme le soutiennent certains? Était-ce la Vision Béatifique? Ou, comme dans le vieux mythe, une agonie dans l'horreur? Seuls les yeux pourraient le dire, et les yeux pétrifiés de marbre ne révélaient rien. En tout cas, ce n'est que pure spéculation et qu'un vœu pieux. Nous ne savons pas si la Méduse reviendra, ni quand.)

CHAPITRE 2 : DESTABILISATION DES PARADIGMES

« *SF cannot exist without divergent opinions. The material with which it deals is itself controversial.* »⁵⁹

La science-fiction a pour caractéristique, comme les autres littératures dites de l'imaginaire, de construire un univers fictif qui se pense explicitement comme différent du nôtre. Cependant, à la différence de la *fantasy*, la science-fiction établit les caractéristiques de son univers en fonction d'une interrogation problématologique. Il ne s'agit pas seulement d'imaginer un autre monde mais d'imaginer un monde en fonction des problématiques que l'on souhaite aborder.

Ainsi, le fait que les mondes de *fantasy* présentent souvent des monarchies n'implique pas nécessairement une réflexion politique des œuvres sur la monarchie ou sur un autre type de régime. En revanche, en principe, lorsqu'une monarchie apparaît dans un texte de science-fiction, c'est précisément pour interroger cette dimension politique. Bien sûr, il existe des œuvres de science-fiction qui sont des cas-limites, en

⁵⁹ Aldiss, Brian, et Wingrove, David, *Trillion Year Spree. The History of Science fiction*, Athénium, New York, 1986, p. 16.

(Trad. : La science-fiction ne peut pas exister sans opinions divergentes. La matière dont elle traite est en elle-même sujet à controverse.)

particulier dans le domaine des livres-univers, car ils fonctionnent en grande partie comme des textes de *fantasy*, et sont difficiles par-là même à classer. *Dune* de Frank Herbert (1965), par exemple, use de constructions spéculatives autour de données écologiques et géographiques, puisque le monde d'Arrakis et les cultures qui le peuplent se fondent sur sa caractéristique principale : le désert. Mais l'ensemble de l'univers du cycle ne peut être ramené à de telles considérations. Il existe bien une dimension spéculative, mais autour de laquelle gravite des données fictionnelles qui ne relèvent pas de ce schéma. Par ailleurs, le roman met en place une structure initiatique archétypale et met en scène un personnage de Messie qui relève de structures mythiques, élément récurrent dans les romans de *fantasy*. On le voit, la démarche même du roman est difficile à classer, et des dynamiques relevant de différents paradigmes génériques l'habitent.

Ainsi les données de caractérisation du monde fictionnel peuvent être physiques, politiques, sociales, culturelles et donc, bien entendu, religieuses ou spirituelles. C'est pourquoi l'on retrouve, dans les œuvres, d'une part, des motifs qui sont empruntés à divers types de croyances, ou, d'autre part, des spéculations sur d'autres systèmes possibles de croyances, inventés cette fois-ci. Dès lors, la science-fiction emprunte de fait un certain nombre de paradigmes à notre monde, et parmi ceux-ci peuvent se trouver des paradigmes religieux. *Behold the man*, par exemple, porte sur la vie de Jésus et reprend explicitement des éléments du christianisme. Certes il les détourne, mais ils n'en restent pas moins présents.

Souvent, les motifs ou les paradigmes religieux ne sont donc pas présents dans les romans de science-fiction pour eux-mêmes, mais ils ont une fonction narrative et argumentative. Ainsi, l'animisme du *Gambit des étoiles* n'est en aucun cas le signe d'une croyance mais une manière de questionner la place de l'homme dans l'univers et de construire la dimension métaphysique du roman. Le motif religieux peut dès lors s'inscrire dans une réflexion sociale ou politique, s'interrogeant notamment sur les institutions religieuses. C'est le cas de la représentation de l'Eglise du Kreuz dans *Les Guerriers du Silence* de Pierre Bordage, transposition de l'église catholique qui impose ses croyances et torture horriblement les mécréants, dans des scènes qui rappellent l'Inquisition. Il en est de même dans les œuvres qui inventent une religion fictive car

elles reposent généralement sur des paradigmes de religions existantes. L'une des plus célèbres est certainement celle du roman de Walter Miller, *A Canticle for Leibowitz*, qui met en scène une religion de la bombe nucléaire dans un monde post-apocalyptique.

Pour autant, le roman de science-fiction se revendique rarement d'une religion. Fréquemment, les références sont plutôt syncrétiques. D'autre part, la reprise de paradigmes qui relèvent du religieux n'implique pas une référence à une religion précise. Ainsi *Son of Man* de Robert Silverberg reprend des schémas de la littérature chrétienne, tels que la parabole, l'*exemplum* ou la structure initiatique, qui rappellent la littérature médiévale ou le roman de John Bunyan *The Pilgrim's progress* (1678)⁶⁰, mais ne présente aucune religion.

Enfin, au-delà même des motifs religieux, on trouve dans ces fictions des éléments, des lieux, des personnes, des situations, des moments, qui ont toutes les caractéristiques du sacré mais qui ne sont pas explicitement religieux. L'artefact extra-terrestre qu'est le monolithe de *2001* ou l'explosion de la supernova dans *Etoiles mourantes*, ne sont pas à proprement parler religieux mais sont construits au sein de la fiction comme des éléments qui relèvent du sacré.

Parmi toutes ces possibilités, les motifs qui nous intéressent particulièrement ici sont ceux qui s'insèrent dans une réflexion métaphysique, ontologique ou, plus généralement, spirituelle sur la nature du monde et de l'homme, si bien que les réflexions sur la place des institutions religieuses au sein des sociétés, de la politique et de l'histoire, qui constitue un champ en lui-même très vaste, ne retiendra pas ici notre attention.

Comment donc s'insèrent au sein des narrations ces motifs divers ? Comment fonctionnent-ils en termes thématiques, narratifs et argumentatifs, et quel est leur rôle ?

⁶⁰ Le roman allégorique de Bunyan raconte le voyage du protagoniste Christian (C'est-à-dire Chrétien en anglais) de la « Cité de la destruction » à « La Cité céleste », suivant un itinéraire initiatique et spirituel.

A Reprise de motifs existants

« Car ce qui est inconcevable pour nous, c'est la vitesse à laquelle vous consommez non pas vos existences mais ce qui leur donne un sens. L'entourage, l'environnement, la mémoire, les certitudes... Les certitudes ! Combien de fois me suis-je retrouvé perplexe, démuni, stupide face à votre art de la certitude ? Vous consacrez vos vies à composer des certitudes pour vous-mêmes et pour vos semblables. [...] Sincèrement, en une vie, depuis celles rebelles de l'adolescence jusqu'à celles réactionnaires de la sénescence, en passant par toutes les convictions de contagion nées du fait établi, pour combien de certitudes différentes et contradictoires vous damnez-vous ? »⁶¹

Si la science-fiction est une littérature du doute et de l'interrogation, alors le motif religieux en tant que tel est condamné à y être remis en question, ou du moins à être déstabilisé par la logique narrative. La religion se situe à ce titre dans la même position que n'importe quelle thèse, système de croyances ou de pensée pour un genre qui choisit d'ébranler systématiquement les préjugés et d'introduire le doute à tous les niveaux. La science-fiction opère toujours ce que l'on pourrait appeler une anamorphose : partant de données du réel, elle déplace les lignes, légèrement ou fondamentalement, et le dessin s'en trouve modifié, ainsi que le regard du lecteur sur la figure en question, c'est-à-dire ici le monde. Cette anamorphose touche aussi les systèmes de croyances qui sont insérés dans ces fictions. Même s'ils sont représentés d'une manière qui est fidèle à leur réalité, le simple fait de leur existence dans le texte de science-fiction amène à les problématiser et à les considérer autrement. Certains textes peuvent même thématiser cet effet en transformant spécifiquement les données religieuses dont ils s'inspirent.

⁶¹ Ayerdhal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, J'ai lu, Paris, 1999, p. 422-423.

1 Désacralisation et Resacralisation

Nombreux sont les textes qui utilisent ainsi des références religieuses explicites pour les désacraliser. On ne compte plus les récits où la question de l'existence de Dieu trouve une réponse scientifique qui déplace clairement le problème du spirituel au matériel et au rationnel.

- *Rationalisme et matérialisme*

La nouvelle d'Isaac Asimov, « The last question », en est un bon exemple. Elle est un mini-récit de l'histoire de l'univers dans lequel évolue un ordinateur de plus en plus puissant, qui finit par devenir un esprit total, hors de l'espace et du temps. La narration, qui compte six moments séparés par un blanc, décrit six étapes de l'évolution de l'homme parallèlement à l'évolution de l'ordinateur. Du « multivac » (ordinateur très puissant), on passe ainsi au « microvac » (miniaturisé), puis au « galactic AC » (AC, pour « Analogue computer »), « Universal AC », « Cosmic AC » jusqu'au « AC » final dans l'hypermespace. L'homme devient dans le même temps immortel, puis se détache du corps, pour devenir pur esprit, et finit par fusionner avec l'AC. A chacune de ces étapes, de nouveaux personnages débattent au sujet de l'entropie, et finissent toujours par poser la même question à l'ordinateur à leur disposition : « *Will mankind one day without the net expenditure of energy be able to restore the sun to its full youthfulness even after it had died of old age ?* »⁶² La réponse est invariable : « *insufficient data for meaningful answer* »⁶³. Lorsqu'il atteint le stade de perfectionnement le plus élevé, il trouve enfin une réponse et la nouvelle s'achève ainsi :

« And it came to pass that AC learned how to reverse the direction of entropy.

⁶² Asimov, Isaac, « The last question » in *The complete stories, volume 1*, Harper Collins, Londres, 1997, p. 418.

(Trad. : Est-ce que l'humanité un jour sans dépense d'énergie nette sera capable de redonner au soleil sa pleine jeunesse même après qu'il sera mort de vieillesse ?)

⁶³ *Ibid.*

(Trad. : Données insuffisantes pour réponse significative)

But there was now no man to whom AC might give the answer to the last question. No matter. The answer – by demonstration – would take care of that, too.

For another timeless interval, AC thought how best to do this. Carefully, AC organized the program.

The consciousness of AC encompassed all of what had once been a Universe and brooded over what was now Chaos. Step by step, it must be done.

And AC said, 'LET THERE BE LIGHT!'

And there was light –»⁶⁴

Ainsi, la nouvelle détourne la *Genèse* de manière astucieuse, pour faire de Dieu un ordinateur. Les premières phrases de cette nouvelle humoristique donnaient déjà le ton: « *The last question was asked for the first time, half in jest, on 21 May 2061, at a time when humanity first stepped into the light. The question came about as a result of a five-dollar bet over highballs, and it happened this way* ». ⁶⁵ Elle se construit comme un trait d'esprit qui subvertit le texte de la *Genèse* par un motif scientifique ou technologique. Le texte est d'autant plus subversif qu'il n'est pas évident de l'interpréter. Ce qui nous est raconté est-il l'origine de notre monde ? En ce cas, la Bible raconte l'histoire d'un ordinateur qui crée l'univers. Le récit se déroule-t-il, à l'inverse, dans notre avenir ? Dans ce cas l'ordinateur se fait l'égal de Dieu pour faire renaître le monde dans un processus cyclique. On voit bien comment, ici, le motif religieux chrétien et l'emprunt à la Bible, sont tout à fait désacralisés. Ainsi, l'insistance même sur des motifs religieux dans une certaine science-fiction a pour fonction de mettre à distance la religion, en opposant au phénomène transcendant une explication rationnelle, immanente.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 429.

(Trad. : Et il arriva que AC apprît comment renverser le sens de l'entropie. Mais il n'y avait maintenant plus aucun homme auquel AC puisse donner la réponse à l'ultime question. Peu importait. La réponse – par démonstration – s'occuperait de ça aussi. Pendant un autre intervalle de temps indéfini, AC réfléchit à la meilleure façon de faire cela. AC organisa avec soin le programme. La conscience d'AC réunit tout ce qui avait autrefois été un univers et ruminait à propos de tout ce qui était à présent devenu le chaos. Cela devait être accompli pas à pas. Et AC dit : « Que la lumière soit ! » Et la lumière fut -)

⁶⁵ *Ibid.*, p. 415.

(Trad. : La dernière question fut posée pour la première fois, presque pour rire, le 21 mai 2061, à une époque où l'humanité fit ses premiers pas dans la lumière. La question se posa comme le résultat d'un pari de 5 dollars autour d'un verre et c'est ainsi que cela se produisit.)

- *Parodie et ironie*

De manière plus complexe, de nombreux textes, nouvelles et romans, prennent aussi appui sur des éléments provenant de diverses traditions, mais pour les détourner par des procédés humoristiques tels que la parodie ou par l'ironie. Le travail de l'écrivain américain James Morrow s'inscrit tout à fait dans cette veine. Dans sa trilogie du *Corpus dei*, on retrouve le corps de Dieu inanimé. Le premier tome, *Towing Jehovah*, raconte, comme son titre l'indique, comment ce corps est remorqué. Il est finalement acquis par une congrégation de Baptistes qui l'installe dans un parc d'attractions, la Cité céleste, situé à Orlando en Floride. Le second volet, *Blameless in Abaddon*, présente le personnage de Martin Candle, juge d'une petite ville américaine, Abaddon, qui, tel un nouveau Job, voit des catastrophes s'abattre sur lui (mort de sa femme, cancer) et décide de porter plainte contre le corps de Dieu au tribunal de La Haye pour crimes contre l'humanité. Enfin, le troisième volume, *The Eternal Footman*, voit la peste du nihilisme s'abattre sur l'Occident après la désintégration du corps de Dieu.

Ces histoires rocambolesques sont l'occasion d'incroyables débats théologiques. L'œuvre de Morrow a cela d'intéressant qu'elle interroge constamment la question de l'existence du mal. Sous les aspects de la satire, se cachent divers niveaux de lecture et une complexité des textes qui les rend difficiles à classer⁶⁶. *Towing Jehovah* par exemple pose la question de la morale à travers la possibilité d'une ère que les personnages appellent post-théiste. Si Dieu est mort, qu'est-ce qui poussera l'homme vers les actions justes plutôt que vers le péché ? Le livre met en scène des luttes intellectuelles, des joutes verbales entre les croyants, les athées convaincus, et toutes sortes de personnages qui défendent chacun une certaine vision du monde. A partir d'arguments théologiques et philosophiques, la fiction dessine ainsi un débat à la fois drôle et passionnant.

⁶⁶ La classification même de ces textes dans le genre de la science-fiction n'est pas tout à fait évidente. Précisément, ils nous semblent correspondre à la dimension problématologique que nous essayons de définir et se détachent ainsi de la simple littérature satirique, qui aurait sa place en littérature générale, et de la *fantasy*. En outre, le corps de Dieu est bien réel et les éléments étranges font bien partie de l'univers du roman, ce qui le distingue du fantastique.

A ce titre, *Blameless in Abaddon* est certainement le plus intéressant des trois romans de la trilogie car il met en place un jeu sur la narration, entrecoupant les aventures de Martin Candle de commentaires du narrateur, qui n'est autre que le diable, Jonathan Sarkos, le tailleur. L'utilisation de motifs religieux, et ici chrétiens en particulier, est constamment déstabilisée par diverses stratégies narratives. L'humour de Morrow se lit dès l'incipit de *Blameless in Abaddon* qui s'ouvre sur ces mots :

« *Of all the newsworthy objects torn loose from the ice by the great Arctic earthquake of 1998, among them an intact Viking ship and the frozen carcass of a woolly mammoth, the most controversial by far was the two-mile-long body of God. The debate, oddly enough, centered not on the Corpus Dei's identity – the body was accompanied, as we shall see, by an impeccable pedigree – but rather on its metaphysical status. Was God dead, as the nihilists and the New York Times believed? Only in a coma, as the Vatican and Orthodox Judaism dearly hoped? Or – the Protestant consensus – was the Almighty as spiritually alive as ever, having merely shed His freshly form as a molting mayfly sheds its husk?* »⁶⁷

Pour autant, au-delà de ces simples jeux humoristiques et satiriques destinés souvent à dénoncer certains aspects de la société américaine, le roman repose sur une interrogation fondamentale qu'il explore de manière burlesque, mais également avec profondeur. Il y a en effet une différence entre l'effet comique lié à la projection de publicités sur le crâne de Dieu dans le ciel du troisième volume - ce qui est un pur élément de satire de la société de consommation - et l'itinéraire global de Martin Candle qui cherche des réponses à sa souffrance, et à celle des êtres humains. Son destin est tellement tragique qu'il crée des effets d'humour noir, mais qui n'annihilent pas les questions de fond qui le sous-tendent.

⁶⁷ Morrow, James, *Blameless in Abaddon*, Harcourt Brace & Company, New York, 1997, p. 3.
(Trad.: De tous les objets susceptibles de faire l'actualité qui ont émergé de la glace au moment du grand tremblement de terre en Arctique en 1998, parmi lesquels un navire viking intact et la carcasse congelée d'un mammouth laineux, le plus controversé fut de loin le corps de Dieu long de 3 kilomètres. Le débat, assez étrangement, ne porta pas sur l'identité du Corpus Dei – le corps était doté, comme nous le verrons, d'un pedigree impeccable - mais plutôt sur son statut métaphysique. Dieu était-il mort, comme le croyaient les nihilistes et le New York Times ? Seulement dans le coma comme l'espéraient profondément le Vatican et le Judaïsme orthodoxe ? ou – le consensus Protestant – Le Tout-Puissant était-il aussi vivant spirituellement que jamais, ayant simplement jeté Sa forme récente comme une éphémère qui mue se débarrasse de son enveloppe ?)

L'humour joue essentiellement sur des effets de contrepoints : lorsque Martin Candle vient d'apprendre qu'il a un cancer, le narrateur intervient à nouveau dans la narration sur ces mots : « *Lucky you : I'm back.* »⁶⁸, pour raconter l'histoire de la découverte du corps de Dieu. Ces moments de chute ou de décalage créent à la fois un effet d'humour noir et, en même temps, attirent l'attention par contraste sur l'horreur du passage qui les précède. L'effet est donc ambigu. De même, quelques pages plus loin, alors que les médecins de Candle viennent d'évoquer avec lui différents traitements particulièrement horribles, le narrateur se délecte de l'invention du mot « Lymphangiogram », et raconte comment il a inventé le cancer. On le voit bien, le roman pousse le récit de la souffrance, qui est le récit jobien, aux limites de la parodie, mais son horreur en ressort peut-être paradoxalement accrue et suscite donc fortement une interrogation sur la raison de ces souffrances, et sur le mal, ce qui est l'objet du roman.

Dans une démarche parodique similaire, la nouvelle de Robert Sheckley, « The Battle », réécrit l'Armageddon, et les hommes y affrontent l'armée de démons. Pour faire face à cette menace ultime, ils envoient des robots combattre à leur place mais, la bataille gagnée, ce sont les robots et non les hommes qui sont sauvés. L'humour noir de Sheckley transforme un motif mythologique pour le détourner de son message originel et faire d'une réponse une interrogation, ici sur le statut de l'homme.

Ces jeux intertextuels, souvent à l'œuvre dans des nouvelles en raison de la facilité à utiliser ce type de concepts percutants dans des récits courts, n'est pas récent. H.G. Wells l'utilise déjà, par exemple dans une nouvelle intitulée « A Vision of Judgment ». Le narrateur s'y réveille le jour du Jugement dernier. Chaque homme est jugé et tous ont péché. Une fois révélées leurs fautes, ils sont déposés dans la manche de Dieu. Lorsque le jugement est terminé, Dieu remue sa manche et dépose ainsi tous les hommes sur une nouvelle planète pour qu'ils recommencent à zéro. En raison de leur brièveté, ces textes s'approchent du conte allégorique ou de la fable, mais leur morale est en général ambiguë, et soulève une question plutôt qu'elle ne résout des problèmes.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

(Trad.: Vous avez de la chance. Je suis de retour.)

En cela ces textes correspondent bien aux éléments de définition de la science-fiction que nous avons essayé de fournir.

Le cas de *The Divine Trilogy* est tout à fait révélateur de cette démarche car les romans de Dick reprennent explicitement ce qu'on peut qualifier de mythologie gnostique, en particulier dans *The Divine Invasion*, mais transforment ces éléments pour en faire des personnages, des situations, c'est-à-dire qu'en un sens, comme le fait Morrow, il les trivialise, les rend plus concrets, et joue sur la dimension humoristique du texte, si bien que des effets d'ironie se créent. C'est d'ailleurs ce qu'analysent Jean-Noël Dumont, Danièle Chatelain et George Slusser dans leur article sur la trilogie. *The Divine Invasion* présente l'histoire d'Emmanuel qui, aidé par Zina, retrouve la mémoire et se rend compte de sa nature divine. Il est né d'une femme, Rybys, et d'un dieu, Yah. La narration du roman est particulièrement complexe parce qu'elle oscille entre l'histoire d'Emmanuel et celle de sa mère, que son compagnon Herb Asher se remémore alors qu'il est mort et cryogénisé dans un caisson. L'interprétation que font les trois critiques de l'utilisation des données gnostiques se situent donc du côté de l'ironie :

« What exactly is the meaning of the incredible Gnostic erudition that runs through his entire opus? [...] I propose to seek an answer for all this in irony, which is strongly characteristic of Dick's Trilogy. With Kierkegaard, one recognizes in irony a basic form of melancholy, one in which faith has been turned inside out, made into something demonic. At the heart of Dick's work I find a desperate coldness that accepts questions but refuses to answer them. Erudition then becomes the means of pushing off answers, of transforming thought into a game of parchesi, hopping from sign to sign. Indeed, is not SF itself ironic in nature? We need only think of what happens to myth when it is taken up in the modern age. What is ironic here is the irruption of rationality in the midst of the imaginary, just as the burlesque is what makes the absurd implacably logical. To see Nixon as an incarnation of evil, to celebrate the Eucharist with hot chocolate, to make a mental patient the emissary of God—all such surrealistic effects have the same goal: to make an avowal without looking as if one believes in that avowal. [...] What makes Dick's works so poignant is the equal

impossibility of resigning oneself to the absurd, or of believing in a meaning. »⁶⁹

On voit bien l'ambiguïté de cette position. Les motifs qui relèvent de la foi sont déstabilisés par l'ironie, alors même que l'absence de sens est déstabilisée par la construction de références à la spiritualité. C'est dans cette ambiguïté que repose précisément la dimension problématologique de la trilogie, qui n'est ni une fable satirique ni un récit allégorique.

- *Un mouvement dialectique*

« The madman, the prophet, Karl Glogauer, The time-traveller, the neurotic psychiatrist manqué, the searcher for meaning, the masochist, the man with a death-wish and the messiah-complex, the anachronism, made his way through the market place gasping for breath. /He had seen the man he had sought. He had seen Jesus, the son of Mary and Joseph. /He had seen a man he recognized without any doubt as a congenital imbecile. »⁷⁰

⁶⁹ Dumont, Jean-Noël, Chatelain, Danièle, et Slusser, George, « Between Faith and Melancholy: Irony and the Gnostic Meaning of Dick's "Divine Trilogy" », in *Science Fiction Studies*, Vol. 15, No. 2, *Philip K. Dick* (Jul., 1988), p. 253. URL : <http://www.jstor.org/stable/4239892>. Consulté le 04/01/2010.

(Trad. : Quel est exactement le sens de cette incroyable érudition gnostique qui occupe l'ensemble de cet opus ? [...] Je propose de chercher une réponse à tout ceci dans l'ironie, qui est fortement caractéristique de la trilogie de Dick. Chez Kierkegaard, on reconnaît dans l'ironie une forme basique de la mélancolie, dans laquelle la foi a été retournée, transformée en quelque chose de démoniaque. Au cœur du travail de Dick je trouve une froideur désespérée qui accepte les questions mais refuse d'y répondre. L'érudition devient dès lors un moyen de repousser les réponses, de transformer la pensée en un jeu de parchesi, sautant de signe en signe. En effet, la science-fiction n'est-elle pas ironique par nature ? Il nous suffit de penser à ce qui arrive au mythe quand il est repris à l'âge moderne. Ce qui est ironique ici, c'est l'irruption de la rationalité au milieu de l'imaginaire, exactement comme le burlesque est ce qui confère à l'absurde une logique implacable. Voir Nixon comme une incarnation du mal, célébrer l'eucharistie avec du chocolat chaud, faire d'un malade mental un émissaire de Dieu – tous ces effets surréalistes ont le même but : faire un aveu sans avoir l'air de croire que l'on avoue. [...] Ce qui rend les ouvrages de Dick si poignants, c'est que l'impossibilité de se résigner à l'absurde vaut celle de croire à un sens.)

⁷⁰ Moorcock, Michael, *Behold the Man*, Mayflower, Londres, 1970, pp. 100-101.

(Trad: Le fou, le prophète, Karl Glogauer, le voyageur du temps, le psychiatre manqué et névrosé, l'homme en quête du sens, le masochiste, l'homme au désir de mort et au complexe messianique, l'anachronisme, se fraya un chemin à travers la place du marché cherchant à reprendre son souffle. Il avait vu l'homme qu'il avait cherché. Il avait vu Jésus, le fils de Marie et Joseph. Il avait vu un homme qu'il identifiait sans aucun doute comme un imbécile congénital.)

Finalement, la difficulté pour aborder ces textes est qu'ils se situent peut-être dans un mouvement dialectique de désacralisation et de resacralisation. C'est ce que l'on peut observer par exemple dans *L'Évangile du Serpent* de Pierre Bordage ou dans *Behold the man* de Michael Moorcock, qui ont tous deux à faire avec la figure christique et les évangiles.

L'Évangile du serpent (2001) du romancier français Pierre Bordage raconte comment Vaï-ka'i, surnommé le Christ de l'Aubrac, fonde un nouveau mouvement, le néo-nomadisme, et tente de montrer à ses fidèles, qui le suivent de plus en plus nombreux, et quittent leurs maisons et leurs vies, qu'il faut se défaire de leurs attaches et vivre libres :

« D'une voix posée, musicale, l'Amérindien invite ses auditeurs à quitter le monde fragmenté, le monde des biens, des propriétés, des clôtures, des frontières, des comptes en banque, des assurances, à réapprendre la dimension sacrée de la Création, à réinvestir la maison de toutes les lois, à redécouvrir la richesse fabuleuse du serpent double. »⁷¹

Quatre personnages, nouveaux évangélistes, croisent ainsi son chemin et leur histoire dessine en creux l'itinéraire du prophète, qui sera assassiné à la fin. Or ces quatre personnages opèrent un ancrage de la figure christique dans le monde contemporain, et un décalage évident avec le texte sacré, puisqu'il s'agit d'une strip-teaseuse, Lucy, d'un tueur à gages, Mathias, d'un journaliste, Marc et du premier disciple de Vaï-Ka'i, Yann.

Pour autant, ce que l'on pourrait considérer comme une désacralisation nourrit aussi une forme de resacralisation. Car, de fait, le prophète semble bien authentique et des événements inexplicables se produisent, notamment le fait que certains personnages entendent des voix : *« Ce nom lui était venu de la même manière que, la veille, celui de la clinique Soubeyrand : chuchoté par la voix intérieure, comme si quelqu'un avait pris possession de lui et lui soufflait la solution à chaque fois qu'il se heurtait à une difficulté. »⁷²* De plus, la structure même du roman, une structure chorale, dessine un espace du sacré, en unissant les personnages dans un destin commun. L'ambiguïté est maintenue jusqu'au bout. La figure christique est ici transformée car elle n'a plus rien

⁷¹ Bordage, Pierre, *L'Évangile du Serpent*, op. cit., pp. 60-61.

⁷² *Ibid.*, p. 494.

de chrétien, mais pour autant Vaï-Ka'i représente une forme d'accession à la spiritualité, différente, et dégagée de tous les dogmes. Comme l'analyse Natacha Vas-Deyres :

« [...] Les derniers hommes et surtout L'Évangile du serpent peuvent s'interpréter à l'aune de cette religiosité postmoderne, comme une tentative utopique pour réenchanter une société que la science et la rationalité instrumentale ont tendance à rendre de plus en plus problématique. La religiosité discrète, inquiète, vagabonde et très personnelle de ses personnages est très éloignée de la religion organisée et intellectualisée que pratiquaient ou rejetaient les générations précédentes. C'est bien cet écart entre la religion de la modernité et la religiosité spirituelle que l'auteur tente de mesurer dans ses représentations. D'ailleurs sa position concernant les religions monothéistes éclaire tout à fait cette spiritualité nouvelle et utopique, utopique parce qu'elle se veut créatrice d'un monde nouveau, régénéré [...]. »⁷³

Et plus loin, elle ajoute : « Nulle théocratie dans nos deux romans [Les derniers hommes et L'Évangile du serpent] mais bien la vision mystique de nos deux "messies" qui se réalisent à travers l'émoi mystique de ceux qui les approchent, témoignant par là de la bienveillance de leur pouvoir charismatique. »⁷⁴ Certains personnages accèdent à une véritable révélation, et opèrent une transformation complète de leur vie. En plus d'être une réflexion sociale et politique sur le monde contemporain, sur la société de consommation et sur les médias, le roman offre aussi une réflexion sur la possibilité, ou l'impossibilité, de réinscrire l'existence dans sa dimension spirituelle.

Michael Moorcock construit quant à lui, dans *Behold the man*, un protagoniste paradoxal dont l'identité est ambiguë. Karl Glogauer, homme du XXe siècle qui revient dans le passé et prend la place de Jésus, est au centre d'un texte qui traite d'un personnage sacré mais qui, sans pour autant nier totalement son caractère sacré, le représente d'une façon détournée. Le texte est problématologique, tant dans son traitement du personnage, que dans son rapport à l'histoire, à l'hypertexte religieux et à la narration. Au lieu de créer une nouvelle mythologie, Moorcock dynamite une mythologie existante par une sorte d'iconoclasme fondamental, qui se nourrit de

⁷³ Vas-Deyres, Natacha, *Ces Français qui ont écrit demain. Société et pouvoir dans la littérature utopique française du XXe siècle*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Philippe Baudorre, Université de Bordeaux, 2007, p. 465.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 473

tendances fortes dans les années 1960-1970, par exemple par la juxtaposition de motifs sexuels et de motifs religieux et christiques. On retrouve en effet ce type de démarches dans d'autres œuvres, comme par exemple les films d'Alejandro Jodorowski, représentatifs de pratiques des années 1970 mêlant références religieuses, sexe et violence dans une recherche spirituelle débridée et anti-conventionnelle. *The Holy Mountain* (1973) s'inscrit tout à fait dans cette veine et dépeint l'itinéraire de divers personnages du futur, menés par une sorte de gourou interprété par Jodorowski lui-même, vers une montagne sacrée et une forme de renaissance spirituelle. La figure christique est là aussi centrale.

Mais la démarche de désacralisation de Moorcock va plus loin que ce traitement thématique : elle est structurelle. Il s'agit bien ici de briser les images, c'est-à-dire les représentations usuelles. D'abord, évidemment, en historicisant le récit des évangiles. Le mythe ou une figure sacrée comme celle du Christ ne peuvent conserver leur statut sacré dans le texte de science-fiction, parce que la science-fiction problématise systématiquement les éléments qui entrent dans son univers fictionnel. Le rapport à l'histoire problématise ainsi la permanence symbolique du sacré.

Moorcock entreprend dès lors une désacralisation du texte biblique par des moyens proprement science-fictionnels. Le *novum* du voyage dans le temps est l'outil diégétique qui lui permet de réécrire l'évangile, et surtout de le contredire à partir d'une position dite « historique ». L'objet science-fictionnel qu'est la machine à voyager dans le temps, n'est qu'un outil narratif, et le texte n'en dit que peu de choses. En effet, si le roman s'ouvre sur une description sommaire de l'engin, rien ne nous est dit de son fonctionnement. « *The time machine is a sphere full of milky fluid in which the traveller floats enclosed in a rubber suit, breathing through a mask attached to a hose leading into the wall of the machine.* »⁷⁵ Nous ne sommes pas du tout ici en *hard science*⁷⁶ et cet élément technologique n'est qu'un prétexte au véritable objet du récit, qui n'est pas scientifique, mais psychologique, anthropologique et sociologique. Rappelons que

⁷⁵ Moorcock, Michael, *Behold the Man*, *op. cit.*, p.7.

(Trad.: la machine à voyager dans le temps est une sphère remplie d'un fluide laiteux dans lequel le voyageur flotte enveloppé dans une combinaison de latex, respirant grâce à un masque attaché à un tuyau menant dans la paroi de la machine.)

⁷⁶ La *Hard Science* est un sous-genre de la science-fiction qui fonde ses intrigues sur des principes de sciences dures.

Michael Moorcock est l'un des personnages les plus importants du mouvement que l'on a appelé la *New Wave* et qui précisément, parmi d'autres apports, a souligné l'importance des sciences humaines en science-fiction, au détriment d'une interrogation centrée uniquement sur les sciences exactes. Cet objet science-fictionnel, outil narratif, qu'est la machine à voyager dans le temps permet donc, dans le cadre de la fiction, d'accéder aux faits (présentés comme) historiques pour les confronter avec le texte sacré. Or ces faits s'opposent en bien des points au dogme chrétien, tel qu'il apparaît dans les évangiles canoniques. En effet, Karl découvre que le véritable Jésus de Nazareth n'a accompli aucun des événements narrés dans la Bible. Il est bien un personnage historique, au sens où il existe effectivement, mais il s'agit d'un « idiot », comme le dit le texte à la page 103. Il reste enfermé chez lui à ne rien faire. Le texte biblique est donc dénoncé comme mythe, ou plutôt comme une série d'illusions brodées à partir d'un élément réel.

Un espace possible de resacralisation se construit alors paradoxalement. Il ne s'agit pas, en effet, de remplacer le dogme religieux par un dogme antireligieux. Au contraire, Moorcock travaille sur des ambiguïtés narratives qui, en un sens, resacralisent le récit, mais sur le mode du potentiel, non pas de l'acte, mais de la puissance. Il ne cesse ainsi de mettre en valeur la notion de destin, supposant une forme de transcendance. Le personnage de Glogauer, en prenant la place du Christ, construit son propre évangile. Le roman s'organise en effet selon deux niveaux narratifs : une ligne narrative et temporelle 1, qui est celle de l'époque de Jésus et des actions de Karl racontées chronologiquement, et une ligne narrative et temporelle 2, qui est celle de la vie de Karl avant le départ vers le passé. Elle est aussi racontée chronologiquement. La fin du roman se situe à la fin de ces deux lignes, c'est-à-dire au moment où Karl est crucifié (pour la ligne 1) et au moment où il part dans le passé – un événement qui est à la fois la fin de la ligne 2 et le point de départ de la ligne 1. Ces deux lignes s'entremêlent à l'intérieur de chaque chapitre en une succession de passages assez courts. Cette structure narrative en elle-même crée un sentiment de nécessité dans la ligne temporelle 2. En effet, puisque la ligne 1 nous est connue, la ligne 2, qui la précède chronologiquement, semble s'éclairer par ce qui va se passer ensuite, comme si elle devait conduire inévitablement aux événements postérieurs. Comme le lecteur sait

que Karl revient à l'époque de Jésus puis prend sa place au fur et à mesure qu'avance le roman, il interprète de plus en plus les souvenirs de sa vie, racontés parallèlement, comme étant des signes avant-coureurs de son destin à venir. Plus encore, l'événement final, la crucifixion de Karl, à laquelle mène l'ensemble du roman, est le point d'intersection de tout ce qui est raconté avant. Les deux lignes temporelles mises bout à bout y conduisent bien entendu, mais ce sont surtout les deux chaînes causales qui correspondent à ces deux lignes qui mènent à ce point, d'où le sentiment de nécessité.

En outre, cette structure narrative est doublée par une structure thématique qui est celle du destin. Chaque événement raconté est comme une prolepse de l'événement final car il en fait ressortir un élément de la chaîne causale. Chaque épisode de la vie de Glogauer pourrait être ainsi, en partie, une explication de son geste final. La narration, comme toute narration, mais ici de manière particulièrement explicite, est orientée. Les épisodes sont choisis en fonction de l'éclairage qu'ils apportent à la scène finale. Par exemple, dans le chapitre 9, on apprend que, lorsque Karl avait des migraines, il avait l'habitude d'interpréter le rôle d'un personnage, ce qui prépare à la comédie qu'il va jouer à l'époque de Jésus en se faisant passer petit à petit pour le prophète. « *Often during the attacks he would begin to assume an identity – a character in a book he was reading, some politician currently in the news, someone in history if he had recently read a biography.* »⁷⁷ De même, le désir de mort qui habite Karl et permet de comprendre son sacrifice volontaire final, est un élément récurrent dans le roman. Le récit de sa tentative de suicide quand il était adolescent, au chapitre 4, en est un exemple remarquable. Sa fascination pour les croix, qui sont liées à un fantasme sexuel, annonce là encore le thème de la crucifixion: « *Silver crosses equal women./ Wooden crosses equal men./ He thought of himself as a wooden cross.* »⁷⁸ De la même manière, en 28 après JC, chaque épisode prépare petit à petit l'événement final. La notion de destin est d'ailleurs omniprésente, à la fois dans les propos des personnages et dans ceux du

⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

(Trad. : Souvent durant les attaques il commençait à prendre une identité – le personnage d'un livre qu'il était en train de lire, un politicien qui à ce moment-là faisait l'actualité, un personnage historique s'il avait récemment lu une biographie.)

⁷⁸ *Ibid.*, p. 39.

(Trad. : Les croix d'argent correspondent aux femmes. Les croix de bois correspondent aux hommes. Il se pensait comme une croix de bois.)

narrateur : « *Evidently the Baptist saw him as fulfilling some role in his own scheme of things.* »⁷⁹ Dès son arrivée parmi les Esséniens, Karl est vu par eux, et en particulier par John, comme le prophète qu'ils attendent.

On peut dire que Moorcock rédige ainsi une sorte d'évangile de Glogauer en s'inspirant des schémas d'écriture et d'interprétation de la *Bible* et des textes sacrés, notamment de l'herméneutique christocentrique : tout événement antérieur est lu à la lumière de la fin. Tout événement est ainsi une annonce de la venue du prophète, par exemple. D'autre part, chaque élément de la vie du prophète lui-même est tourné vers cette fin inévitable. Les deux dimensions (désacralisation et resacralisation) entrent en concurrence dans le texte sans qu'il soit possible de déterminer une interprétation finale.

La démarche problématologique n'implique donc pas l'absence de toute spiritualité. Au contraire, ces déstabilisations des dogmes des religions existantes peuvent être tout simplement un moyen d'explorer une autre spiritualité. Plus que d'une déconstruction des idéologies existantes, qui est certes parfois, on l'a vu, un terreau fertile, il s'agit davantage d'une construction d'une spiritualité réelle mais problématisée.

- *La question du mythe*

On a parfois pu qualifier la science-fiction de mythologie moderne. Cependant, si l'on s'en tient à la définition stricte de la notion de mythe, telle que l'utilisent les anthropologues, il ne nous semble pas possible de l'appliquer à la science-fiction. Elle est de toute évidence un réservoir de motifs pour ce que l'on pourrait appeler un imaginaire collectif, mais elle n'est en aucun cas une mythologie. « *Plutôt que de créer des mythes nouveaux, la science-fiction aurait tendance à explorer les mythes traditionnels, à les adapter, à les renouveler* »⁸⁰, remarque Jean-Marie Grassin. Le mythe n'est pas simplement un motif qui fonde un imaginaire. Comme le souligne

⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

(Trad: A l'évidence le Baptiste le voyait jouer quelque rôle dans son propre dessin des choses.)

⁸⁰ Grassin, Jean-Marie, « Mythe et littérature comparée : l'expérience du 'mythocomparatisme' », in Grassin, Jean-Marie, éd., *Mythes. Images, représentations, Actes du XIVe congrès de la SFLGC*, TRAMES, Limoges, 1981, p. 9.

Philippe Sellier, le mythe possède quatre caractéristiques principales : il est « *un récit fondateur* », « *anonyme et collectif* » qui « *remplit une fonction socio-religieuse* » et qui « *est tenu pour vrai* »⁸¹. De fait, les textes de science-fiction ne correspondent à aucune de ces caractéristiques. Leur discours est foncièrement fictionnel et problématique. Ainsi, même si certains textes s'inspirent des mythes, thématiquement ou narrativement, ils n'en sont pas eux-mêmes. Précisément, le mythe, au sein de la science-fiction, se trouve en position instable, car il y est à la fois revivifié par un nouveau récit⁸², et en même temps, il y est désacralisé et problématisé. Darko Suvin le souligne en ces termes : « *Where the myth claims to explain once and for all the essence of phenomena, SF first posits them as problems and then explores where they lead.* »⁸³ Pierre Brunel insiste d'ailleurs sur ce point :

« *Sans la moindre intention péjorative, au contraire, je dirai que la littérature est un des lieux de cet obscurantisme renaissant. Si la littérature des lumières fait du mythe (ou plutôt de son résidu, la mythologie livresque) un usage instrumental, la littérature d'aujourd'hui, qui est plus volontiers une littérature de l'obscur, tend à retrouver le mystère dont le mythe est né.* »⁸⁴

De fait, Catherine Moore, par exemple, se réapproprie le mythe de la Méduse dans « *Shambléau* » en indiquant que la créature est réelle et en travaillant sur sa dimension érotique et mortifère. Mais précisément, en expliquant le mythe, Catherine Moore le détruit comme mythe. Elle en fait un récit moderne, le transpose, joue sur les connotations du mythe originel, mais « *Shambléau* » n'est pas un mythe. C'est un procédé qui s'est d'ailleurs banalisé au point de devenir mécanique dans certains récits, comme le souligne Gary Wolfe qui reprend une formule de Michael Moorcock : « *Shaggy God Story : Michael Moorcock's label for tales that seek to achieve a sense of wonder by mechanically adapting biblical tales and providing science fictional*

⁸¹ Sellier, Philippe, « Récits mythiques et productions littéraires », in Grassin, Jean-Marie, éd, *Mythes. Images Représentations*, op. cit., p. 63.

⁸² Précisons que le mythe fonctionne ici comme un « mégatexte » et non comme une référence précise. Sur cette notion de « mégatexte », voir Segal, Charles, *Interpreting Greek Tragedy, Myth, Poetry, Text*, Cornell University Press, New York, 1986, p. 52.

⁸³ Suvin, Darko, « Estrangement and Cognition », in Gunn, James, et Candelaria, Matthew, *Speculations on speculation, Theories of science fiction*, Scarecrow press inc, Lanham, 2005, p. 26. (Trad. : Là où le mythe prétend expliquer une fois pour toutes l'essence des phénomènes, la SF les présente d'abord comme des problèmes et explore l'endroit vers lequel ils mènent.)

⁸⁴ Brunel, Pierre, « Introduction du Symposium : Mythes : domaine et méthodes », in Grassin, Jean-Marie, éd, *Mythes. Images Représentations*, op. cit., p. 31.

“explanations” for them – as, for example, the “surprise ending” that reveals two characters to be Adam and Eve. »⁸⁵ Le mythe est alors expliqué par le récit de science-fiction, mais ce faisant il perd évidemment sa nature première. Catherine Moore ne tombe pas dans ce travers, précisément parce qu’elle indique, dès les premières lignes, une clef de lecture de sa nouvelle, et parce que son texte s’inscrit davantage dans le genre du space opera, du récit d’aventure autant que de la réflexion métaphysique.

Ainsi, le traitement du mythe au sein du récit de science-fiction est révélateur du fonctionnement du genre. Darko Suvin souligne avec raison l’opposition structurelle entre la science-fiction et le mythe :

« Alors que le mythe se propose comme l’explication définitive de l’essence des phénomènes, la science-fiction les pose comme des problèmes à examiner ; elle dénonce l’identité statique du mythe comme illusoire, très souvent comme frauduleuse, dans le meilleur des cas, comme une cristallisation temporaire de contingences en perpétuelle évolution. La science-fiction ne pose pas de questions sur l’Homme ou le Monde ; elle demande : quel homme ? ; dans quelle sorte de monde ? ; et pourquoi tel homme dans tel monde ? »⁸⁶

Le mythe est une fixation, dans l’éternité du temps des commencements, d’explications du temps présent, quand la science-fiction propose une mise en mouvement constante. Si elle travaille le mythe, c’est pour mieux soulever les mystères qu’il renferme et le ressaisir dans une dimension d’interrogation du monde. Tout texte de science-fiction est donc une mise en mouvement qui ne peut que déstabiliser les paradigmes. C’est pourquoi, il n’est pas, pour les auteurs, un véhicule efficace d’une quelconque idéologie mais un espace de problématisation.

⁸⁵ Wolfe, Gary K., « Coming to terms », Gunn, James et Candelaria, Matthew, éd., *Speculations on speculation. Theories of Science Fiction*, The Scarecrow press, Lanham, 2005, p. 21.

(Trad.: Histoire divine farfelue : l’étiquette que Michael Moorcock réserve aux contes qui cherchent à atteindre le *sense of wonder* en adaptant mécaniquement des histoires bibliques en leur fournissant des “explications” science-fictionnelles – comme, par exemple, la “fin surprise” qui révèle que les personnages sont Adam et Eve.)

⁸⁶ Suvin, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, op. cit., p. 15.

2 La question des données biographiques

« *“I asked because I thought that’s what you were, some kind of Buddhist.” “I’m a man. Any possible answer interests me.” “But what about the question?” “That interests me too.”* »⁸⁷

De fait, il est nécessaire de poser quelques jalons sur le rapport entre les auteurs et leurs textes. La nature des fictions que nous évoquons est diverse, dans la mesure où la position de leurs auteurs n’est pas toujours la même. Pour autant, si quelques données biographiques sont utiles, il est évident que les textes n’y sont pas assujettis et qu’il faut les prendre avec prudence.

- *Données biographiques*

Comme le souligne Robert Reilly, l’une des raisons qui expliquent la présence de si nombreux motifs religieux ou spirituels dans les œuvres de science-fiction est peut-être que ces auteurs sont eux-mêmes habités par une quête de ce type :

« *the author’s personal search for some sort of absolute truth or transcendent reality. Such a search is best exemplified in the work of three authors – Philip K. Dick, Philip José Farmer, and Frank Herbert. Each of these men has written a series of works*

⁸⁷ Benford, Gregory, et Eklund, Gordon, *If the Stars are Gods*, Ace Books, New York, 1981, pp. 94-95. (Trad.: - Je t’ai demandé ça parce que je pensais que c’était ce que tu étais, une sorte de Bouddhiste.
- Je suis un homme. Toute réponse possible m’intéresse.
- Mais qu’en est-il de la question ?
- Ça m’intéresse aussi.)

that may be regarded as the outward manifestation of an inward search. »⁸⁸

Pour autant, il s'agit bien d'une quête et non d'une résolution car il est assez rare que les auteurs des œuvres qui nous intéressent se revendiquent d'une certaine croyance. Maurice G. Dantec, qui s'est converti au catholicisme, est un cas relativement isolé. Cependant, même Maurice G. Dantec n'est pas facile à classer. Il se dit catholique futuriste, mais il n'est pas évident de savoir ce que ce terme recouvre exactement pour lui. Il déclare ainsi dans une interview :

« Voyons cela sous l'angle d'une sorte de « théologie négative », d'ailleurs ce que vous avez noté sur la date oubliée d'Hiroshima s'inscrit peut-être dans le schéma général : Je suis trop pop pour les petits profs, je suis trop ésotérique pour les avaleurs d'intrigues au kilomètre, je suis trop « mystique » pour les sciento-matérialistes, je ne le suis pas assez pour les tenants de l'un ou l'autre des supermarchés spirituels du moment, je suis trop réac pour les progressistes-universalistes, je suis trop futuriste pour les « conservateurs-nationalistes », je suis trop chrétien pour les athées, je suis trop catholique pour les chrétiens, je suis peut-être trop européen pour les Américains, et trop américain pour les Européens, après tout, je suis peut-être un simple fantôme. »⁸⁹

Un auteur comme Pierre Bordage, par exemple, a été éduqué dans un contexte chrétien : *« Je parle beaucoup de religion. J'ai fait quatre ans de séminaire, ça marque. Une grande partie de ce que j'écris est une interrogation sur la spiritualité. »⁹⁰* Mais il s'est éloigné de cette éducation : *« Je suis sorti totalement dégoûté par la religion. Je ressentais, quand j'étais enfant, ce sentiment grisant de liberté et on voulait briser cet*

⁸⁸ Robert Reilly, éd., *The transcendent Adventure. Studies of Religion in Science Fiction/ Fantasy*, Greenwood Press, Westport, 1984, p. 5.

(Trad. : La quête personnelle de l'auteur pour une sorte de vérité absolue ou de réalité transcendante. Une telle quête est particulièrement bien représentée par l'œuvre de trois auteurs – Philip K. Dick, Philip José Farmer, et Frank Herbert. Chacun de ces hommes ont écrit une série d'ouvrages qui peuvent être compris comme la manifestation externe d'une quête intérieure.)

⁸⁹ Entrevue réalisée par Karen Sedviv ; Québec, Canada, le 22 août 2009 pour *Black Box United*. Consultable sur le site de Maurice G. Dantec :

URL : <http://www.mauricedantec.com/article/article.php/article/metacortex-sept-questions-pour-la-fin-d-un-monde>. Consulté le 24/06/2011.

⁹⁰ Propos de Pierre Bordage que j'ai recueillis lors d'une intervention dans mon cours sur le livre-univers à l'Université Sorbonne nouvelle - Paris 3 en 2010 et consultables dans le portrait de l'écrivain que j'en ai tiré pour le site internet *L'Intermède* : URL <http://www.lintermede.com/dossier-sf-portrait-pierre-bordage-ecrivain.php>. Mis en ligne le 9 janvier 2011.

élan pour faire de moi un vecteur de dogmes. »⁹¹ Enfant, il a connu ce qu'il appelle des « crises mystiques » qu'il ne comprenait pas, et c'est la raison pour laquelle ses parents l'ont envoyé au petit séminaire mais, rebuté par cette expérience, il cherche ensuite une voie spirituelle plus libre, éloignée des institutions et des dogmes : « *J'essaie de voir la différence entre la spiritualité - un chemin vers la liberté totale - et la religion, qui est l'appartenance à un ordre social, dominant souvent. Le dogme crée une violence entre ce que l'on voudrait être et ce que l'on est vraiment. Or, il faut, je crois, essayer de comprendre ce que l'on est, un être humain, et l'accepter.* »⁹² Son œuvre se situe dans cette lignée, hors des dogmes, mais interrogeant la dimension spirituelle de l'homme.

De même, Olaf Stapledon, qui a beaucoup réfléchi sur la religion à l'époque contemporaine et a présenté un certain nombre d'articles et de conférences sur ce sujet, se disait mystique agnostique. « *I am not a Christian, and I am not a materialist. I have been influenced partly by experiences of my own which I venture to call religious, partly by my study of philosophy and psychology, partly by discussions with men and women in the Forces during the war* »⁹³, écrit-il dans un article intitulé « Religion Today ». Et plus loin, il ajoute : « *I suggest that, though metaphysics has played a great and sometimes a beneficial part in the past, the religious challenge of our day consists in the necessity of combining complete and rigorous agnosticism about ultimate reality with an uncompromisingly religious attitude to life.* »⁹⁴ Robert Branham définit en ces termes la position de Stapledon :

« Stapledon prized the unique insights of mystical vision but sought to keep a skeptical distance; refraining from firm commitment to literal, symbolic, or mythic interpretations. In Old

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Archives Stapledon, B2.29.1 Religion today, p. 1. (Archives Stapledon) (La référence des documents d'archives, donnée en note, correspond à leur intitulé et à leur classification au sein du fonds d'archives de l'Université de Liverpool. Voir la liste des documents d'archives consultés à la fin de la bibliographie) (Trad. : Je ne suis pas chrétien, et je ne suis pas matérialiste. J'ai été influencé en partie par mes propres expériences que je me risque à appeler religieuses, en partie par mon étude de la philosophie et de la psychologie, en partie par des discussions avec des hommes et des femmes des Forces armées pendant la guerre.)

⁹⁴ *Ibid.*

(Trad. : Je propose l'idée selon laquelle, bien que la métaphysique ait joué un grand rôle et parfois un rôle bénéfique dans le passé, le défi religieux de notre temps consiste en la nécessité de combiner un agnosticisme complet et rigoureux à propos de la réalité ultime avec une attitude religieuse sans compromis envers la vie.)

Man in New World Stapledon advanced the term "agnostic mysticism" to suggest the paradoxical quality of his persisting vision.»⁹⁵

Et il explique ainsi comment s'inscrit ce mysticisme agnostique dans la narration :

« Stapledon deliberately averted belief in his myths through the employment of three stylistic techniques: indirection, immensity, and self-deprecation. Stapledon's use of indirection is evident in the vicarious nature of the visionary experiences his fictions describe. His major novels are presented as narratives produced by ordinary minds. Robert in Sirius, Thos in The Flames, Odd John's friend and biographer, and the Old Man in Old Man in New World are not visionaries themselves. Indeed, all are rather skeptical about the vision reported by their subjects. The terrestrial narrators of Last and First Men and Star Maker offer second-hand descriptions of events experienced and only partially communicated by beings of a radically different order from themselves. »⁹⁶

Or il est intéressant de remarquer que sa vision de la science s'inscrit également dans cette logique :

« The good side of science is the truly scientific temper, which is at heart religious. It involves profound humility about man's attainment and his capacity, particularly about the scope of his intellect. It includes a passion for objectivity, for self-detachment, and detachment from all the whims and prejudices

⁹⁵ Branham, Robert, « Stapledon's "Agnostic Mysticism" », in *Science Fiction Studies*, Vol. 9, No. 3, *The Science Fiction of Olaf Stapledon* (Nov., 1982), p. 251. URL: <http://www.jstor.org/stable/4239500>. Consulté le 04/01/2010.

(Trad.: Stapledon louait les perceptions uniques de la vision mystique mais cherchait à garder une distance sceptique, se gardant de s'engager résolument dans des interprétations symboliques, littérales, ou mythiques. Dans *Old man in new world* Stapledon a avancé le terme de "mysticisme agnostique" pour suggérer l'aspect paradoxal de ses visions persistantes.)

⁹⁶ *Ibid.*, p. 253.

(Trad.: Stapledon a délibérément évité que l'on puisse croire en ses mythes en employant trois techniques stylistiques : l'évitement, l'immensité, et l'auto-dénigrement. L'usage que fait Stapledon de l'évitement est évident dans la nature indirecte des expériences visionnaires que ses fictions décrivent. Ses romans majeurs sont présentés comme des récits produits par des esprits ordinaires. Robert dans *Sirius*, Thos dans *The Flames*, l'ami de Odd John et son biographe, et le Vieil Homme dans *Old Man in New York* ne sont pas eux-mêmes des visionnaires. En effet, tous sont plutôt sceptiques à propos de la vision rapportée par leurs sujets. Les narrateurs terrestres de *Last and First Men* et *Star Maker* offrent des descriptions de seconde main d'événements vécus et seulement communiqués en partie par des êtres d'un ordre radicalement différent d'eux.)

that limit human nature. Above all, it is deeply and worshipfully aware of the impenetrable mystery of existence. »⁹⁷

Par ailleurs, ce qu'il appelle la religion, est lié à la notion d'expérience, ce qui sera fondamental, nous le verrons, pour analyser nos récits : « *Religion in the deeper sense is not a matter of theory but of direct experience, and feeling and action. »⁹⁸* Cette réflexion sur la nature même du religieux et la place qu'il doit obtenir dans la société nourrit de toute évidence l'œuvre de Stapledon.

D'autre part, *The Divine Trilogy* résonne avec la vie de son auteur Philip K. Dick puisque, tout comme Horselover Fat, son double fictionnel, l'auteur a vécu une crise mystique en 1974, qu'il a essayé jusqu'à la fin de sa vie d'élucider en rédigeant des milliers de pages de ce qu'il a nommé son exégèse, c'est-à-dire l'élaboration d'un système théologique notamment inspiré par la Gnose. Lawrence Sutin cite ainsi des passages de cette exégèse dans sa biographie de Dick, par exemple cet extrait daté du 20 mars 1974 :

« It seized me entirely, lifting me from the limitations of the space-time matrix ; it mastered me as, at the same instant, I knew that the world around me was cardboard, a fake. Through its power I saw suddenly the universe as it was; through its power of perception I saw what really existed, and through its power of no-thought decision, I acted to free myself. »⁹⁹

Enfin, bien entendu, une autre catégorie d'auteurs se déclare absolument athées, ce qui ne les empêche pas d'interroger des problèmes spirituels. C'est le cas par exemple de l'auteur américain James Morrow, qui attaque sans cesse les religions, dans les interviews comme dans ses œuvres, mais dont l'ensemble de l'œuvre est baignée par

⁹⁷ Archives Stapledon, B2.29.1 Religion today, p. 4. (Archives Stapledon)

(Trad. : Le bon côté de la science, c'est le caractère véritablement scientifique, qui est fondamentalement religieux. Il implique une profonde humilité à propos des réussites de l'homme et de ses capacités, en particulier en ce qui concerne l'étendue de son intellect. Il inclut une passion pour l'objectivité, pour le détachement de soi, et le détachement de tous les caprices et les préjugés qui limitent la nature humaine. Par-dessus tout, il est profondément conscient et respectueux du mystère impénétrable de l'existence.)

⁹⁸ *Ibid.*, p. 6.

(Trad. : La religion, dans son sens le plus profond, n'est pas affaire de théorie mais d'expérience directe, de sentiment et d'action.)

⁹⁹ Sutin, Lawrence, *Divine Invasions, A life of Philip K. Dick*, Harmony Books, New York, 1989, pp. 214-215.

(Trad. : Cela m'a saisi complètement, m'éloignant des limitations de la matrice spatio-temporelle ; cela m'a maîtrisé au moment où je savais que le monde autour de moi était un simulacre. Par son pouvoir j'ai vu soudain l'univers tel qu'il était ; par son pouvoir de perception j'ai vu ce qui existait vraiment, et par son pouvoir de décision en dehors de la pensée, j'ai agi afin de me libérer moi-même.)

des références à diverses traditions qu'il interroge. Il déclare ainsi dans une interview : « *I don't see myself as a truth-teller, but do I see myself as an ambiguity-monger. Somebody who says that a question is always better than an answer.* »¹⁰⁰ Il analyse d'ailleurs lui-même la fin de sa trilogie de manière tout à fait intéressante pour notre réflexion, en attaquant lui aussi le figement inhérent à la religion :

« [...] *the last scene in The Eternal Footman circles back to the first scene in Towing Jehovah. I mean, there's nothing obscure about it, it's pretty obvious, that when the children put on their play, it's a wildly inaccurate recapitulation of the first scene in Towing Jehovah. It's a way for the author to say, "Look how quickly epiphanies get corrupted in the retelling," because the kids are presenting a version of the opening scene that's quite distorted. It's my critique of what religions become in the hands of their followers, as opposed to whatever creative spark got the faith started.* »¹⁰¹

Morrow oppose ainsi l'origine de la foi à l'institutionnalisation de la religion, mais sa démarche créative, en travaillant la structure narrative, relève bien d'une interrogation sur la croyance, sur ses composés et sur son impact.

Les positions des auteurs diffèrent donc, et les raisons qui expliquent pourquoi ils abordent la spiritualité dans leurs œuvres sont très diverses, de même que leurs points de vue et leurs approches. Cependant, on ne peut réduire l'œuvre d'un écrivain aux propos qu'il tient et aux points de vue qu'il énonce en dehors de son écriture. Leurs romans ne sont en aucun cas des essais ou des pamphlets.

- **Brouillage de ces données**

¹⁰⁰ Kelleghan, Fiona et Morrow, James, « War of the World-Views: A Conversation with James Morrow », in *Science Fiction Studies*, Vol. 30, No. 1 (Mar., 2003), p. 8. URL : <http://www.jstor.org/stable/4241137> Consulté le 04/01/2010.

(Trad. : Je ne me vois pas comme un diseur de vérité, mais je me vois en revanche comme un porteur d'ambiguïté. Quelqu'un qui dit qu'une question vaut toujours mieux qu'une réponse.)

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

(Trad. : la dernière scène de *The Eternal Footman* revient de manière circulaire sur la première scène de *Towing Jehovah*. En fait, il n'y a rien d'obscur là-dedans, quand les enfants présentent leur pièce, c'est une récapitulation largement inexacte de la première scène de *Towing Jehovah*. C'est une manière pour l'auteur de dire « Regardez à quelle vitesse les épiphanies sont corrompues lorsqu'on les raconte à nouveau », parce que les enfants présentent une version de la séquence d'ouverture qui est très déformée. C'est ma critique de ce que deviennent les religions aux mains de ceux qui les suivent, par opposition avec l'étincelle créative quelle qu'elle soit qui a été à l'origine de la foi.)

Pour autant, cette question biographique se trouvent brouillée à la lecture des romans car, quand bien même l'artiste souhaiterait transmettre un message idéologique, son œuvre dépasse ce qu'il a voulu y mettre, et peut même contredire ce qu'il croit être ses positions. Gérard Klein en offre un exemple remarquable puisqu'il déclare dans la préface de l'édition Néo du *Gambit des étoiles* :

« *Le jeune homme était surpris - et même inquieté – par les images et les idées qu'il voyait naître sous sa plume ou sur le clavier de sa machine. Car son rationalisme et son scepticisme philosophique s'accommodaient mal du mysticisme gnostique qui imprégnait, quoi qu'il en eût, sa première vraie tentative romanesque.* »¹⁰²

De fait, la spiritualité est au cœur de ce premier roman, à la fois sous cette forme mystique que l'auteur évoque et sous la forme d'une sorte de vision panthéiste du monde.

Le même type d'ambiguïté se retrouve chez James Morrow qui déclare qu'il est parfois lui-même surpris de certains aspects de ses œuvres :

« *I think of my work as thought experiments. I set up experimental conditions [...] but I don't know how the experiment is going to play out. In the case of Towing Jehovah I didn't know for example how weirdly reverent some of the moments would be because I'm very secular, I take a dim view of most enterprises that called themselves religious or spiritual. Nevertheless when the supertanker first arrives on the scene of god's floating cadaver, all the creation is in mourning for the loss creator [...] So I said "Oh my goodness, I guess I'm a more religious person than I thought".* »¹⁰³

Sa position par rapport à la religion est très claire. Il est athée mais il convient que la science ne peut résoudre l'ensemble des problèmes que pose le monde à l'homme : « *I think the secular point of view is necessary [...] but it is not sufficient.*

¹⁰² Klein, Gérard, Préface au *Gambit des étoiles*, op. cit., p. 10.

¹⁰³ Transcription d'une interview que James Morrow m'a accordée le 11 novembre 2001 à Nantes, dans le cadre du Festival des Utopiales.

(Trad. : Je considère mon travail comme des expériences de pensée. Je mets en place des conditions expérimentales [...] mais je ne sais pas ce que va donner l'expérience. Dans le cas de *Towing Jehovah*, je ne savais pas par exemple quel degré d'étrange révérence certains moments allaient atteindre parce que je suis très profane, je me méfie de toutes les entreprises qui se disent religieuses ou spirituelles. Néanmoins quand le supertanker arrive pour la première fois dans la scène du corps de Dieu qui flotte, toute la création pleure son créateur [...] Et donc je me suis dit : « oh bon sang, je suis peut-être plus religieux que je ne le pensais ».)

They're always be mysteries. »¹⁰⁴ Par ailleurs, il insiste sur le fait qu'une œuvre romanesque ne doit pas être didactique et ne doit pas avoir pour but de rallier les lecteurs au point de vue de l'auteur : « *I don't think a novel writer should be a preacher. [...] I think you're simply inviting the reader to have thoughts that maybe he or she have never had before. You're inviting the reader to rethink the pillars of their world vie. It's the death of fiction when it becomes didactic.* »¹⁰⁵ C'est pourquoi ses lecteurs athées comme ses lecteurs croyants trouvent un intérêt dans ses romans, dit-il. Le roman construit une fiction qui soulève des interrogations et chacun peut l'interpréter à sa façon. « *[Towing Jehovah is] a story that is not comforting to atheist anymore as it's for church goers, religious people.* »¹⁰⁶

Dans le cas de Stapledon, il est intéressant de noter que, lorsqu'il rédige le plan du roman, un premier synopsis, il emploie le terme « God », un mot qu'il efface complètement dans la version finale du roman, où l'expression « Star Maker » seule est conservée. La volonté de se détacher de références trop précises est ici évidente, précisément pour empêcher une interprétation trop rapide et ouvrir à d'autres pistes de réflexion.

D'autre part, ce brouillage s'opère parce que le roman de science-fiction n'est pas le lieu du dogmatisme, mais un lieu de questionnement. Même dans le cas de Maurice G. Dantec, les romans brouillent les pistes. Il serait simpliste de qualifier ses romans de chrétiens, d'une part puisque le christianisme qu'ils présentent est pour le moins assez peu orthodoxe – le sauveur, par exemple, dans *Grande Jonction*, Link de Nova, est une figure assez peu conventionnelle, même si elle convoque des notions judéo-chrétiennes évidentes telles que celle du Verbe – et, d'autre part, puisqu'il est contaminé par de multiples autres références (Taoïsme, Bouddhisme, animisme, etc.), qui construisent un imaginaire syncrétique, et plus encore parce que la narration est

¹⁰⁴ *Ibid.*

(Trad. : Je pense que le point de vue profane est nécessaire [...] mais il n'est pas suffisant. Il restera toujours des mystères.)

¹⁰⁵ *Ibid.*

(Trad. : Je ne pense pas qu'un romancier doive être prédicateur [...]. Je pense que l'on invite simplement le lecteur à avoir des idées qu'il ou elle n'avait peut-être jamais eues avant. On invite le lecteur à repenser les piliers de son point de vue sur le monde. C'est la mort de la fiction quand elle devient didactique.)

¹⁰⁶ *Ibid.*

(Trad. : *Towing Jehovah* est une histoire qui n'est pas réconfortante pour les athées, pas plus que pour ceux qui vont à l'église, les personnes religieuses.)

menée de telle sorte que l'argument du roman est opacifié, si l'on peut dire, devient énigmatique.

C'est pourquoi, notre travail ne se fonde pas sur une recherche biographique, qui peut avoir son intérêt dans d'autres contextes, mais sur une réflexion sur les structures des œuvres elles-mêmes car, quelle que soit le point de départ idéologique de l'auteur, l'œuvre de science-fiction, par ses structures mêmes, trouve son autonomie et sa complexité.

B D'autres ontologies

De toute évidence, les écrivains de science-fiction ne puisent pas seulement dans la culture occidentale mais explorent d'autres « ontologies », selon le terme de l'anthropologue Philippe Descola. L'emploi de ces ontologies au sein de récits de fiction ne suppose pas une quelconque adhésion idéologique des écrivains ou cinéastes de science-fiction à ce mode d'appréhension du monde. Il s'agit simplement d'une manière de faire prendre conscience, par un effet de contraste, du fait que ce qui nous semble évident ne l'est pas forcément.

Le livre de Philippe Descola, *Par delà-nature et culture*, publié en 2005, propose de repenser la perception occidentale contemporaine du monde, qu'il appelle l'ontologie naturaliste, à l'aune d'autres ontologies : animiste, totémiste et analogiste. Il ne s'agit pas ici de se situer par rapport à cette théorie. Cependant, la classification de l'anthropologue et sa terminologie sont utiles pour identifier des schémas structurants de nos œuvres, et montrer en quoi ces fictions travaillent des modes d'appréhension du monde qui défient la doxa de leur culture d'origine. Chacune des quatre ontologies définit un rapport spécifique entre les humains et les non-humains. Ainsi dans

l'animisme, les intériorités sont similaires alors que les physicalités diffèrent. C'est l'inverse dans le naturalisme où les intériorités diffèrent quand les physicalités sont similaires. En effet, dans le naturalisme, tous les êtres sont faits de la même matière (atomes etc...), mais l'homme diffère des autres existants parce qu'il a une intériorité. Dans le totémisme, intériorités et physicalités sont similaires car humains et non-humains appartiennent ensemble à des mêmes groupes qui correspondent chacun à un être du rêve, le totem. Enfin, dans l'analogisme, intériorités et physicalités diffèrent, et le seul moyen pour créer des liens entre les existants est de les penser en termes d'analogie. Or, Philippe Descola suggère comment précisément notre ontologie se serait construite en se pensant comme « naturelle » :

« Car c'est la ruse suprême du naturalisme, et la motivation du terme par lequel je le qualifie, que d'apparaître comme « naturel » ; à la fois parce que les découpages des entités du monde qu'il opère se présentent comme des évidences spontanées aux yeux de ceux qui s'en servent comme principe de schématisation de l'expérience, un trait qu'il partage avec les autres modes d'identification, et surtout parce que le caractère incontestable de ces évidences provient de ce qu'on les dit fondées en nature, argument imparable lorsqu'il s'agit de disqualifier les autres ontologies. C'est pourquoi la formule naturaliste est bien une inversion complète de la formule animique : tandis que la seconde fait prévaloir l'universalité de la condition du sujet moral, et les relations entre humains et non-humains qu'elle autorise, sur l'hétérogénéité physique des classes d'existants, la première subordonne la société humaine et ses contingences culturelles à l'universalité des lois de la nature. »¹⁰⁷

On pourrait ainsi dire que certains textes de science-fiction présentent des motifs d'autres ontologies pour déconstruire l'évidence du « naturalisme ».

¹⁰⁷ Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005, p. 278.

1 Motifs animistes en science-fiction

Un exemple de ce phénomène est l'introduction de motifs animistes dans des romans de science-fiction. Philippe Descola définit ce qu'il appelle animisme dans le catalogue de l'exposition *La Fabrique des images* au Quai Branly :

« Au vu des indices qu'elle me livre, je peux estimer, par exemple, qu'une entité quelconque observable dans mon environnement possède une intériorité semblable à la mienne : animal, artefact, plante ou simple « présence » perceptible par ses effets, elle semble tout comme moi, animée d'intentions propres, capables d'actions et de jugements autonomes. Par contre, l'apparence physique sous laquelle elle s'offre à ma perception diffère grandement de la mienne »¹⁰⁸

Et plus loin, il précise :

« Les animaux, les plantes, les esprits, certains objets, y sont vus et traités comme des personnes, des agents intentionnels dont on dit qu'ils ont une « âme », c'est-à-dire une faculté de discernement rationnel, de communication et de jugement moral qui en fait des sujets de plein droit avec lesquels les humains peuvent entretenir des relations de toutes sortes. Du fait de cette position d'agent qui leur est reconnue, la plupart des existants sont réputés s'organiser selon des modalités analogues à celles des humains : ils ont leurs maisons, leurs chefs et leurs chamanes, se marient selon les règles en vigueur et s'adonnent à des rituels. Et si, malgré la différence des formes physiques, la communication est possible – généralement dans les rêves – entre les collectifs d'humains et de non-humains, c'est que les corps des uns et des autres sont vus comme de simples vêtements recouvrant des intériorités similaires, c'est-à-dire capables d'échanger des messages significatifs avec d'autres entités dotées des mêmes facultés. »¹⁰⁹

Cette définition est utile car elle recouvre un certain nombre de motifs fictionnels que l'on retrouve dans les œuvres. En utilisant des motifs animistes - mais on aurait pu dire la même chose de modèles totémistes ou analogistes - les récits de

¹⁰⁸ Descola Philippe, « Manières de voir, manières de figurer », in Descola, Philippe, éd., *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Somogy Edition d'arts et Musée du Quai Branly, Paris, 2010, p. 13.

¹⁰⁹ *Ibid.*

science-fiction qui nous intéressent interrogent notre manière d’appréhender le monde, en lui opposant le défi de l’altérité. Il y a d’une part la question de l’animal : a-t-il une âme ? C’est un vaste champ de réflexion que de nombreuses œuvres explorent de manière plus ou moins précise, depuis un texte fondateur comme *The Island of Dr Moreau* de H.G. Wells par exemple en 1896. D’autre part, dans de nombreux récits, on trouve aussi des éléments que nous considérons comme inanimés mais qui possèdent cependant, dans l’univers fictionnel, une âme, ou qui participent d’un esprit universel. La théorie Gaïa présente ainsi la terre comme un être vivant.

L’une des variantes qui nous paraît particulièrement intéressante est le motif de l’étoile vivante. L’astre est alors considéré comme un organisme, qui vit comme pourrait le faire un animal, mais à plus grande échelle, mais surtout qui possède une intériorité, un esprit ou une âme selon la terminologie employée, tel un être humain. Il est évident que si le monde sur lequel on vit est lui-même vivant, le rapport à l’environnement devient tout autre. De même, si les étoiles sont des êtres, alors le rapport à la nature et la place de l’homme dans l’univers sont à repenser entièrement. Dans ces fictions, l’animisme n’est pas seulement un motif sociologique ou anthropologique, au sens où ces romans représenteraient des sociétés animistes et leurs croyances. Au contraire, les fondements de l’animisme y sont attestés. Les étoiles sont réellement animées. Mais que signifie animé ? L’animisme, tel que le définit Descola, implique que l’ensemble des êtres et des choses ont une intériorité de même nature parce qu’ils s’inscrivent dans une continuité. C’est le réel physique qui est discontinu, mais l’esprit ou l’âme, même si ces termes sont inadéquats, est continu.

Richard Purtill indique, dans un article, que la science-fiction s’accommode mal du point de vue animiste, et la distingue en cela de la fantasy :

*« My thesis – broadly speaking and subject to qualifications – is that science fiction is happiest with the Insulated View, can tolerate some versions of the Primitive View, and is extremely uneasy with any version of the Animistic view, whereas almost all fantasy presupposes either the Animistic View or a version of the Primitive View that is rather different from the view that is popular in science fiction. »*¹¹⁰

¹¹⁰ Purtill, Richard L., « Mind, Matter, and Magic in Fantasy and Science Fiction », in Robert Reilly, éd., *The transcendent Adventure. Studies of Religion in Science Fiction/ Fantasy*, op. cit., p. 30.

Mais cette démonstration nous semble inadéquate car elle suppose que le genre de la science-fiction serait déterminé par un contenu – ce contenu étant une fois de plus une vision scientifique, occidentale et moderne du monde. L’animisme l’est une des façons d’appréhender le monde et, à ce titre, elle peut tout à fait être interrogée par la science-fiction, sans que le statut science-fictif du texte en soit déstabilisé. Au contraire, interroger d’autres présentations du monde que la présentation occidentale moderne courante est l’un des enjeux principaux du genre. C’est pour cette raison que la science-fiction est à considérer comme une démarche applicable à tout contenu et non pas comme un contenu qui pourrait prendre n’importe quelle forme.

Ainsi, plusieurs des textes principaux qui nous intéressent présentent des motifs animistes. Le meilleur exemple de cela est probablement *Star Maker* d’Olaf Stapledon, dans la mesure où son récit dépeint la constitution progressive d’un esprit cosmique collectif qui englobe l’ensemble de l’univers. Le roman raconte comment un anglais du XXe siècle voyage par l’esprit à travers le temps et l’espace pour explorer l’univers, et même *les* différents univers. Son esprit rencontre d’autres esprits voyageurs qui s’agglomèrent en un esprit collectif, qui grandit toujours plus, jusqu’à accueillir précisément l’esprit des étoiles ou des nébuleuses. Enfin, cet esprit collectif rencontre le Créateur d’Étoiles. L’Anglais revient alors chez lui, conscient de la petitesse de l’homme à l’échelle de l’univers. Or cet agrégat d’esprits n’est possible que parce qu’il existe une continuité de nature entre l’esprit de l’humain – le narrateur du récit - et celui d’une nébuleuse. On retrouve cette notion d’esprit collectif à de nombreuses reprises dans les textes théoriques et les archives de Stapledon. De cette pensée découle toute la construction de son roman *Star Maker*, qui est une sorte d’itinéraire spirituel où le narrateur expérimente une notion essentielle pour Stapledon, « *personality-in-community* ». C’est dans ce contexte de continuité que se construit chez lui le motif de l’étoile vivante. Comme pour tous les êtres que rencontre le narrateur dans son voyage, les étoiles font l’objet d’un développement de type théorique, biologique et

(Trad.: Ma thèse – de manière générale et avec les réserves qui s’imposent – est que la science-fiction est plus à l’aise avec le Point de vue Insulaire, qu’elle peut tolérer certaines versions du Point de vue Primitif, et qu’elle est extrêmement mal à l’aise avec n’importe quelle version du Point de vue Animiste, alors que presque toute la *fantasy* présuppose soit le Point de vue Animiste soit une version du Point de vue Primitif assez différente de celle qui est populaire en science-fiction.)

psychologique, même si ces organismes sont si éloignés de l'humain que le narrateur rencontre parfois des difficultés pour les évoquer :

*« Stars are best regarded as living organisms, but organisms which are physiologically of a very peculiar kind. The outer and middle layers of a mature star apparently consist of 'tissues' woven of currents of incandescent gases. These gaseous tissues live and maintain the stellar consciousness by intercepting part of the immense flood of energy that wells from the congested and furiously active interior of the star. »*¹¹¹

Stapledon poursuit la description de ces organismes en insistant sur la fausse perception qu'en ont les humains : *« To these influences the star responds by voluntary movement, which to the astronomers of the little minded worlds seems purely mechanical ; but the star itself unquestioningly and rightly feels this movement to be the freely willed expression of its own psychological nature. »*¹¹²

Dans *Le Gambit des étoiles*, en revanche, le motif de l'étoile vivante est plutôt un fait qui sert de révélation finale, un outil narratif. Jerg Algan, le protagoniste, est envoyé contre sa volonté très loin dans l'espace pour explorer d'autres mondes. De ce voyage, il reviendra changé, immortel. Il prend conscience que les maîtres qui dirigent le destin de l'humanité ne sont autres que les étoiles qui, de même, sont des êtres vivants. Seule la fin du roman révèle l'identité des maîtres qui étaient évoqués depuis le début. Mais cette chute n'est qu'un moyen de poser la question de la place de l'homme dans l'univers et n'est pas approfondie en elle-même. Rien n'est dit de ces êtres si ce n'est au moment de l'ultime discours de Jerg Algan qui clôt le roman :

« Imaginez une race qui ne pense pas en termes d'années, ni de siècles, ni même de millénaires, mais en termes de millions d'années, pour qui la naissance, la vie et la mort d'une étoile

¹¹¹ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, Victor Gollancz Books, Londres, 1999, p. 187.

(Trad. : On comprend mieux les étoiles si on les voit comme des organismes vivants, mais des organismes qui sont physiquement et psychologiquement d'un genre très particulier. Les couches externes et centrales d'une étoile arrivée à maturité consistent apparemment en un « tissu » complexe de courants de gaz incandescents. Ces tissus gazeux vivent et maintiennent la conscience stellaire en interceptant une partie de l'immense flux d'énergie qui jaillit de l'intérieur comprimé et à l'activité furieuse de l'étoile.)

¹¹² *Ibid*, p. 188.

(Trad. : A ces influences, l'étoile répond par un mouvement volontaire, qui pour les astronomes des mondes peu évolués, semblent purement mécanique ; mais l'étoile elle-même, de toute évidence et avec raison, ressent ce mouvement comme étant l'expression librement voulue de sa propre nature psychologique.)

représentent une durée comparable à celle d'un individu pour les humains. Imaginez que sa conscience se trouve ramassée au centre de la Galaxie. Imaginez qu'elle [...] souhaite accomplir ce que nous avons nommé la conquête de l'espace. »¹¹³

Et quelques pages plus loin il précise :

« Les étoiles, ou plutôt quelque chose qui habitait les étoiles, qui naissait, vivait et mourait avec les étoiles, qui était apparu quelques milliards d'années plus tôt, dans l'immense explosion des atomes, dans le choc de milliards de particules jetées les unes contre les autres, quelque chose qui s'était amassé, lentement, au centre de la Galaxie, au point de devenir un noyau de conscience, quelque chose qui désirait douloureusement jeter un réseau de lumière et de chaleur sur le vide glacé. »¹¹⁴

La description est relativement abstraite et ne permet pas d'imaginer comme chez Stapledon comment fonctionnent et pensent ces organismes.

If the Stars are Gods est peut-être encore plus énigmatique. Dans ce roman de Gregory Benford et Gordon Eklund, les hommes entrent en contact avec des extra-terrestres qui viennent se renseigner sur le Soleil. En effet, ils considèrent les étoiles comme des êtres vivants qu'ils vénèrent comme des dieux. Il présente en quelque sorte un itinéraire initiatique qui va de révélation en révélation, et tout au long de ce voyage à la fois spatial et spirituel, le protagoniste approfondit son appréhension du monde. Mais il ne s'agit pas nécessairement d'une appréhension rationnelle mais plutôt d'une suite d'expériences : il y a d'abord la révélation que les étoiles sont pensées comme vivantes par une culture extra-terrestre. Il s'agit là encore de mettre l'accent sur leur psychologie : *« You tell me : is the sun benevolent ? How does it inspire your daily life ? Does it constantly rage ? I don't know, and you don't know either, and it's not a thing we can risk lying about, because they may very well know themselves. To them, a star is a living entity. »¹¹⁵* Puis le protagoniste lui-même a une vision du soleil comme étant un être animé. Par la suite, les personnages sont confrontés à d'autres formes de

¹¹³ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Paris, 2005, p. 242.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 252.

¹¹⁵ Benford, Gregory et Eklund, Gordon, *If the Stars are Gods*, *Op. cit.*, p. 39.

(Trad. : A vous de me le dire : est-ce que le soleil est bienveillant ? Quelle influence a-t-il sur votre vie quotidienne ? Est-il constamment en colère ? Je ne sais pas, et vous non plus, et ce n'est pas une chose sur laquelle on peut se risquer à mentir, parce qu'ils le savent probablement très bien eux-mêmes. Pour eux, une étoile est un être vivant.)

vie et mènent une réflexion sur ce sujet. Les frontières, telles qu'elles sont pensées habituellement, entre l'animé et l'inanimé, se brouillent ainsi au fur et à mesure du voyage.

« Not normally a mystic, Mara reminded herself that her universe was one populated with firm and certain objects ; Bradley and the Christers fretted about the unseen and unkown. But Jupiter? Here the boundaries blurred, the categories shattered? They knew so little... »¹¹⁶

Enfin l'aboutissement du voyage est une expérience difficile à définir au cours de laquelle, Reynolds, le protagoniste, finit par prendre sa place au sein de la communauté des êtres, dans une sorte de cristal étrange qui les conserve tous. Il s'agit donc bien de replacer l'homme dans l'univers, au sein de l'ensemble des existants.

Au-delà de l'enjeu de pouvoir que l'on vient d'évoquer, l'enjeu est avant tout cognitif : au lieu d'adopter un discours scientifique, notamment dans *If the stars are Gods*, ce phénomène est pensé en termes religieux, en termes d'expérience spirituelle. Reynolds passe un certain temps dans un monastère, pratique la méditation pour trouver des réponses. En effet, le discours scientifique fait partie de l'ontologie occidentale : il en est l'expression même. Or ces phénomènes sortent des catégories avec lesquelles la science travaille habituellement.

Si même les étoiles sont des organismes, cela signifie que l'homme est au bas de l'échelle des êtres. Ainsi, l'esprit des étoiles implique un sentiment de petitesse de l'homme et, par contraste, la perception de l'infini de l'univers, dans une vision que l'on peut qualifier de sublime. Gérard Klein résume ainsi le propos de son roman dans la préface de l'édition Néo :

«[...] l'homme n'est plus dans le Gambit le mètre de l'univers, mais les étoiles en sont devenues la mesure. L'objet (l'espace, le temps, les étoiles) a déraciné le sujet. [...] L'aboutissement de ce décentrement : une révélation (rien de moins que celle de la place de l'homme dans la galaxie, sinon dans l'univers) qui conduit à une sorte de panthéisme matérialiste : l'homme est une machine, rien qu'une machine, et son orgueil et

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 88-89.

(Trad. : Mara, qui n'était habituellement pas mystique, se rappela que son univers était peuplé d'objets nets et délimités. Bradley et les Chrétiens, eux, se souciaient de l'invisible et de l'inconnu. Mais Jupiter ? Ici les frontières se brouillaient, les catégories volaient en éclat. Ils en savaient si peu.)

*ses plans, frappés du dérisoire, ne peuvent l'amener qu'à cette découverte. »*¹¹⁷

Cette notion de panthéisme matérialiste est assez complexe, elle implique une sorte de paradoxe : panthéiste parce que les étoiles sont vivantes, mais matérialiste parce que les hommes seraient des machines. L'essentiel est le fait que se dessine une sorte de chaîne sans fin des êtres, où chacun est finalement la marionnette de celui qui le domine : « *Il leur dit que les étoiles elles-mêmes ne savaient pas d'où elles venaient, mais qu'elles se contentaient d'être ce qu'elles étaient et d'accomplir la tâche qui était la leur, et qu'elles pensaient parfois qu'elles étaient pour d'autres êtres plus grands ce que les hommes étaient pour elles [...].* »¹¹⁸ C'est un raisonnement qui amène à relativiser la place de l'homme et à la repenser par rapport aux éléments cosmiques qui le dépassent, mais aussi à le situer implicitement par rapport aux éléments qu'il croit lui-même dominer, comme les animaux, les plantes, etc.

L'une des questions fondamentales est en fait celle de l'objectivation de la nature : dans les préoccupations environnementales actuelles, l'homme est pensé comme détruisant l'environnement et comme devant, par conséquent, le protéger, c'est-à-dire qu'il est pensé comme un acteur face à une sorte d'élément sur lequel il aurait le contrôle. Cependant, dans une pensée animiste, et dans le modèle des mondes vivants, l'objet devient un sujet, et lorsque la nature devient sujet, elle peut regarder l'homme à son tour et l'objectiver dans un renversement de point de vue fondamental : elle devient une altérité, un autre être, un autre sujet. C'est bien ce que l'on voit dans le *Gambit des étoiles* où les étoiles jouent avec les humains comme des pions. Le titre du roman est très explicite : le gambit, aux échecs, est le sacrifice volontaire d'un pion. Le fait que l'objet devienne sujet remet en cause toutes les catégories de notre réflexion. « *Then... Perhaps his meditations in North Africa, however calming, were a deflection from when he really sought. To find that thing defined by a dimly sensed void, should he try to catch the unexpected? Should he try to glance, crafty and quick, out of the corners of his eye?* »¹¹⁹ pense Reynolds dans *If the Stars are Gods*. L'enjeu est bien celui-là.

¹¹⁷ Klein, Gérard, Préface au *Gambit des étoiles*, op. cit., p.9.

¹¹⁸ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 253.

¹¹⁹ Benford, Gregory et Eklund, Gordon, *If the Stars are Gods*, Op. cit., p. 192.

Ainsi, les univers fictionnels de la science-fiction sont une sorte de terrain de jeu où le questionnement sur le rapport de l'homme à la nature peut trouver un champ d'expérimentation particulièrement fertile. En poussant des hypothèses à leur extrême, en adoptant des motifs qui appartiennent à des ontologies différentes de la nôtre, les écrivains de science-fiction modifient le point de vue et font surgir de nouvelles questions là où l'on ne percevait en général que des évidences.

2 Autres motifs

Les emprunts à d'autres traditions, pour les interroger, sont légions. On peut évoquer par exemple l'œuvre de Roger Zelazny qui explore inlassablement des religions aussi différentes que la religion égyptienne, le Bouddhisme ou l'Hindouïsme. D'autre part, comme le souligne Farah Mendlesohn, les motifs païens sont très présents, notamment dans la science-fiction des années 1960-1970 :

« Paganism also became both a source and a theme for sf writers in the 1970s and 1980s, seeking to emphasize spirituality over ritual. As the new ecology movement came to the fore it left its imprint on sf's conceptualization of the spiritual world. The best examples of this are the novels of Richard Grant (Saraband of Lost Time (1985) and Rumors of Spring (1987)) which combine paganism with a waking nature as the trees take over the world to present humanity with both a threat and a challenge. »¹²⁰

De même, contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'alchimie, l'astrologie ou les références à des pratiques occultes n'apparaissent pas seulement en *fantasy* ou dans

(Trad. : Alors... peut-être que ses méditations en Afrique du nord, bien que l'ayant calmé, le détournèrent en fait de ce qu'il cherchait vraiment. Pour trouver cette chose, définie par un vide à peine ressenti, devait-il essayer de saisir l'inattendu ? Devait-il tenter un regard malicieux et vif du coin de l'oeil ?)

¹²⁰ Mendlesohn, Farah, « Religion and science fiction », in James, Edward, et Mendlesohn, Farah, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 271.

(Trad. : Le paganisme aussi est devenu à la fois une source et un thème pour les écrivains de sf des années 1970 et 1980, qui cherchaient à souligner la spiritualité plutôt que le rituel. Au moment où le nouveau mouvement écologique arrivait sur le devant de la scène, il a laissé son empreinte dans la manière dont la science-fiction conceptualisait le monde spirituel. Les meilleurs exemples de cela sont les romans de Richard Grant (*Saraband of Lost Time* (1985) et *Rumors of Spring* (1987)) qui combinent le paganisme à une nature qui s'éveille alors que les arbres prennent le pouvoir sur le monde, pour présenter une menace et aussi un défi à l'humanité.)

le fantastique, mais également en science-fiction. Dans le système de Philippe Descola, ces pratiques correspondent, au sein du monde occidental naturaliste, à des rémanences d'autres ontologies, notamment de l'ontologie analogiste. Les distinctions que propose l'anthropologue ne sont pas présentes à l'état pur mais peuvent coexister, l'une étant dominante et les autres demeurant plutôt comme des tendances plus souterraines :

« Assez souvent, toutefois, ces systèmes de qualités n'existent qu'à l'état de tendance ou se recouvrent partiellement ; plutôt que de les considérer comme des « visions du monde » closes et compartimentées, il faut donc les appréhender comme les conséquences phénoménales de quatre types distincts d'inférences au sujet de l'identité des choses qui nous entourent ou que nous imaginons. »¹²¹

Et il ajoute :

« Ainsi, le fait pour un biologiste de consulter à l'occasion son horoscope (une inférence « analogiste ») ou de parler à son chat (une inférence « animique ») ne retire rien à sa conviction que les cellules qu'il étudie n'ont pas d'intériorité et qu'elles sont réglées par les mêmes mécanismes généraux quels que soient les organismes auxquels elles appartiennent (une inférence « naturaliste »). »¹²²

La pensée médiévale en Occident, par exemple, percevait le monde comme un réseau d'analogies. Le monde de la création était un texte à déchiffrer dans lequel se lisait le Créateur. Or ces logiques sont parfois explorées par des écrivains de science-fiction plus ou moins explicitement, précisément parce qu'elles proposent une autre façon de voir le monde. Cela ne signifie pas qu'ils y adhèrent. Ce n'est pas un discours idéologique, mais plutôt une manière de saper des présupposés, de les révéler comme présupposés.

On peut interpréter ainsi certains éléments du *Gambit des étoiles* et notamment l'échiquier. L'échiquier est une représentation de l'univers qui rappelle les principes astrologiques, ce que souligne d'ailleurs le personnage de Jerg lorsqu'il observe les gravures sur l'objet :

¹²¹ Descola, Philippe, éd., *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, op. cit., p. 17.

¹²² *Ibid.*

« Pourtant, ils éveillèrent de vagues souvenirs dans la mémoire de Jerg Algan, et cela acheva de l'intriguer. Il avait entendu parler de tels signes, sur la Terre, à propos d'une science très ancienne, ou plus exactement, d'une religion... non, il se souvenait à présent, à propos d'une superstition qui avait nom l'astrologie. »¹²³

De même, Richard A.J. Hellen et Philip M. Tucker ont proposé une lecture du roman d'Arthur C. Clarke, *2001 : A Space Odyssey*, selon des principes alchimiques. Ils écrivent ainsi: « *The Monolith is shown to be a symbol of the Philosopher's Stone.* »¹²⁴ En effet, par son alliance des contraires, sur laquelle nous reviendrons, et par capacité à se transformer lui-même, et à transformer celui qui le touche, le monolithe peut être rapproché de la pierre des alchimistes. Et plus loin, ils analysent ainsi la transformation des personnages au contact du monolithe : « *Both the cavemen and David Bowman were essentially purified by dissolution and reintegration to more coherent self-aware beings by the catalytic action of the Monolith.* »¹²⁵ Les notions de dissolution et de réintégration montrent bien que ce qu'analysent ici les deux critiques sont des logiques de fonctionnement, qui relèvent peut-être de l'alchimie, mais surtout plus généralement d'ontologies autres que « naturalistes ». Ces interprétations ont une valeur, au sens où elles révèlent des modalités de fonctionnement de ces récits, et leurs fondements anthropologiques.

¹²³ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 88.

¹²⁴ Hellen, Richard A.J., et Tucker, Philip M., « The alchemical art of Arthur C. Clarke », in *Foundation* n°41, hiver 1987, p. 33.

(Trad.: Le Monolithe est présenté comme un symbole de la Pierre philosophale.)

¹²⁵ *Ibid.*, p. 34.

(Trad.: L'homme des cavernes comme David Bowman sont fondamentalement purifiés par une dissolution et une réintégration dans un être plus cohérent et plus conscient de lui-même grâce à l'action de catalyseur du Monolithe.)

C Synchrétisme

L'une des caractéristiques du traitement de la spiritualité en science-fiction est sa tendance fréquente au synchrétisme. Puisque les auteurs ne se revendiquent pas d'une religion ou d'un type de croyances mais souhaitent dans leur vie et/ou dans leur œuvre interroger la spiritualité, ils puisent souvent à de multiples traditions pour construire leurs propres mondes et leur propre réflexion. Le synchrétisme est dès lors un moyen d'éviter tout dogmatisme, mais aussi de désorienter le propos pour passer de la réponse à la question. D'une part, certains textes cherchent à dépouiller les traditions de leurs atours pour mettre au jour leur essence, c'est-à-dire le problème auquel elles proposent des solutions. D'autre part, les textes usent également du synchrétisme comme d'un moyen de détourner l'attention en multipliant les pistes, et d'offrir au lecteur une énigme sans solution.

Ces emprunts se comprennent à la lumière des caractéristiques de la spiritualité occidentale du XXe siècle telles qu'a pu les décrire Frédéric Lenoir, par exemple. Il montre bien comment la dynamique d'individualisation et de globalisation des croyances amène les occidentaux à explorer des cultures en dehors de l'aire européenne¹²⁶. Dans le même ordre d'idée, Jean de Loisy écrit aussi :

« Le spirituel religieux et sa représentation dogmatique cèdent la place à une quête métaphysique intériorisée qui se nourrit de sources occultes et mystiques, de lectures philosophiques et littéraires, de la découverte d'autres cultures et rites, de textes sacrés, de nouvelles expériences perceptives et de désirs de profanation. »¹²⁷

C'est en particulier vrai des œuvres des années 1960, à partir du psychédélisme, et bien sûr des œuvres ultérieures. La science-fiction est ainsi révélatrice de ce brassage et de ce synchrétisme qui nourrit finalement sa propre démarche.

¹²⁶ Lenoir, Frédéric, *Les métamorphoses de Dieu*, op. cit..

¹²⁷ *Traces du Sacré*, Catalogue de l'exposition, op. cit., p. 35.

1 Confluence

Il existe des analogies possibles entre divers points des traditions spirituelles, par exemple des motifs mythologiques comparables, des principes métaphysiques similaires, etc. Ces éléments de comparaison sont des points de départ pour une réflexion générale qui se fonde sur l'idée que, si ces motifs se retrouvent fréquemment dans des aires géographiques différentes ou des époques diverses, c'est un indice de leur possible pertinence. Ils touchent à une structure intéressante, qu'il semble important de questionner, puisqu'elle ressurgit dans divers contextes. Ainsi, le motif du serpent est un élément récurrent dans les traditions spirituelles, et il possède des significations variées. Or Pierre Bordage, dans *L'Évangile du Serpent*, en fait un motif syncrétique sur lequel se fonde un nouveau mouvement spirituel fictif, le néo-nomadisme. Il s'agit du « serpent double », à la fois une référence à des traditions spirituelles mais aussi à la science, puisqu'il recouvre la configuration de l'ADN. Le serpent est donc ici l'image d'un invariant au sein d'appréhensions diverses du monde : « *La croyance mythologique, le vécu psychologique et l'expérience scientifique sont les facettes également légitimes d'une connaissance globale, elle-même contenue dans une banque de données infinie appelée le serpent double chez les chamans de l'Amazonie et ADN chez les scientifiques.* »¹²⁸ Maurice G. Dantec dans, *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, utilise également le serpent comme motif syncrétique. Ce roman publié en 2009 a pour protagonistes un homme et une femme qui, grâce à une anomalie du cerveau, un neuro-virus appelé le syndrome Schiron-Aldiss, possèdent des capacités mentales hors du commun. Ils se sont échappés du centre dans lequel ils étaient retenus et opèrent des cambriolages. Ils entrent alors en contact avec l'esprit du saxophoniste mort Albert Ayler, qui est une sorte d'ange gardien, un intermédiaire, et qui se sert d'eux pour mener à bien une mission, sauver les astronautes de la Station Mir qui sont en danger de mort. Un passage porte ainsi sur le motif du serpent :

« *La figure du serpent, voire du double serpent, se retrouve dans toutes les mythologies et dans la plupart des grandes*

¹²⁸ Bordage, Pierre, *L'Évangile du Serpent*, op. cit., pp. 300-301.

religions du monde, de l'Ancien Testament aux Codex mayas, des rites chamaniques sibériens aux mythes scandinaves, des expériences mystiques aborigènes aux racines de l'hindouisme... Un ethnologue américain de la fin du XXe siècle a élaboré une théorie très intéressante sur les rapports existant entre l'ADN et certains « états augmentés de la conscience », un peu comme les vôtres, sauf qu'ils sont déclenchés sciemment en avalant une mixture hallucinogène dont les Indiens de la forêt amazonienne se servent... Le truc qu'avait constaté Narby, c'est que les Indiens connaissaient avec une précision incroyable leur écosystème proche, jusqu'à la localisation exacte de certaines plantes rares ou animaux, ainsi que leurs effets pharmacologiques, [...] Narby a expérimenté l'hallucinogène et il a constaté que les visions de serpents étaient récurrentes, il a élaboré toute sa théorie sur l'analogie entre le double serpent et la structure de l'ADN, il pense que l'ADN contient une véritable banque de données cosmique sur la nature de l'univers et que le cerveau, grâce à certaines molécules, peut « décoder » des bases de données « cachées ». »¹²⁹

Ainsi, le syncrétisme est moins une tentative de réponse aux questions qu'un levier imaginaire pour essayer d'appréhender des questions. En utilisant les représentations qui se sont construites à travers le temps, les auteurs peuvent s'appuyer sur un répertoire qui leur sert de référence imaginaire.

Or, précisément, la démarche syncrétique est peut-être, plus fondamentalement, un moyen de rechercher un point commun entre diverses traditions. Si les dogmes, les cultes, les mythes et les institutions diffèrent, les questions que se posent ces traditions spirituelles sont essentiellement les mêmes - la question de la mort, du sens de la vie, de l'existence d'une force supérieure, d'un au-delà. Au-delà des réponses qu'elles offrent, ce sont donc les questions qui les unissent d'abord. De fait, pour certains auteurs - et c'est le cas de Pierre Bordage ou Philip K. Dick - l'œuvre s'inscrit dans un questionnement personnel qui les a amenés à explorer différentes traditions. Ces auteurs utilisent leur culture, parfois d'autodidacte, leurs lectures, et réfléchissent au sein même de la fiction aux questions qu'elles soulèvent.

¹²⁹ Dantec, Maurice G., *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, Albin Michel, Paris, 2009, pp. 67-68.

2 Désorientation

La démarche agnostique de la science-fiction passe souvent par un syncrétisme qui est révélateur d'une quête qui est celle de l'auteur lui-même. A ce titre, la démarche d'auteurs aussi différents que Philip K. Dick ou Pierre Bordage trouve ici des points communs. La confluence même de diverses traditions est une manière de désorienter le lecteur, mais surtout de désorienter le récit. Il n'est plus d'une tradition, ou d'un dogme, mais, par la multiplicité des influences, il devient d'aucune tradition. Il n'est plus orienté mais désorienté. De plus, la coexistence entre les différentes références amène à transformer chacune d'elle, en la tirant hors de son contexte culturel.

The Divine Trilogy de Dick regorge de références à toutes sortes de philosophies et de religions, qui se côtoient pour former une spiritualité personnelle qui ne s'enferme dans aucun cadre, et qui est perpétuellement à la recherche d'une réponse qui échappe toujours. Les manuscrits gnostiques de Nag Hammadi sont évoqués aux côtés d'allusions au Taoïsme et de citations de philosophes grecs. La mystique de Dick interprète ainsi les différentes traditions d'une manière qui lui est propre, en prenant les aspects qui l'intéresse. Il ne s'agit donc pas d'adhérer à une doctrine, mais de balayer le champ des réflexions humaines pour réfléchir à ce qu'elles peuvent apporter. De ce syncrétisme naît la difficulté des trois romans, leur richesse foisonnante et leur capacité à déstabiliser le lecteur. Car Dick a étudié les traditions qu'il évoque, et les allusions sont très précises et longuement réfléchies. On connaît notamment l'exégèse que Dick a rédigée dans la dernière partie de sa vie, et qui compte des milliers de pages, à l'instar de ce que produit son avatar dans *VALIS*¹³⁰. De la même manière, Pierre Bordage ne cesse de répéter qu'il rejette tout carcan, toute idéologie, et qu'il cherche à libérer son esprit. Ses romans prouvent son intérêt pour un grand nombre de traditions, du Taoïsme à la mystique soufie, qui nourrissent ses univers fictionnels, sans pour autant les immobiliser dans un dogme. Thématissant ce point de vue, par exemple dans *Les Guerriers du Silence*, Bordage met en scène des Eglises dogmatiques qui oppriment les

¹³⁰ Rappelons que Philip K. Dick, sous ce nom, et sous le nom de Horselover Fat, deux faces d'un même personnage, est le héros-narrateur de *VALIS*.

peuples et causent des guerres de croyances, montrant par là son rejet de ce type d'institutions.

Ainsi, tous les apports relevant de paradigmes religieux, mythologiques, ou plus largement spirituels, sont des outils narratifs, thématiques ou conceptuels, au service de la construction d'une narration qui interroge le monde. Déstabilisation, désorientation, contraste, décalage, sont les maîtres mots de cette stratégie qui entend aller au-delà des évidences, soit en creusant les fondements de la culture occidentale contemporaine de l'intérieur, soit en la problématisant de l'extérieur, par d'autres traditions.

CHAPITRE 3 : FIGURES DE LA COMPLEXITE

« Ce que saint Augustin disait du temps : qu'il est parfaitement familier à chacun, mais qu'aucun de nous ne peut l'expliquer aux autres, il faut le dire du monde. »¹³¹

Au-delà du travail que les écrivains opèrent à partir de paradigmes existants, l'interrogation sur la spiritualité peut irriguer leur œuvre tout entière, en s'attaquant aux questions fondamentales. Ces textes, qui paraissent parfois énigmatiques, sont en fait des tentatives pour dévoiler le mystère, c'est-à-dire souligner la nature impénétrable de l'univers dans lequel nous vivons. Pour ce faire, les textes adoptent diverses approches mais privilégient souvent la construction d'une figure de la complexité, non pas pour offrir une réponse aux questions spirituelles, mais pour déplacer le regard, pour rendre au quotidien son énigmaticité¹³², et ouvrir la possibilité du mystère.

¹³¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible, suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris, 1979, p. 17.

¹³² « L'énigmaticité est le moyen de répondre de toute chose, sans avoir à représenter toute chose — en laissant toute chose à l'état de question. » Bessière, Jean, « L'Énigmaticité de Henry James, en passant par la réception française de son œuvre », *E-rea*, 3.2, 2005, document 7. URL : <http://erea.revues.org/554> Consulté le 02 avril 2012.

Sur cette notion d'énigmaticité, voir aussi Bessière, Jean, *L'énigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XXe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

A Enigmaticité de l'homme

Ces figures de la complexité et cette énigmaticité existent souvent au profit d'une réflexion sur l'humain, ou plus profondément sur la place de l'homme dans l'univers. Et en interrogeant sa nature, en la poussant du côté de l'immanence ou de la transcendance, les récits posent un cadre de réflexion fondamental.

1 De l'homme aux dieux ? Transcender l'humain

Sur un temps long comme celui qu'envisagent nombre de récits qui nous intéressent, la question de l'évolution de l'humanité se pose. Que deviendra l'homme de demain ? Les récits retracent des évolutions biologiques, psychologiques ou spirituelles qui transforment plus ou moins radicalement l'homme tel que nous le connaissons. Ces figures fictionnelles rendent dès lors à la notion même d'humanité son énigmaticité, c'est-à-dire qu'elles la présentent, non comme une évidence, mais de manière problématique et problématisée. *Son of Man* de Robert Silverberg est ainsi consacré à la découverte progressive de diverses humanités du futur, très différentes les unes des autres. Cependant, à la différence de ce que présente Olaf Stapledon dans *Last and First Men*, ces humanités coexistent ici dans un même avenir très lointain, chaque représentant de son époque s'étant perdu dans une sorte de flux temporel. Pour le personnage principal, Clay, l'un de nos contemporains, qui se réveille dans cet avenir très lointain, il s'agit alors non seulement de découvrir ces autres hommes, mais aussi de tenter de communiquer avec eux, et même de se transformer à leur contact. Non seulement le cadre narratif permet une synthèse des temps mais le personnage lui-même devient une médiation entre son époque et celle de l'avenir.

Dans *Son of Man*, il s'agit ainsi de transcender l'idée commune de l'humanité. La notion de limitation est au cœur de l'identité de Clay en tant qu'homme du XXe siècle, mais précisément, son expérience lui permet de transcender ces limites. Il évoque par exemple avec Hanmer la question de l'*hybris*, fondamentale en tant que soubassement moral en Occident d'un désir d'élévation de l'homme :

« *You can't change once you're a god, because you've attained everything. Do you know, Hanmer, that we used to wonder whether it was proper to keep striving upward? You've lost the Greeks, so maybe you don't know about hybris. Overweening pride. If a man climbs too high, the gods will strike him down, for certain things are reserved only for the gods. We worried about hybris a lot.* »¹³³

La thématization même de cette élévation se trouve dans la figure de l'expansion physique de Clay, qui revient à plusieurs reprises. Ce qu'il apprend de ces hommes du futur, c'est à dépasser les limites de son corps, qui devient un corps cosmique : « *He is drifting upward and outward, flowing over the surface of the land, taking on infinite size and surrendering all mass; he covers acres now, whole counties, entire realms.* »¹³⁴ Et plus loin, « *Clay now covers several continents. He accelerates his pace, seeking his own termination, and after some brief effort finds it and links with himself so that he now is a cloudy serpent encircling the world.* »¹³⁵ De la même manière, dans *Le Gambit des étoiles*, l'homme est amené à dépasser ses limites physiques, ce qui transforme son rapport au temps, puisque les humains deviennent immortels. Or l'abolition de la mort est la transcendance même de la condition humaine. On retrouve d'ailleurs dans ce roman le même motif de l'expansion infinie du corps, comme l'expérimentation d'une sensation relevant d'une appréhension de l'univers comme infini, dans le cadre de

¹³³ Silverberg, Robert, *Son of man*, Gollancz, Londres, 2003, p. 25.

(Trad.: Une fois devenu dieu, on ne peut plus changer parce qu'on a tout obtenu. Sais-tu Hanmer, qu'autrefois l'on se demandait s'il convenait de continuer à essayer de progresser ? Vous avez perdu les Grecs, tu ne sais donc peut-être rien de l'*hybris*. L'orgueil démesuré. Si un homme grimpe trop haut, les dieux l'écraseront, car certaines choses sont réservées aux dieux seuls. Nous nous inquiétons beaucoup de l'*hybris*.)

¹³⁴ *Ibid.*, p.16.

(Trad.: Il dérive vers le haut et vers l'extérieur, coulant par-dessus la surface du sol, s'allongeant à l'infini et abandonnant toute masse : il couvre à présent des arpents, des contés, des pays entiers.)

¹³⁵ *Ibid.*, p. 17.

(Trad.: Clay couvre maintenant plusieurs continents. Il accélère le rythme, recherchant sa propre fin, et après un bref effort, la trouve et se relie à lui-même de telle façon qu'il est à présent devenu un serpent nuageux encerclant le monde.)

l'entraînement de Jerg, avant qu'il ne parte dans l'espace : « *C'était une intolérable sensation que d'être un point en expansion. Il finit par occuper, tout en tombant, un espace infini, dans un grand écartèlement de ses nerfs.* »¹³⁶

Nombre de récits de science-fiction présentent des humains qui transcendent les capacités de l'homme d'aujourd'hui pour atteindre certaines capacités spécifiques, notamment psychiques ; mais, dans les récits qui nous intéressent, ces capacités sont destinées à permettre un accès à un au-delà du monde visible ou, pour le dire autrement, à permettre au personnage de voir le monde tel qu'il est vraiment. C'est le cas notamment du virus qui atteint les personnages de *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en dérouté*, qui permet aux deux protagonistes de prendre part à une action se situant sur un autre niveau de réalité. En un sens, c'est ce qui advient aussi aux personnages de Dick dans *The Divine Trilogy* (à certains d'entre eux du moins) qui dépassent, de manière fugitive ou permanente, les limites de la perception humaine pour apercevoir le véritable monde.

2 Hommes et machines : interroger l'humain

Du reste, l'au-delà de l'humain peut se penser de plusieurs manières : on peut par exemple l'envisager par rapport à la machine, en rejoignant des problématiques du posthumain. Arthur C. Clarke, dans *2001*, expose ainsi ces deux voies, mais il s'agit finalement, comme le souligne George Slusser, de transcender l'homme au sein même de l'humain :

« At the heart of most of Clarke's fiction is the problem of human progress. [...] Invariably, the process has two steps: utopia and transcendence – the end of man's evolution, and the beginning of some new, superhuman phase of development. But Clarke's view is not serenely macro-historical: he does not simply resolve the utopian dilemma –stagnation at the end- by giving mankind some greater cosmic destiny. On the contrary, his stories and novels reflect the anxieties of humanist science facing a future it is helping

¹³⁶ Klein, Gérard, *le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 43.

to bring about. The price man must pay for continued progress is the human form divine. Technology too bears the seeds of its own dissolution: man achieves rational control over his environment, only to relinquish it to some higher, inscrutable fatality. Clarke's response to this dilemma is interesting. Instead of opting for one or the other, man or progress, he chooses both. His characters invariably go out, and this invariably leads to suspension of the human [...] If man loses his humanity, he paradoxically reaffirms it at the same time. »¹³⁷

Plusieurs de nos romans jouent ainsi sur la dialectique entre différentes entités qui représentent des voies possibles : l'homme, la machine, éventuellement l'extra-terrestre qui n'est pas humain, et l'homme à venir. *2001*, par exemple, met en place un système à trois branches : l'humanité, les extra-terrestres, et les machines, représentées par Hal 9000. La dialectique entre ces trois côtés du triangle est complexe, dans la mesure où elle implique une vision générale de l'évolution de l'humanité. L'ordinateur, qui incarne, dans la dernière partie du roman, le sommet de la technique, devient aussi humain que l'humain. Face à un Bowman aussi efficace et froid qu'un robot, Hal éprouve des sentiments et s'humanise :

« Bowman's day began at 0600, ship's time – the Universal Ephemeris Time of the astronomers. If he was late, Hal had a variety of beeps and chimes to remind him of his duty, but they had never been used. As a test, Poole had once switched off the alarm; Bowman had still risen automatically at the right time. »¹³⁸

¹³⁷ Slusser, George Edgar, *The Space Odysseys of Arthur C. Clarke*, The Borgo Press, San Bernardino, 1978, p. 8.

(Trad.: Au coeur de la plupart des fictions de Clarke se trouve le problème du progrès humain. [...] Invariablement, le processus suppose deux étapes : utopie et transcendance – : la fin de l'évolution de l'homme, et le début de quelque nouvelle phase du développement surhumain. Mais le point de vue de Clarke n'est pas sereinement macro-historique : il ne résout pas simplement le dilemme de l'utopie – une stagnation finale – en donnant à l'humanité un plus grand destin cosmique. Au contraire, ses nouvelles et romans révèlent les angoisses de la science humaniste confrontée à un avenir dont elle a facilité l'avènement. Le prix que l'homme doit payer pour continuer à progresser et le divin à forme humaine. La technologie aussi porte en germe sa propre dissolution : l'homme acquiert le contrôle rationnel de son environnement, pour mieux l'abandonner à quelque fatalité supérieure et impénétrable. La réponse de Clarke à ce dilemme est intéressante. Au lieu d'opter pour l'un ou l'autre, l'homme ou le progrès, il choisit les deux. Ses personnages partent invariablement et cela mène invariablement à la suspension de l'humain. [...] Si l'homme perd son humanité, paradoxalement il la réaffirme en même temps.)

¹³⁸ Clarke, Arthur C., *2001 A Space Odyssey*, Roc, New York, 2000, pp. 120-121.

(Trad.: La journée de Bowman commençait à 0600, heure du vaisseau – l'Ephéméride Universel des astronomes. S'il était en retard, Hal disposait d'une sélection de sonneries et de bips pour le rappeler à son devoir, mais ils n'avaient jamais été utilisés. En guise de test, Poole avait un jour éteint l'alarme, Bowman s'était quand même levé automatiquement à la bonne heure.)

En revanche, des termes humains sont appliqués à Hal, comme dans ce passage :

*« Hal could do this when necessary, but most of his communication with his shipmates was by means of the spoken word. Poole and Bowman could talk to Hal as if he were a human being, and he would reply in the perfect idiomatic English he had learned during the fleeting weeks of his electronic childhood. »*¹³⁹

Mais ce concurrent de l'humain qu'il représente est une voie dangereuse, et Hal se retourne contre son équipage. Dans *2001*, l'avenir de l'homme ne réside donc pas dans la machine mais dans un dépassement de l'humain par lui-même. Face à l'autre que constitue la civilisation extra-terrestre, l'homme retrouve ce qui est au cœur de l'humanité, et accomplit en quelque sorte l'humanité même. L'enfant des étoiles en est le résultat. De même que l'homme préhistorique, qui évolue grâce au rôle de catalyseur du monolithe, Bowman accomplit un potentiel qui existe en lui. Il devient autre et même à la fois. Il est ainsi capable d'accéder à ce qui reste incompréhensible pour nous. John Hollow écrit à propos de l'œuvre de Clarke :

*« Clarke's myth of progress consists of two stages: that of rational, technological progress, and that of transcendent evolution. [...] This transcendental vision offers, not the detailed ingenuity of mechanical invention, but powerful hints of modes of understanding and perception and of mental powers and controls that so completely surpass those we ourselves experience that they are incomprehensible to us. »*¹⁴⁰

Et en effet, vers la fin du roman, lorsque le narrateur évoque les possibles évolutions de l'homme, il décrit comment il pourrait progressivement se détacher du corps, d'abord en le remplaçant par des éléments artificiels, jusqu'à devenir un pur esprit :

¹³⁹ *Ibid.*, p. 118.

(Trad.: Hal pouvait faire cela si nécessaire, mais la plupart de ses communications avec ses compagnons de bord se faisaient par le moyen de mots prononcés oralement. Poole et Bowman pouvaient parler à Hal comme si c'était un être humain, et il répondait dans l'anglais idiomatique parfait qu'il avait appris durant les semaines fugaces de son enfance électronique.)

¹⁴⁰ Hollow, John, *Against the night, the stars. The science fiction of Arthur C. Clarke, op. cit.*, p. 87.

(Trad.: Le mythe du progrès chez Clarke comporte deux étapes : celle du progrès rationnel et technologique, et celle de l'évolution transcendante. [...] Cette vision transcendantale offre, non pas l'ingéniosité détaillée de l'invention mécanique, mais des aperçus puissants de modes de connaissance et de perception et de pouvoirs mentaux et de contrôles qui surpassent si complètement ce dont nous faisons nous-même l'expérience qu'ils nous sont incompréhensibles.)

« But was even this the end? A few mystically inclined biologists went still further. They speculated, taking their cues from the beliefs of many religions, that mind would eventually free itself from matter. The robot body, like the flesh-and-blood one, would be no more than a stepping-stone to something which, long ago, men had called “spirit”.

And if there was anything beyond that, its name would only be god. »¹⁴¹

Cette même dialectique se retrouve, sous une autre forme, chez Dantec, qui réfléchit sur le rapport entre l’humain et la machine, et une sorte de troisième terme qui serait une transmutation de l’humain par lui-même. C’est ce qui se passe pour les personnages de *Comme le fantôme d’un jazzman dans la station Mir* en déroute, dont les capacités mentales sont décuplées et qui peuvent ainsi percevoir le monde tel qu’il est. Il s’agit pour les personnages d’une sorte d’initiation qu’ils mènent grâce à Albert Ayler, un ange gardien, qui les amène sur un autre plan d’existence.

On voit bien comment ces textes problématisent l’humain, soit de manière interne, soit de manière externe par contraste avec la machine, par exemple. Quoi qu’il en soit, l’homme est placé face au mystère fondamental de sa complexité, et à l’énigme de sa nature. Du reste, l’homme est partie prenante de l’univers, et c’est cet univers dans son ensemble qui se dévoile comme énigmatique dans les œuvres qui nous intéressent.

¹⁴¹ Clarke, Arthur C., 2001 *A Space Odyssey*, op. cit., p. 227.

(Trad.: Mais était-ce la fin au moins ? Quelques biologistes enclins à la mystique étaient même allés encore plus loin. Ils avaient imaginé, en réponse aux croyances de nombreuses religions, que l’esprit s’affranchirait finalement de la matière. Le corps robot, comme celui de chair et de sang, ne serait rien de plus qu’une étape vers quelque chose que les hommes avaient appelé, il y a longtemps, l’ « esprit ». Et s’il y avait quelque chose au-delà de *cela*, son nom ne pourrait être que dieu.)

B Enigmaticité du monde

« L'interrogation ici n'est pas un commencement de négation, un peut-être mis à la place de l'être. C'est pour la philosophie la seule manière de s'accorder à notre vision de fait, de correspondre à ce qui, en elle, nous donne à penser, aux paradoxes dont elle est faite ; de s'ajuster à ces énigmes figurées, la chose et le monde, dont l'être et la vérité massifs fourmillent de détails impossibles. »¹⁴²

La science-fiction se nourrit de paradoxes et de problèmes insolubles précisément parce que la complexité est propice à développer sa dimension problématologique. Ce n'est pas seulement l'homme mais le monde qui devient énigme. De même, cette figuration de la complexité semble être une des clefs d'accès à la question de la spiritualité en science-fiction : puisqu'elle ne peut être simple et dogmatique, elle se doit de soulever des questions, de mettre en valeur la complexité de l'univers. La question du scepticisme est ainsi évoquée par Marc Angenot à propos de l'œuvre de Stanislaw Lem :

« Si le narrateur de SF, en fonction du telos propre au genre, ne se livre pas à une subversion radicale de la production paradigmatique, il use d'une technique qui peut atteindre à une puissance critique très corruptrice. Un certain scepticisme quant aux limites du savoir est apparu en SF et nulle part plus subtilement que dans l'œuvre du polonais Stanislaw Lem. La vaine construction de paradigmes, le travail de Sisyphe de la dénomination, tel est le thème central de Solaris (1961). L'objet du récit est, autant que l'impénétrable planète Solaris, la « solaristique » elle-même, les milliers de volumes de la collection Solariana. Des centaines de définitions, hypothèses, modèles, taxinomies, typologies traversent le récit en brèves et fragmentaires allusions : tel est ici le paradigme absent. Mais le

¹⁴² Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible, suivi de notes de travail*, op. cit., p. 18.

*rapport entre ces systèmes et le monde référentiel, la planète-cerveau, reste dans tout le récit fortement sujet à caution. »*¹⁴³

De la même manière, ce qu'Angenot appelle scepticisme, et que nous définissons comme l'aspect problématologique du genre, se lit dans les œuvres que nous étudions.

1 Une énigme insoluble

Kim Stanley Robinson constate que les romans de Dick fonctionnent de manière dialectique. Dans *Ubik* mais aussi dans *VALIS*, les interprétations se succèdent, toujours contredites, dans un mouvement sans fin : « *The constructive principle in Ubik is this : for every explanation one can construct for the events of the novel, there will be at least one event that confounds that explanation, making it impossible and thus inoperative. Dick has made certain that no explanation will cover all of the facts. »*¹⁴⁴ Et Robinson ajoute à propos de *VALIS* :

*« The successive theories that Fat proposes sometimes build on his previous work, but sometimes they contradict it ; in general, we can say that he offers a new explanation that does not build on the previous one five or six separate times, or once every few chapters. These explanations get increasingly flamboyant [...] »*¹⁴⁵

De même, Patricia Warrick souligne cette dimension dialectique de *Valis* et de *The Divine Invasion* dans un article qu'elle consacre aux énigmes dickiennes :

¹⁴³ Angenot, Marc, « Le paradigme absent, éléments d'une sémiotique de la science-fiction », in *Poétique* N°33, février 1978, Seuil, Paris, p. 84.

¹⁴⁴ Robinson, Kim Stanley, *The Novels of Philip K. Dick*, Umi Research Press, Ann Arbor, 1984, p. 95. (Trad. : Le principe de construction d'*Ubik* est le suivant : pour chaque explication que l'on peut construire pour les événements du roman, il y aura au moins un événement qui la confondra, la rendant impossible et donc inapplicable. Dick s'est assuré qu'aucune explication ne puisse couvrir l'ensemble des faits.)

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 113-114.

(Trad. : Les théories successives que propose Fat se fondent parfois sur son travail précédent, mais parfois le contredisent; en général, on peut dire qu'il offre une nouvelle explication qui ne se fonde pas sur une précédente cinq ou six fois, ou une fois tous les quelques chapitres. Ces explications deviennent de plus en plus flamboyantes.)

« Dick constantly uses paradox, contradictions and reversals. His method is a dialectic of the imagination. He creates an image of assertion and then deserts it as he creates an image portraying a counterassertion. Additionally, the novels are as full of allusions – literary, philosophical, theological, mythological, musical – as the heavens are bright with stars on a clear summer night. »¹⁴⁶

Or ce fonctionnement des romans de Dick se retrouve de manière presque systématisée, du moins plus explicite encore, dans le roman d'Arthur C. Clarke, *RendezVous with Rama*. Le roman est une sorte de thématization de la complexité qui exemplifie, en l'objet qu'est Rama, le fonctionnement cognitif possible du texte de science-fiction. Fredric Jameson dans *Archeologies of the Future* centre un chapitre entier sur cette question de la complexité qu'il analyse à travers l'œuvre de l'écrivain polonais Stanislas Lem, mais aussi l'exemple du roman d'Arthur C. Clarke :

« We need to set in place one remarkable foreshadowing of Lem's doctrine: and that is the intricate and unresolvable puzzle Arthur C. Clarke sets out for us in his *Rendezvous with Rama* (1972), one of the permanently fascinating texts in the canon, whose luster was not dimmed by a series of meretricious sequels. »¹⁴⁷

Jameson analyse la position de Clarke comme une forme d'agnosticisme (« *If Clarke was agnostic in his representation of alien otherness, Stanislaw Lem is resolutely atheist.* »¹⁴⁸) et insiste sur la notion de question : « *Clarke's alien mystery story is somehow uniquely more satisfying than any of those with solutions (including his own later sequels) and suggests that God's creation is best imitated by the invention*

¹⁴⁶ Warrick, Patricia, « Philip K. Dick's answers to the eternal riddles », in Robert Reilly, éd., *The transcendent Adventure. Studies of Religion in Science Fiction/ Fantasy*, op. cit., p. 111.

(Trad. : Dick utilise constamment des paradoxes, des contradictions, des renversements. Sa méthode est une dialectique de l'imagination. Il crée une image d'assertion et ensuite la déserte en créant une image de contre-assertion. De plus, les romans sont aussi emplis d'allusions – littéraires, philosophiques, théologiques, mythologiques, musicales – que les cieux sont illuminés d'étoiles par une claire nuit d'été.)

¹⁴⁷ Jameson, Fredric, *Archeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, op. cit., p. 107.

(Trad.: Il nous faut évoquer un remarquable précurseur de la doctrine de Lem : et il s'agit du puzzle compliqué et insoluble qu'Arthur C. Clarke met en place pour nous dans *Rendez-vous avec Rama* (1972), l'un des textes du canon qui reste toujours fascinant, et dont le lustre n'a pas été terni par une série de suites de pacotille.)

¹⁴⁸ *Ibid.*

(Trad.: Si Clarke était agnostique dans sa représentation de l'altérité, Stanislas Lem est résolument athée.)

of questions rather than of answers. »¹⁴⁹ La construction même du roman *RendezVous with Rama* est donc une mise en valeur de cette démarche de questionnement qui construit une complexité à l'image même de la complexité du monde.

Clarke glisse d'ailleurs, au détour d'une page de son roman, ce que l'on pourrait considérer comme un art poétique, ou tout au moins un indice sur ce que représente pour lui l'art, et il centre cette définition sur la notion de secret :

*« Nowhere in Rama had there been any trace of artistic expression; everything was purely functional. Perhaps the Ramans felt that they already knew the ultimate secrets of the universe, and were no longer haunted by the yearnings and aspirations that drove mankind. »*¹⁵⁰

Ainsi l'art serait lié au caractère insoluble des mystères de l'univers, pour l'homme, et au désir inassouvi de connaissance qui l'habite. Une telle phrase ne peut être qu'une clef pour comprendre l'ensemble du roman *RendezVous with Rama*, qui thématise entièrement la question de l'énigme fondamentale. Rama, une planète artificielle, est en effet une énigme sans solution pour ses visiteurs humains. Artefact auxquels ils ont accès de manière fugitive, elle ne révélera jamais ses secrets, avant d'être hors de portée de l'humanité. Objet d'exploration, elle déjoue chaque hypothèse qu'on essaye de lui appliquer. Sa description est en elle-même paradoxale et étrange. Mais par-delà cet aspect, c'est l'itinéraire d'exploration du roman qui se mue en métaphore de la recherche de toute vérité, qu'elle soit scientifique ou non. Chaque expérience et chaque pas supplémentaire amènent leur lot d'informations qui, loin de résoudre l'énigme, ne font qu'obscurcir un peu plus la vision. « *Le principe narratif de Rendez-vous avec Rama, écrit Irène Langlet, est ici explicité avec limpidité : une extrapolation tranquille, une perturbation, une proposition explicative débouchant sur*

¹⁴⁹ *Ibid.*

(Trad.: D'une certaine manière, l'histoire d'extra-terrestre à suspense de Clarke est remarquablement plus satisfaisante que n'importe laquelle de celles qui proposent des solutions (dont ses propres suites ultérieures) et suggère que la création divine est la mieux imitée par l'invention de questions plutôt que de réponses.)

¹⁵⁰ Clarke, Arthur C., *RendezVous with Rama*, Pan Books, Londres, 1974, pp. 145-146.

(Trad.: Nulle part sur Rama il n'y avait de trace d'expression artistique ; tout était purement fonctionnel. Peut-être les Raméens avaient-ils l'impression de connaître déjà les secrets ultimes de l'univers, et n'étaient plus hantés par les aspirations et les désirs qui mènent l'humanité.)

une nouvelle perturbation, etc. »¹⁵¹ En effet, le roman se construit comme une suite d'hypothèses à chaque fois contredites ou invérifiables. Les formes interrogatives, les formes de l'hypothèse, « *might* » ou « *probably* », envahissent la narration, comme dans cette phrase : « *He wondered how the Ramans reached their southern land from New York. Probably there was an underground transport system running beneath the Sea, but they must also have aircraft as well [...].* »¹⁵² Chaque personnage propose son interprétation:

« *It was a plausible answer, and Norton had already considered it. There could well be buried pipes leading to the Sea – in fact, there must be, for any conceivable chemical plant would require large quantities of water. But he had a suspicion of plausible answers; they were so often wrong.* »¹⁵³

Quand bien même un élément de réponse est découvert, celui-ci ne fait qu'ouvrir un nouveau champ d'interrogations, si bien que les hypothèses se succèdent l'une après l'autre sur la fonction de Rama, et ce qui lui est arrivé, ainsi qu'aux Raméens, dans une suite ouverte, à laquelle le roman n'apporte pas de conclusions : « *Every time, Norton told himself, he felt that he had grown accustomed to Rama, it produced some new wonder.* »¹⁵⁴ L'avancée de Rama est inexorable, les hommes ne peuvent la contempler que durant un temps limité, et les questions restent ainsi en suspens lorsque l'artefact s'éloigne hors de portée humaine. La surprise et l'incertitude sont ici les maîtres mots : « *There was also a sense of danger here, that was wholly novel to his experience. In every earlier landing he had known what to expect; there was always the possibility of accident, but never of surprise. With Rama, surprise was the only certainty.* »¹⁵⁵ Et plus

¹⁵¹ Langlet, Irène, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, op. cit., p. 63.

¹⁵² Clarke, Arthur C., *RendezVous with Rama*, op. cit., p. 130.

(Trad.: Il se demanda comment les Raméens atteignaient leur terre australe en partant de New York. Il y avait probablement un système de transport souterrain qui passait sous la Mer, mais ils devaient aussi avoir des avions.)

¹⁵³ *Ibid.*, p. 128.

(Trad.: C'était une réponse plausible, et Norton l'avait déjà envisagée. Il pouvait bien y avoir des tuyaux enterrés menant à la mer – en fait, il *devait* y en avoir, car n'importe quelle usine chimique imaginable requerraient d'énormes quantités d'eau. Mais il se méfiait des réponses plausibles ; elles étaient si souvent fausses.)

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 124.

(Trad.: Chaque fois qu'il sentait qu'il s'était accoutumé à Rama, se dit Norton, elle produisait une nouvelle merveille.)

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

loin: « *For the first time in a hundred years an element of total uncertainty had entered human affairs. Uncertainty was one thing that neither scientists nor politicians could tolerate. If that was the price of resolving it, Endeavour and her crew would be expendable.* »¹⁵⁶. Le suspense du roman se construit d'ailleurs ainsi. Aucune interaction avec des personnages extra-terrestres n'a lieu, mais ce qui fait progresser l'intrigue, et l'élément sur lequel repose sa dynamique, est l'avancée progressive des personnages dans Rama, et les découvertes qu'ils y font. Néanmoins chaque découverte ne fait que relancer le mystère. Rama est donc une thématization de la démarche même que nous essayons de définir. C'est bien le motif de l'instabilité qui se trouve au cœur du dispositif narratif.

2 Vers l'instabilité

Si, en *fantasy*, l'itinéraire initiatique du personnage revient à une prise de conscience de son identité, et par là-même une insertion au sein de la communauté – Aragorn doit accepter son statut de roi dans *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien par exemple –, et part donc d'un univers instable pour parvenir à un univers stable, en science-fiction il s'agirait plutôt de l'inverse : l'univers semble stable, et le personnage peut être partie intégrante de ce système, mais les événements qui se produisent tout au long de la diégèse révèlent les dysfonctionnements du système, et le personnage déconstruit finalement ses représentations. C'est déjà le schéma que propose H.G. Wells dans nombre de ses œuvres. La tranquillité de la campagne anglaise est soudain perturbée par l'arrivée de martiens dans *The War of the Worlds* (1898). Un homme, rescapé d'un naufrage, se trouve amené sur une île et découvre les agissements d'un savant fou qui pratique la vivisection dans *The Island of Doctor Moreau* (1896). Et le

(Trad.: Il y avait aussi un sentiment de danger ici, qui était entièrement nouveau pour lui. Lors de chacun des atterrissages précédents il avait su à quoi s'attendre ; il y avait toujours une possibilité d'accident, mais jamais de surprise. Avec Rama, la surprise était la seule certitude.)

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

(Trad.: Pour la première fois depuis cent ans un élément d'incertitude totale avait pénétré dans les affaires humaines. L'incertitude était une chose que ni les scientifiques ni les hommes politiques ne pouvaient tolérer. Si c'était le prix pour la résoudre, *Endeavour* et son équipe pourraient être sacrifiés.)

principe est le même dans *The Invisible Man* (1897) et *The Time Machine* (1895). Cette structure est bien sûr schématique mais elle rend compte de la dynamique de nombreuses œuvres. C'est par exemple le cas de l'œuvre de Philip K. Dick qui en tire un éventail de variations de textes en textes. *Time out of joint* (1959), notamment, suit à la lettre ce schéma puisque le personnage comprend que le monde dans lequel il vit est un simulacre destiné à obtenir de lui des informations. La problématique de la réalité induit, dans l'œuvre de Dick, une radicalisation de ce principe puisqu'il s'agit de déconstruire non pas un élément du réel mais le réel lui-même. Dans *The Man in the High Castle* (1962), les trois niveaux de réalité du roman (la trame diégétique principale, le roman uchronique *La Sauterelle pèse lourd*, et la vision de Tagomi) s'imbriquent de telle façon que la question se pose de savoir lequel correspond au réel. Dans *The Divine Trilogy*, qui nous intéresse plus particulièrement, on retrouve également ce mode de fonctionnement : les personnages de *VALIS* sont confrontés à des événements qui posent problème dans leur réalité, et qu'ils tentent d'expliquer. De même, dans *The Divine Invasion*, un premier niveau de réalité est contaminé par un second. Dans l'univers gnostique de Philip K. Dick, il existe toujours un monde second puisque tout est simulacre, et que le monde réel est à chercher derrière les apparences.

Un motif thématique ressort tout d'abord de cette configuration : la solitude. Les personnages voient ainsi souvent leur monde se déliter devant leurs yeux, et leur manière de voir ce monde se transformer, sans pour autant qu'ils puissent partager cette expérience avec d'autres.

- *La solitude*

Pour un grand nombre des œuvres qui nous intéressent, l'itinéraire initiatique revient à prendre une distance vis-à-vis du monde quotidien. Par conséquent, le personnage se retrouve seul pour sortir des cadres cognitifs que le groupe, duquel il est issu, lui a imposés, et tenter de voir les choses d'une autre façon. C'est pourquoi, le thème de la solitude est récurrent dans les œuvres. Il s'agit bien souvent de la quête d'un homme seul.

Dans *2001*, c'est la solitude de l'homme face aux étoiles qui émerge du roman. L'humain est à penser au sein de l'univers : dès lors, l'individu n'existe plus qu'en tant qu'il représente à lui tout seul l'humanité. C'est parce que cette dialectique entre l'individu et la communauté est si structurelle que Clarke insiste beaucoup sur l'idée de solitude dans *2001*. « *Clarke's 2001 is much concerned with loneliness. In fact, the voyage of Bowman and Poole could be considered something of an exercise in it.* »¹⁵⁷, remarque John Hollow. La dernière partie du roman voit Bowman, seul, affronter la plus grande expérience que l'humanité aura jamais vécue. Les messages qu'il envoie à la terre, comme des bouteilles à la mer, ne reçoivent aucune réponse parce qu'il est arrivé trop loin. Le reste de cette troisième partie a consisté en l'élimination progressive de tous les autres personnages - les autres humains tués par Hal, puis Hal lui-même, débranché par Bowman. Dave reste alors seul avec lui-même, et surtout avec les étoiles. Un passage décrit d'ailleurs la manière dont il comble son angoisse du silence par de la musique. Dans *2001*, l'individu est face à l'infini, mais c'est un individu qui va précisément incarner la communauté et enclencher une marche vers une façon de transcender l'humain. Bowman est un ambassadeur de l'humanité : « *He was an Ambassador Extraordinary – Plenipotentiary – for all mankind.* »¹⁵⁸ On retrouve également cette idée chez Stapledon, à travers le narrateur, chez Klein avec Jerg, et même chez Morrow avec Martin Candle. Leur itinéraire, presque seul contre tous, engage finalement l'ensemble de l'humanité. Martin Candle en est un exemple frappant. Nouveau Job, il part en croisade contre Dieu, à qui il reproche la souffrance des hommes et, s'il est accompagné par un groupe qui s'engage dans ce combat avec lui, il est celui qui se retrouve seul dans l'arène face à son contradicteur, lors du procès. Alors même qu'il a créé une association pour soutenir son action, il se sent détaché des gens qui le soutiennent et confronté au doute face aux motivations qui l'animent dans cette bataille. Son combat est finalement celui d'un homme seul contre son destin.

¹⁵⁷ Hollow, John, *Against the night the stars. The science fiction of Arthur C. Clarke, op. cit.*, p. 145.
(Trad. : Le *2001* de Clarke traite beaucoup à la solitude. En fait, le voyage de Bowman et Poole pourrait être considéré comme un semblant d'apprentissage de la solitude.)

¹⁵⁸ Clarke, Arthur C., *2001 A Space Odyssey, op. cit.*, p. 228.
(Trad. : Il était un Ambassadeur Extraordinaire – Plénipotentiaire – de toute l'humanité.)

- *Trois modes de fonctionnement narratif*

Si les quêtes et les voyages mis en scène dans ces romans sont donc à l'origine de prises de conscience, chez les personnages, d'une énigmaticité, comment se structurent-elles au sein des récits ? On peut distinguer trois modes de fonctionnement narratif de ce motif de la prise de conscience d'une complexité de l'univers, qui se situent à trois niveaux différents.

Le premier est le plus simple et le plus répandu : il s'agit de la remise en question d'un ou plusieurs éléments au sein de l'univers fictionnel. C'est là le fonctionnement même de tout texte de science-fiction. D'une manière assez simple, le juge Martin Candle dans *Blameless in Abaddon*, par exemple, se lance dans une quête à la recherche de réponses à la question du mal, alors même qu'il pense précisément les détenir ; or ses préjugés vont être balayés au cours du roman pour terminer sur une incertitude fondamentale.

Ce sont donc les deux autres modes, plus complexes, sur lesquels nous allons nous arrêter plus longuement. De manière plus radicale, la quête des personnages conduit, dans certains romans, à une remise en cause complète de leurs cadres cognitifs. Ce n'est plus seulement un élément du monde, un objet, une valeur, un phénomène qui est interrogé, mais c'est la perception même du monde et la faculté de la comprendre qui suscite désormais une question. Chez Dick, comme nous l'avons déjà évoqué, l'existence même de la réalité est mise en doute. Chez Dantec, le travail est peut-être moins philosophique qu'anthropologique : c'est-à-dire que ses romans mettent en place une autre manière de penser l'humain, et c'est précisément ce qui les rend si complexes à appréhender. En un sens, les romans de Dantec fonctionnent souvent de manière similaire, car ils mettent en scène un univers qui, par le fait même de sa mise en mot est doublé par un second : l'itinéraire des personnages est précisément lié à la prise de conscience que l'univers premier pose problème. Dans le cas de *Cosmos Inc.*, le personnage croit être quelqu'un qu'il n'est pas. « L'homme à la vie truquée », ainsi s'intitule l'un des chapitres. Il croit être un individu alors que la notion même d'individu pose problème dans sa réalité. Jean Bessière interprète ainsi ce roman selon l'idée d'une

« anthropoïsis de la transindividualité »¹⁵⁹ : le fonctionnement du personnage chez Dantec relèverait ainsi davantage de l'animisme que du naturalisme, pour reprendre les catégories de Philippe Descola. Mais ces personnages croient fonctionner dans un système de l'individu, et pensent au départ le monde selon ce système : ce sont les événements de la diégèse qui les amènent à prendre conscience qu'ils ne peuvent pas s'approprier de cette façon, et qu'ils vivent dans un monde du transindividuel. C'est le cas également des personnages de *Comme le fantôme d'un Jazzman dans la Station en déroute*.

A un troisième niveau, ce dysfonctionnement atteint la narration, qui n'est plus seulement en train de raconter un dysfonctionnement, mais qui subit elle-même ce dysfonctionnement. C'est le cas notamment chez Dick et chez Moorcock.

C Enigmaticité du récit

Face aux procédés de complexification linéaires, c'est-à-dire qui se construisent dans la rupture et la succession d'éléments contradictoires, et dessinent un chemin sans fin, le récit peut aussi adopter une autre démarche : l'ambiguïté. De ce fait, ce n'est plus l'objet du discours fictionnel qui se charge de figurer la complexité, mais le discours même du narrateur. On retrouve ici la notion de « unreliable narrator ». Certains récits vont ainsi plus loin encore dans ce travail sur l'incertitude en construisant ce que l'on pourrait appeler des « narrations psychotiques », qui constituent un cas extrême d'univers fictionnel instable.

Si des motifs, thématiques ou structurels, au sein de la narration invitent le doute à s'infiltrer au cœur du texte littéraire, c'est parfois le narrateur lui-même qui déstabilise

¹⁵⁹ Voir Bessière, Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.

les certitudes en se construisant non seulement comme un « unreliable narrator » selon le terme du critique Wayne Booth¹⁶⁰, mais aussi en présentant sa propre identité comme fluctuante et incertaine. Ces « narrations psychotiques » sont sapées par l'incertitude même qui atteint le narrateur et son identité.

- *Un narrateur qui n'est pas fiable :*

Le lecteur peut douter de la parole du narrateur dans le cas où celui-ci indique lui-même qu'il joue un jeu, et donc ne doit pas être pris au pied de la lettre - c'est le cas dans *Blameless in Abaddon* - ou quand il fournit des indications sur lui-même, qui invitent à remettre en question son récit, comme dans *VALIS*, ou enfin quand son récit lui-même se contredit ou fournit des données qui suscitent la méfiance, comme c'est le cas dans *Behold the Man*. Ainsi, le narrateur de *Blameless in Abaddon* de James Morrow n'est autre que le diable, sous la figure de Jonathan Sarkos, un tailleur qui vit dans le corps de Dieu. Or celui-ci se présente d'emblée comme un menteur. Il est le mal, et donc son récit est construit de manière à manipuler le lecteur et à jouer avec lui. Par la suite, il ne cesse de rappeler qu'il est le maître de son récit, et qu'il peut ménager les effets qu'il souhaite, gâchant une surprise, jouant d'une prolepse, d'une ellipse, d'une structure en contrepoint, pour mener le lecteur exactement là où il le souhaite. Il déclare ainsi avec humour :

« I am the Father of Lies. Over the years, my children have done me proud. I shouldn't play favorites, but I am especially pleased with "The meek shall inherit the earth." Likewise, I shall always retain a soft spot in my heart for "Every cloud has a silver lining." As for "Time heals all wounds" and "Whenever God

¹⁶⁰ Booth utilise de manière générale cette notion en termes de jugement de valeur : le narrateur pose-t-il sur les faits qu'il raconte un jugement de valeur auquel on peut se fier, c'est-à-dire souvent, auquel l'auteur s'identifie? : « *For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not.* » Trad. : A défaut de termes plus appropriés, j'appelle narrateur fiable celui qui traduit ou agit en accord avec les normes de l'oeuvre (c'est à dire, les normes implicites de l'auteur), et un narrateur peu fiable celui dont ce n'est pas le cas. (Booth, Wayne C., *The Rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, pp. 158-159) Cependant, il élargit, au cours de l'essai, cette notion à l'idée d'un narrateur qui fournit des informations, des données, qui ne sont pas fiables. C'est dans ce dernier sens que nous employons l'expression.

closes a door, He opens a window” – they, too make me great unconscionably. »¹⁶¹

En revanche, dans *VALIS*, le cas est plus complexe car le narrateur n'est autre que le personnage principal, qui consomme des drogues, a été interné dans un asile psychiatrique, et s'enferme dans une forme de délire paranoïaque. De ce fait, le lecteur est invité à se méfier des faits qu'il raconte, mais il lui est bien sûr impossible de discerner ce qui est vrai de ce qui est faux dans l'ensemble du récit. C'est là précisément l'enjeu du narrateur « unreliable ». Le passage suivant résume assez bien le type de personnage qu'est Fat : « *It had been Fat's delusion for years that he could help people. His psychiatrist once told him that to get well he would have to do two things : get off dope (which he hadn't done) and to stop trying to help people (he still tried to help people).* »¹⁶² Enfin, un cas plus subtil encore est présenté dans *Behold the Man*, puisque le narrateur, qui n'est pas un personnage mais une voix relativement neutre à la troisième personne, infléchit progressivement son récit, de telle sorte qu'il donne l'impression de croire lui-même au délire de Karl. La narration n'est alors plus fiable, car le narrateur perd en somme la cohérence de son récit, et s'y plonge au point d'en transformer son point de vue. Le narrateur prend aussi acte du changement qui s'opère chez Karl en adoptant le point de vue des gens de l'époque, comme si, soudainement, il se mettait à oublier ce qu'il savait de Karl. Glogauer, au chapitre 12, n'est plus nommé et devient « The madman », puis des miracles sont relatés comme s'ils étaient accomplis, alors que l'on sait que Karl joue de ses connaissances modernes : la phrase « *In Pella he cured a blind woman.* » (A Pella il soigna une femme aveugle) est très ambiguë. Il semble que le narrateur entre dans le jeu schizoïde de Karl. La narration suit donc la logique du psychotique en créant un réel selon son désir. En cela, la narration fait écho au geste de Karl lui-même. Au lieu de faire correspondre le texte avec le réel,

¹⁶¹ Morrow, James, *Blameless in Abaddon*, *op. cit.*, p. 13.

(Trad. : Je suis le Père des Mensonges. Au fil des années, mes enfants m'ont rendu fier. Je ne devrais pas jouer au jeu des favoris, mais je suis particulièrement satisfait de « les faibles hériteront de la terre. » De même, j'aurais toujours une petite place dans mon cœur pour « après la pluie, le beau temps ». De même que pour « le temps guérit tous les maux » et « Chaque fois que Dieu ferme une porte, Il ouvre une fenêtre » - eux aussi me plaisent beaucoup.)

¹⁶² Dick, Philip K., *VALIS*, in *VALIS and Later novels*, The library of America, New York, 2009, p. 175.
(Trad.: Cela faisait des années que Fat croyait, dans son délire, qu'il pouvait aider les gens. Son psychiatre lui avait dit une fois que pour qu'il aille mieux il devrait faire deux choses : arrêter la came (ce qu'il n'avait pas fait) et arrêter d'essayer d'aider les gens (il continuait à essayer d'aider les gens).)

paradoxalement, dans un geste presque démiurgique, il décide de faire correspondre le réel avec le texte.

Dans son ensemble, le roman s'articule autour de la personnalité ambiguë de Glogauer et de la problématique du rapport de l'individu à l'autre, c'est-à-dire de la place de l'individu dans la communauté, à trois échelles différentes - communauté de ses proches, de la société, de l'humanité. L'ensemble des souvenirs de Karl, des discussions avec ses proches, et de ses pensées, qui sont rapportées au lecteur en parallèle de son aventure au temps de Jésus, pose cette question. Cependant l'interrogation se situe à trois niveaux - un niveau psychologique, un niveau social et un niveau anthropologique.

Karl se demande sans cesse qui il est, et n'arrive pas à définir son identité parce qu'elle semble fluctuante en fonction de son rapport à autrui.

« With some he was quiet. With others, noisy. In the company of fools, he was happy as a fool. In the company of those he admired, he was pleased if he could sound astute.

'Why am I all things to all men, Gerard? I'm just not sure who I am. Which of those people am I, Gerard? What's wrong with me?'

'Maybe you're just a bit too eager to please, Karl.' »¹⁶³

De même, il se pose la question de sa place dans la société. La religion devient ici un appui important de la réflexion. Comment se situer par rapport au groupe ? On peut se situer précisément dans une communauté de croyances. Mais le roman va plus loin, car tout l'enjeu de l'action finale de Glogauer - prendre la place de Jésus - s'inscrit dans cette problématique de la communauté : prendre sa place dans la société, l'histoire et l'humanité, en accomplissant un destin majeur. Devenir quelqu'un. Mais surtout fonder une communauté pour l'histoire.

Donner un fondement historique au christianisme, c'est bien là ce qui motive Karl. Ce personnage, hanté par l'idée de sacrifice, qui ne peut trouver sa place que dans

¹⁶³ Moorcock, Michael, *Behold the Man*, op. cit., p. 58.

(Trad.: Avec certains, il était silencieux. Avec d'autres, bruyant. En compagnie d'imbéciles, il était heureux comme un imbécile. En compagnie de ceux qu'il admirait, il était content s'il pouvait paraître astucieux.

'Pourquoi suis-je toute chose pour tous les hommes, Gérard ? Je ne suis simplement pas sûr de qui je suis. Lequel de ces gens suis-je, Gérard ? Qu'est ce qui ne va pas chez moi ?'

'Peut-être que tu veux juste un peu trop faire plaisir aux gens, Karl.')

un rôle mortifère, sublime en quelque sorte ses difficultés psychologiques dans un mouvement historique et anthropologique fondamental, où l'itinéraire de l'individu se confond avec l'histoire. La démarche même de Karl, qui fonde l'histoire sur un problème psychologique, est une perversion profonde de la religion. Car l'alternative est dans tous les cas biaisée : soit le véritable Jésus n'est rien, et alors le christianisme se construit sur une illusion, soit Jésus est Karl Glogauer et le christianisme se fonde sur l'action d'un pervers masochiste. Dans tous les cas, il y a une subversion très profonde des croyances. On voit bien à quel point la démarche de Moorcock, à la fois sur le plan de la narration et sur le plan thématique, est particulièrement audacieuse. Dans ce contexte, le chapitre 7 du roman est absolument fondamental. En effet, il pose explicitement la question de l'origine de la religion et, plus particulièrement, de l'origine du christianisme. Dans un épisode de son passé, Karl discute de cette question avec Monica. La question est de savoir si l'idée du Christ a émergé avant son existence réelle ou s'il s'agit de l'inverse. « *But what came first? The idea or the actuality of Christ?* »¹⁶⁴, demande Glogauer. C'est bien là l'interrogation majeure du roman ; or les pistes sont brouillées par Moorcock qui ne propose pas une seule réponse, mais plusieurs. Monica et Karl exposent des points de vue opposés, qu'ils argumentent chacun. Ainsi, l'espace narratif est envahi par une réflexion sociologique, anthropologique et théologique. Le texte intégral d'une lettre de Monica nous est même fourni, lettre dans laquelle elle développe en détail son point de vue. Mais au-delà de ce passage, l'ensemble du roman, et en particulier sa fin, est une exploration de cette question. Car dans le cadre de la situation de départ, avant que Karl n'intervienne, il est clair que le christianisme s'est construit sans l'existence réelle de Jésus, tel qu'il est décrit dans les évangiles, et donc que l'idée du Christ a suffi. L'intervention de Karl change la donne, puisqu'il veut donner une existence réelle aux événements bibliques pour accompagner l'idée. Cependant, et c'est là que le genre même de la science-fiction révèle ses particularités, le roman ne peut pas vraiment proposer de réponses, puisque l'acte de Karl s'inscrit alors dans un paradoxe temporel. S'il n'était pas intervenu, peut-être que le christianisme ne serait pas né. Mais dans ce cas, il n'aurait pas pu revenir

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 60.

(Trad. : Mais qu'est-ce qui advient en premier? L'idée ou l'existence du Christ?)

dans le passé pour voir Jésus, dont il n'aurait pas eu connaissance. Le raisonnement est sans issue et, de la même manière, la question qui nous occupe ne trouve pas de réponse. L'acte extrême de Karl n'est qu'une solution individuelle qu'il choisit de défendre mais qui ne prouve rien. Son acte reste individuel, même s'il fonde du collectif. Il s'agit d'un choix, d'un engagement, et non d'une preuve. Ce n'est pas parce qu'il devient le Christ, et incarne donc l'idée du christianisme dans la réalité, que cela correspond à la vérité de cette religion. En même temps, si l'on suit la logique narrative du roman, Karl, bien qu'il s'inscrive dans le paradoxe temporel que nous avons décrit, est le véritable Jésus-Christ, celui dont parlent les évangiles. Tout se passe comme si la religion chrétienne s'était ainsi incarnée par la volonté d'un seul homme. L'ensemble du roman de Moorcock se fonde sur cette multiplicité de perspectives et ce constant effort pour biaiser la réflexion. Rien ne fonctionne selon une ligne droite, il s'agit d'une exploration détournée, et c'est là que réside ce que nous appelons l'aspect problématologique et non-dogmatique du roman. C'est là que réside la complexité.

On peut dire que la question qui se pose dans ce roman peut se comprendre à plusieurs niveaux, celui de la religion et de l'histoire (niveau collectif), celui de la psychologie et de la folie (niveau individuel), et celui de la création (niveau métatextuel). En effet, la démarche de Karl est, nous l'avons dit, une manière de faire correspondre le réel avec le texte, donc de transformer l'histoire et de créer du collectif. Mais surtout c'est une manière de transformer le réel selon sa volonté. De fait, Karl suit une logique de psychotique, et l'on peut dire que la narration est psychotique. Ce n'est pas un hasard si, à plusieurs reprises, Karl questionne la réalité, parfois de son voyage dans le temps, et parfois de ses souvenirs antérieurs au voyage. « *He could not even be sure if the memories were exact. Had he really ever existed elsewhere, in another time?* »¹⁶⁵ Il met ainsi en doute la narration. Et en effet, est-ce le narrateur qui nous conte ses souvenirs, ou s'agit-il de Karl qui se remémore des événements ? Car dans le deuxième cas, peut-on réellement s'y fier ? D'ailleurs à certains moments, comme à la fin du chapitre 9 par exemple, la narration devient extrêmement fragmentée et confuse, et il devient difficile d'identifier la nature des passages que nous lisons : s'agit-il de

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 75.

(Trad. : Il ne pouvait même pas être sûr que ces souvenirs étaient exacts. Avait-il vraiment existé ailleurs, dans un autre temps ?)

souvenirs, de pensées ou de rêves ? N'est-il pas en train de reconstruire sa vie selon un évangile, de faire de sa vie un évangile, de se créer un destin ?

On voit bien comment le roman est subverti à différents niveaux – structure de la narration, identité du personnage, rapport à l'histoire et au mythe – et empêche ainsi toute réduction à une idéologie ou à un message. Chaque ligne qui est amorcée est contrebalancée par une autre qui la contredit ou la détourne. C'est pourquoi on peut dire que le personnage de Glogauer porte une ambigüité fondamentale, qui détermine la nature problématique de l'œuvre. La position du narrateur quant à son personnage est ici fondamentale. L'ambigüité de l'identité de Glogauer, et par là même du Christ, demeure à la fin de l'œuvre. Par ailleurs, le narrateur finit par intégrer la légende en train de se faire, et son discours est contaminé par le point de vue des personnages de l'époque. L'identité du personnage se dissout donc dans sa propre légende.

- *Un narrateur schizophrène :*

Dans le roman de Morrow, la narration se dédouble au sens où, lorsque le narrateur devient personnage et rencontre les autres protagonistes, il est désigné à la troisième personne, alors qu'il est censé être lui-même le narrateur de cette histoire, comme s'il n'assumait cette fonction que par intermittence :

« Nobody forced our Creator to pollute the universe with a Prince of Darkness, » said Sarkos, flashing a sharklike grin. “My violent conception, my slutty gestation, my ignoble birth: none of this was inevitable. He made it all happen of His own free will. »¹⁶⁶

Cet élément complexifie considérablement la narration et désarçonne le lecteur qui ne sait pas toujours à quoi s'en tenir. Existe-t-il donc deux narrateurs et donc deux points de vue, ou le même narrateur se travestit-il pour incarner le rôle du second narrateur – n'écrit-il pas *« I am a creature of many faces, manifold personae, multiple*

¹⁶⁶ Morrow, James, *Blameless in Abaddon*, op. cit., p. 159.

(Trad.: « Personne n'a forcé notre Créateur à nous polluer l'univers avec un Prince des Ténèbres », dit Sarkos, avec un sourire de requin. Ma conception violente, ma gestation, ma naissance ignoble : rien de tout ça n'était inévitable. Il a fait que tout cela arrive de Sa propre volonté.)

disguises »¹⁶⁷ ? Tous les cas sont envisageables, et de fait cette construction de la narration rend sa signification beaucoup plus difficile à appréhender.

Le cas du roman de Dick est plus complexe encore. Le narrateur n'est autre que le protagoniste, Horselover Fat, (« *I am Horselover Fat, and I am writing this in the third person to gain much-needed objectivity.* »¹⁶⁸) et les frontières entre la première et la troisième personne sont extrêmement poreuses au cours du roman. L'impression de dédoublement psychotique est donc très forte. Deux phrases le montrent bien : « *By thinking about madness, Horslover Fat slipped by degrees into madness. I wish I could have helped him.* »¹⁶⁹ Et : « *I'm not sure God did anything at all for him; in fact in some ways God made him sicker. This was a subject on which Fat and I could not agree.* »¹⁷⁰ Le narrateur porte des jugements de valeur sur son personnage, c'est-à-dire lui-même, emportant le lecteur dans les méandres de son esprit. A certains moments, il assume même cette double identité au sein de son récit : « *The night before, Bob and I – I mean, Bob and Horselover Fat – drove to Oackland to see the movie Patton.* »¹⁷¹ Ce flux de conscience est d'ailleurs renforcé par l'absence de linéarité de la narration : elle passe d'un élément à l'autre sans transition, d'une époque à l'autre, d'une prolepse à une analepse, sans que l'on sache toujours ce que l'on est en train de lire. De plus, il ne s'agit pas réellement d'un récit d'action mais, bien plus, d'une juxtaposition de dialogues portant sur des questions philosophiques et théologiques, et de réflexions du narrateur à partir de citations du journal de Fat. Le roman de Dick fonctionne donc de manière très spécifique et non conventionnelle. Il est l'incarnation même de cette

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 41.

(Trad. : Je suis une creature à plusieurs visages, aux personnalités multiples, aux nombreux déguisements.)

¹⁶⁸ Dick, Philip K., *VALIS*, *op. cit.*, p. 177.

(Trad.: Je suis Horselover Fat, et j'écris ceci à la troisième personne pour gagner une objectivité hautement nécessaire.)

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 183.

(Trad.: En pensant à la folie, Horselover Fat glissait petit à petit dans la folie. J'aurais aimé pouvoir l'aider.)

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 184.

(Trad.: Je ne suis pas sûr que Dieu ait fait quoi que ce soit pour lui ; en fait, d'une certaine manière, Dieu l'a rendu plus malade. C'était un sujet sur lequel Fat et moi ne pouvions nous mettre d'accord.)

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 178.

(Trad. : La nuit précédente, Bob et moi – je veux dire Bob et Horselover Fat – avons roulé jusqu'à Oackland pour voir le film *Patton*.)

déstabilisation du lecteur que nous évoquons, car son roman est complexe à tous les niveaux, et des éléments hétérogènes y cohabitent selon une logique parfois invisible.

Tous ces procédés narratifs sont donc essentiels car c'est sur eux que reposent la construction d'une problématique et la mise au jour de l'énigmaticité. Quel que soit le niveau auquel elle se situe, une déstabilisation des repères existe donc toujours. Dans les cas qui nous intéressent, elle amène à la fois à penser à et à représenter la complexité - de l'homme, du monde, du récit -, pour échapper aux évidences et réinscrire même le plus banal quotidien dans un étonnement fondamental qui peut ouvrir sur le mystère. C'est dans cet espace que se construit l'interrogation sur la spiritualité, dans cette ouverture sur un au-delà possible des apparences, qui peut, suivant les fictions, demeurer à l'état de question ou être exploré comme un fait.

Les textes de science-fiction s'inscrivent donc dans un contexte historique et culturel, mais jouent précisément avec les fondements sur lesquels ils se construisent pour ouvrir sur autre chose, quel que soit cette autre chose. Cette démarche de problématisation systématique est au cœur du genre, et ouvre des possibilités pour interroger le spirituel. Les voies que peuvent emprunter les écrivains de science-fiction sont nombreuses, qu'ils interrogent leur propre culture de l'intérieur ou qu'ils choisissent un angle de vue extérieur, qu'ils construisent un système cohérent pour introduire un grain de sable dans le mécanisme ou que, au contraire, ce soit le système qui, par sa cohérence, devienne un grain de sable dans le mécanisme de notre propre vision du monde. L'imaginaire a cela de bon que tout y est permis pour atteindre son but, et les auteurs de science-fiction ne s'en privent pas, eux qui explorent depuis plus d'un siècle le monde, dans tous ses recoins, les plus cachés, les plus obscurs.

C'est d'ailleurs sur cette idée d'exploration du monde, c'est-à-dire d'un espace-temps, qu'il faut désormais s'arrêter, car précisément, la science-fiction offre la possibilité de modeler un monde fictionnel aux dimensions de l'infini. Le récit de science-fiction est dès lors un terrain de jeu à l'échelle de l'univers qui peut, par-là même, envisager le cosmique, le mythologique et la place de l'homme dans l'univers, et qui offre un espace fertile au motif de la quête spirituelle. Au-delà de la démarche fondamentale que nous avons décrite, l'étude du traitement de l'espace-temps sera l'occasion d'analyser les structures narratives à l'œuvre dans les textes qui nous intéressent, pour interroger la notion de personnage, la place du narrateur ou la question du point de vue.

DEUXIEME PARTIE : ESPACE ET TEMPS

« C'était un long cheminement dans un tunnel obscur. C'était frôler des merveilles et les ignorer. C'était défier le temps et la mort et entendre le son de leurs pas dans le cliquetis des rouages. C'était attendre, aveugle, insensible au froid et au vide, prisonnier au sein de l'univers entier. C'était dormir les yeux ouverts, boire sans soif, manger sans appétit, lire sans curiosité. C'était normal et miraculeux. C'était un voyage dans l'espace. »¹

¹ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 119.

En tant que littérature de l'imaginaire, la science-fiction repose partiellement sur sa capacité à construire un univers fictionnel original. Or tout univers se structure autour de deux catégories fondamentales, l'espace et le temps. Ce sont deux domaines d'exploration particulièrement chers au genre, précisément parce que ses spécificités lui permettent d'en explorer toutes les facettes et les limites. « *Depuis ses origines, écrit Jean-Claude Dunyach, on peut dire que la science-fiction s'est donné en partie pour tâche d'agrandir la réalité accessible – notoirement insuffisante -, en ouvrant des portes vers les profondeurs du temps et de l'espace [...].* »²

Parce que le spirituel est ce qui s'oppose au matériel, ou ce qui le complète, l'espace du spirituel est celui d'un au-delà du monde visible ou, tout au moins, celui d'une autre perception de l'espace, qui ne s'arrêterait pas aux cinq sens humains. Il implique donc une forme d'ouverture, au-delà de la clôture que constituerait le monde sensible, et par là-même touche à l'infini. Si l'espace, notamment au sens d'espace interstellaire, est de fait l'un des motifs privilégiés de la science-fiction, le temps est aussi une source inépuisable d'histoires pour le genre. Comme l'écrivent Natacha Vas-Deyres et Lauric Guillaud :

« Pour la littérature de science-fiction, qui s'inspire aussi de la philosophie, le temps devient une sorte de fleuve dont on peut soit remonter le cours, soit suivre le flux, parfois plus vite que les eaux. Le fantasme suprême de l'homme, c'est de pouvoir s'emparer du temps, s'y déplacer, voir et toucher le passé et l'avenir, pouvoir

² Dunyach, Jean-Claude, « La science-fiction moderne : métamorphose et nouveaux regards », in Bozzetto, Roger et Menegaldo, Gilles, éd., *Colloque de Cerisy. Les nouvelles formes de la science-fiction*, op. cit., p. 28.

les modifier, maîtriser enfin l'immatériel, l'indomptable et l'intangible. La science-fiction, qui remet en question le concept même du temps, peut être le terrain d'expérimentation d'une pensée sur le temps à travers des configurations narratives. »³

Voyages dans le temps, paradoxes temporels sont légions et la science-fiction manipule sans cesse le temps à sa guise. Pourtant, ce qui nous intéresse ici, ce sont plus précisément certains types de manipulations du temps et de l'espace qui interrogent le spirituel. Les espaces-temps auxquels nous allons nous attacher sont ceux qui dépassent l'humain, ceux qui se déploient sur des échelles cosmiques ou mythiques.

La science-fiction semble dès lors constituer un outil privilégié pour interroger le spirituel, puisqu'elle permet d'explorer de manière fictionnelle ces espaces-temps extraordinaires. Certaines œuvres, comme *2001 : A Space Odyssey*, *Star Maker* ou *Etoiles mourantes*, s'inscrivent en effet dans un cadre spatio-temporel très large, qui dépasse l'échelle de la vie humaine et qui est potentiellement celui du spirituel. Plus que l'itinéraire d'un personnage, ces œuvres tentent de narrer le destin de l'humanité dans son ensemble, voire de l'univers, dans une perspective totalisante. Elles interrogent aussi les schémas temporels chronologiques de l'histoire. Mais dans ces romans, comme dans d'autres, l'espace-temps du spirituel est aussi proche de celui du mythe, c'est-à-dire qu'il se définit comme un espace-temps à la fois primordial et eschatologique, un hors-temps qui ouvre l'espace du sacré.

³ Vas-Deyres, Natacha, et Guillaud, Lauric, *L'Imaginaire du temps dans le fantastique et la science-fiction*, in *Eidolon*, n°91, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2011, p.8.

CHAPITRE 1: LA QUESTION DE L'ECHELLE

« He did not even attempt to grasp the scale of the inferno toward which he was descending. The immensities of Saturn and Jupiter had defeated him, during Discovery's fly-by in that solar system now unknown gigamiles away. But everything he saw here was a hundred times larger still; he could do nothing but accept the images that were flooding into his mind, without attempting to interpret them. »⁴

Dans le rapport à l'espace et au temps, se dessinent, parmi toutes les voies possibles, deux configurations narratives qui sont particulièrement liées aux problématiques spirituelles : un espace-temps cosmique, dans lequel le récit se situe à une échelle qui dépasse la vie humaine, et un espace-temps mythique, qui fait sortir le récit de la dynamique chronologique pour le faire entrer dans une forme de stase anhistorique, de hors-temps.

⁴ Clarke, Arthur C., 2001 *A Space Odyssey*, op. cit., p. 273.

(Trad.: Il n'essaya même pas de saisir la dimension de cet enfer vers lequel il descendait. Les immensités de Saturne et Jupiter l'avaient vaincu, durant le vol de Discovery se trouvant à présent à des milliards de kilomètres inexplorés. Mais tout ce qu'il avait vu ici était encore cent fois plus grand. ; Il ne pouvait rien faire si ce n'est qu'accepter les images qui affluaient dans son esprit, sans tenter de les interpréter.)

Il existe une tradition que l'on peut qualifier de science-fiction cosmique, et dont on peut dire qu'Olaf Stapledon est l'un des fondateurs. De lui, se réclame un auteur comme Arthur C. Clarke. A son tour, Clarke influence de toute évidence Ayer dhal et Jean-Claude Dunyach dans *Etoiles mourantes*. Et si Gérard Klein prend le soin de souligner, dans sa préface, qu'il n'avait lu ni Clarke, ni Stapledon avant d'écrire *Le Gambit des étoiles*, c'est précisément parce que son œuvre s'inscrit de toute évidence dans la même lignée⁵. S'élabore dès lors un chemin narratif possible pour la science-fiction, à l'échelle du cosmos.

Farah Mendlesohn, quant à elle, inscrit cette science-fiction dans la veine des « scientific romance » au sein de laquelle elle allie un imaginaire cosmique de l'espace et l'idée de transcendance :

« *The first, scientific romance, bestowed upon sf a sense of grandeur and wonder at the cosmos and its works. From the scientific romance were drawn the great space operas of E.E. 'Doc' Smith, the spiritual journeys of David Lindsay (A Voyage to Arcturus, 1920) and the eschatological futurism of Olaf Stapledon. While the scientific romance did not support a religious interpretation of the world, it revelled in the immaterial and imparted to genre sf a desire for the transcendent [...].* »⁶

Dans cette voie de la science-fiction cosmique, naissent des récits à l'échelle non plus d'un personnage, d'une vie, mais de l'humanité entière. Que le personnage ait un aperçu de l'histoire de l'humanité, que le récit se fonde sur plusieurs personnages pour élargir le champ de l'action ou que la notion même de personnage vacille pour laisser la place à l'entité collective qu'est l'humain, les œuvres mettent en place des stratégies narratives spécifiques qui déplacent les enjeux du psychologique et de l'individuel vers

⁵ « *Le jeune homme n'avait pas lu une ligne de Stapledon parce qu'il ignorait alors presque tout de l'anglais qu'il se mit précisément à apprendre pour lire de la science-fiction. Il n'est même pas sûr qu'il avait lu alors La fin de l'enfance d'Arthur C. Clarke qui devait dix ans plus tard donner indirectement naissance au film de Stanley Kubrick 2001, l'Odyssée de l'espace.* » Klein, Gérard, Préface au *Gambit des étoiles*, op. cit., p. 10.

⁶ Mendlesohn, Farah, « Religion and science fiction », in James, Edward, et Mendlesohn, Farah, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 264. (Trad. : La première catégorie, la « scientific romance », a accordé à la sf un sens de grandeur et d'émerveillement envers le cosmos et ses oeuvres. De la « scientific romance » sont nés les grands *space operas* d'EE 'Doc' Smith, les voyages spirituels de David Lindsay (*A voyage to Arcturus*, 1920) et le futurisme eschatologique d'Olaf Stapledon. Alors que la « scientific romance » ne soutenait pas une interprétation religieuse du monde, elle se délectait de l'immatériel et transmettait au canon de la science-fiction un désir de transcendance.)

le cosmique et le commun. Cela ne signifie pas que toute psychologie des personnages est évacuée, mais qu'elle s'inscrit dans un horizon plus large. Comment donc se construit, dans la narration, ce passage de l'individuel au collectif, du temps d'une vie à celui de l'espèce humaine ?

A Le récit comme *Imago Mundi* ?

C'est d'abord en termes d'espace que le récit travaille ce passage vers une autre échelle. Les structures narratives et certains motifs interrogent les possibilités du récit de se faire image d'un monde, c'est-à-dire d'ouvrir sur un monde. Cela ne signifie pas que la science-fiction représente le monde dans sa totalité. Cela ne signifie pas plus que la science-fiction ajoute des éléments « imaginaires » au monde « réel ». Bien au contraire, par l'autonomie que lui confère son statut fictionnel, qui l'écarte des notions de vrai et de faux, de réel ou d'irréel, l'univers du roman de science-fiction ouvre sur notre monde : il est une image en mouvement qui ne fixe pas un réel mais invite à un regard dynamique, c'est-à-dire à une interrogation sur le réel, si bien que l'ambition totalisante qui se lit dans de nombreuses œuvres ne se limite pas à un catalogue des possibles. A l'inverse, c'est la démarche même d'ouvrir le regard aux dimensions du cosmos qui prime. S'il y a bien une impression d'*imago mundi*, c'est une image du monde en mouvement qui se dessine.

1 Structures narratives

Au lieu de se construire comme l'itinéraire d'un individu dont la résonance s'étendrait éventuellement de manière allégorique à l'échelle du cosmos, certains romans jouent de variations autour du récit choral pour ouvrir à une diversité représentative de l'humain, au sein même de la structure du roman. Ainsi, *2001* se présente explicitement comme une histoire de l'humanité, puisqu'il s'ouvre à l'aube de celle-ci, à l'époque préhistorique, et se termine dans notre avenir. Arthur C. Clarke construit son roman autour d'une structure ternaire, dans laquelle chaque moment comporte des personnages principaux différents, et se situe dans un espace et à une époque spécifique. Ainsi, la succession des parties et les ellipses qu'elle suppose permettent de dresser un itinéraire qui dépasse la vie d'un personnage. Le roman se construit donc de manière dialectique, non pas dans un être mais dans un devenir.

Même si Dave Bowman semble se poser comme protagoniste essentiel de l'œuvre, le roman n'est pas un roman de personnages qui s'attacherait à l'itinéraire d'un individu. Malgré le schéma de quête, presque individuelle, à la fin du roman, le collectif reste prégnant. Chaque héros est peu décrit et peu développé. Leur psychologie et leur histoire personnelle importent peu. Ils incarnent l'humanité à un certain stade et sont donc des avatars du véritable héros, que serait l'homme. Bob Parkinson écrit ainsi:

*« Clarke has never cared too particularly much about that mysterious thing called "characterization". Indeed, one would almost suspect that it is essential in Clarke that the characterization should not predominate. If he became too involved with the human conflict he would be taking away from the main purpose, talking about something else. »*⁷

L'échelle du récit dépasse, comme chez Stapledon, la vie humaine, pour s'étendre à un destin collectif de l'espèce.

⁷ Parkinson, Bob, « The authentic vision, a study of the writing of Arthur C. Clarke. », in *Vector* n°49, 1968, Londres, p. 5.

(Trad.: Clarke ne s'est jamais beaucoup préoccupé de cette chose étrange que l'on appelle la caractérisation des personnages. En fait, on suspecterait presque qu'il est essentiel dans l'œuvre de Clarke que cet aspect ne soit pas dominant. S'il s'impliquait trop dans le conflit humain, il s'éloignerait de l'objet principal : parler de quelque chose d'autre.)

Etoiles mourantes développe une autre stratégie, plus spatiale que temporelle. Ce n'est pas dès lors la chronologie qui ouvre le champ de l'exploration de l'humanité mais la diversité des personnages qui reprend la diversité des hommes. La structure des parties et des chapitres du roman souligne l'enjeu de l'intrigue en la plaçant précisément au niveau de l'espèce humaine. Dans l'univers du roman, l'humanité s'est divisée en quatre rameaux qui possèdent des particularités physiques et culturelles spécifiques. Les mécanistes, un rameau belliqueux, tentent de prendre le pouvoir sur les autres rameaux. Or les AnimauxVilles, des villes organiques qui maîtrisent le voyage dans l'espace, tentent de réconcilier les différents rameaux en amenant des personnages qui représentent chaque groupe autour d'une supernova, pour un évènement appelé les Retrouvailles. Le roman est divisé en deux grandes parties : « Les Rameaux » et « Les Retrouvailles ». La première est elle-même subdivisée en sous-parties qui traitent chacune d'un rameau de l'humanité : « Le Mécanisme », « la Fédération originelle », « Artefactions » et « Symbiases ». Dans la deuxième partie, en revanche, l'ensemble des personnages (Tecamac qui représente les mécanistes, Gadjio les originels, Nadiane et son frère les connectés, et Tachine et sa fille Erythrée les artefacteurs) se retrouvent dans une action commune. Les intrigues, dans la première partie, sont décrites en parallèle mais, dans la deuxième partie, tous ces personnages se retrouvent au même endroit autour de la mort d'une étoile, si bien que chaque chapitre constitue désormais une unité de temps et d'action où toutes les branches sont présentes simultanément. Le roman choral et sa structure extrêmement précise proposent ainsi un récit à l'échelle de l'humanité entière, qui met au centre la notion même d'humanité, puisqu'il figure, dans son fonctionnement macro-structurel, sa division première et sa réunion finale. Cette réunion finale se déroule autour d'un élément par essence cosmique, la mort d'une étoile.

On voit bien, dès lors, comment la gestion du récit en termes macro-structurels offre des possibilités d'aborder le multiple et le complexe soit dans la simultanéité, soit dans la succession, et d'élargir ainsi le propos.

2 Images de la totalisation des espaces

A ce travail macro-structurel répond aussi un travail micro-structurel autour de motifs ponctuels, tels qu'un objet, qui ouvrent potentiellement sur la totalité et invitent donc à élargir le champ de vision. Ces motifs figurent ou thématisent la possibilité même d'une image du monde et la question de l'appréhension de l'espace comme espace organisé. L'échiquier dans *Le Gambit des étoiles* est ainsi une image de l'univers :

« Les figures s'étaient déplacées sur son échiquier. Cela pouvait signifier que l'échiquier était une image de l'univers, et qu'à la résolution d'un problème correspondait une transformation de la situation décrite sur l'échiquier par les figures. Cela pouvait signifier qu'il existait un accord entre l'univers, ou tout au moins la Galaxie, et l'échiquier, et qu'une transformation de l'échiquier correspondait à une translation dans l'espace. »⁸

Il est à la fois une configuration mentale qui peut modéliser toute action possible au sein de ses soixante-quatre cases, mais aussi un miroir de l'organisation du cosmos, à travers ses pièces bleues nuit qui représentent l'immensité cosmique et ses signes astrologiques figurant les étoiles, face aux pièces roses, de la couleur de la chair, représentant la vie. L'échiquier est donc un monde en soi :

« Certains des signes gravés sur l'échiquier ressemblaient à certains symboles qui avaient servi à désigner certaines parties du ciel, certains groupes d'étoiles, du temps où les hommes croyaient que leurs destins se trouvaient inscrits dans le firmament.

Mais les autres ne ressemblaient à rien de ce qu'aurait pu imaginer un esprit humain. C'étaient soit des entrelacs de figures géométriques, soit des dessins représentant des êtres fantastiques, mais étrangers aux légendes humaines. Et cela n'avait apparemment aucune liaison avec le jeu d'échecs. Cela ressemblait plutôt à l'un de ces carrés mystiques que les peintres ou les graveurs de l'Antiquité s'étaient plu parfois à composer. »⁹

L'objet est lui-même un lien entre le microcosme et le macrocosme, et pour le décrire, le récit le rattache d'une part à l'astrologie et d'autre part aux carrés mystiques,

⁸ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 181.

⁹ *Ibid.*, pp. 88-89.

deux éléments qui impliquent une manière d'aborder le monde comme cosmos, c'est-à-dire comme tout organisé. L'échiquier est, à l'image d'une certaine conception de l'œuvre d'art, une sorte de tentative pour capturer l'univers dans une forme.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce raisonnement sur l'œuvre d'art est explicite dans un autre de nos romans, *Etoiles mourantes*, lorsque deux personnages contemplant un tableau d'un peintre flamand :

« Ils avaient trouvé le moyen d'emprisonner Dieu, murmura le vieil homme, dans un souffle. A cette époque, une peinture n'avait aucune valeur si elle ne contenait pas une parcelle de la divinité ; alors ils mélangeaient de l'œuf à leurs pigments pour que la lumière ne puisse pas s'échapper du tableau. Toute une vie de recherche pour atteindre ce but : capturer l'essence du monde sur une toile et la laisser derrière soi en mourant. »¹⁰

La question est essentielle car il s'agit de voir quel peut-être le rapport non seulement de l'homme à l'univers, mais de l'œuvre d'art à l'univers. Et les réponses sont multiples.

En outre, ces motifs traduisent une volonté d'appréhension de l'espace, en termes de conquête. Face à la figure de l'échiquier du *Gambit des étoiles*, c'est celle du jeu de Go qui se dessine dans *Etoiles mourantes*, comme l'a montré Jérôme Goffette :

« A l'inverse du jeu d'échec, jeu de combat entre des figures personnifiées, le jeu de Go est un jeu de conquête de territoires. Il commence par un goban vierge où chacun des deux joueurs vient placer ses pierres, noires et blanches, sur les mailles. La phase initiale du jeu, dite Fuseki, est un moment-clef où l'on pose des jalons, des fondations. La phase suivant [sic], dite Joseki, prend assise sur ces positions pour entreprendre une conquête systématique des territoires. Le gagnant est celui qui possède le plus grand territoire, c'est-à-dire le plus grand nombre de nœuds circonscrits dans les murs de ses pierres. »¹¹

L'espace, dans le roman, est appelé le ban, une allusion au jeu de Go. Cette référence dessine l'espace comme un espace à conquérir, soit de manière physique, comme les AnimauxVilles qui maîtrisent le ban pour leurs déplacements, soit de manière guerrière, comme les mécanistes qui souhaitent imposer leur pouvoir. C'est aussi, peut-être, un espace à conquérir de manière cognitive, puisque l'ouverture finale

¹⁰ Ayerdhal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, op. cit., p. 71.

¹¹ Goffette, Jérôme, « L'espace en résonance : Corps, Ville et Monde dans *Etoiles mourantes* d'Ayerdhal et J.-C. Dunyach », in Dupeyron-Lafay, Françoise, et Huftier, Arnaud, éd., *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Michel Houdiard Editeur, Paris, 2007, p. 35.

du ban est une manière de reconquérir un espace qui était en train d'échapper et de mourir, pour présenter à nouveau l'infini des possibles.

Le motif ou l'objet sont donc des outils narratifs au service d'un travail métaphorique sur l'espace et de figurations d'une appréhension possible de l'espace qui réinscrirait l'expérience humaine au sein d'un ensemble plus vaste.

B Le rapport à la temporalité

« But to grasp my theme in its true proportions, it is necessary to do more than calculate. It is necessary to brood upon these magnitudes, to draw out the mind toward them, to feel the littleness of your here and now, and of the moment of civilization which you call history. »¹²

Si les œuvres travaillent le rapport à l'espace dans le but d'interroger la place de l'homme au sein de l'univers, elles travaillent en outre le rapport au temps, dans la mesure où la temporalité est une donnée structurante de l'expérience humaine et détermine son rapport au monde. Précisément, l'homme est, parce qu'il est conscient, l'être qui fait le pont entre les trois temps. Il est le seul être pour lequel il existe un passé, un présent et un avenir. En s'inscrivant dans le temps, l'homme s'éloigne de l'animal. C'est bien ce que souligne Clarke dans le chapitre de *2001*, intitulé « The ascent of Man ». Aucun personnage n'y est mentionné. L'Homme, avec une majuscule, « Man », en est le héros. Or ce passage insiste sur l'inscription dans la temporalité.

¹² Stapledon, Olaf, *Last and First Men*, Londres, Gollancz, 2004, p. xix.

(Trad. : Mais pour appréhender mon thème dans ses vraies proportions, il est nécessaire de faire plus que calculer. Il est nécessaire de repenser ces échelles, d'étirer l'esprit vers elles, de sentir la petitesse de vos repères, et du moment de la civilisation que vous appelez histoire.)

« *Unlike the animals, who knew only the present, Man had acquired a past; and he was beginning to grope towards a future.* »¹³ La conséquence est la suivante : l'homme est celui qui peut changer et évoluer. C'est pourquoi cette phrase sur la temporalité est immédiatement suivie par un paragraphe qui résume en quelques lignes l'itinéraire de l'histoire humaine, qui en est la conséquence immédiate :

« *He was also learning to harness the forces of nature; with the taming of fire, he had laid the foundations of technology and left his animal origins far behind. Stone gave way to bronze, and then to iron. Hunting was succeeded by agriculture. The tribe grew into the village, the village into the town. Speech became eternal, thanks to certain marks on stone and clay and papyrus. Presently he invented philosophy, and religion. And he peopled the sky, not altogether inaccurately, with gods.* »¹⁴

Ainsi, l'homme est un être historique et la temporalité est au cœur de la notion d'apprentissage. C'est parce que l'homme se souvient qu'il peut collecter des informations et apprendre. Or, dans les premières pages du roman, Clarke insiste constamment sur le fait que Moonwatcher et les hommes de son temps ne tiennent pas compte des événements passés : « *But this day was a good one – though as Moon-Watcher had no real remembrance of the past, he could not compare one time with another.* »¹⁵ Ils vivent chaque jour comme si ce jour était le premier mais l'arrivée du monolithe introduit l'événement, c'est-à-dire la rupture, et la possibilité d'une histoire.

L'homme est celui qui s'inscrit dans une temporalité et dans une histoire, dans un avant et un après, dans une mémoire, qu'elle soit d'ailleurs cyclique ou linéaire. Cet élément est fondamental dans la définition de l'humain et de son rapport au monde. C'est précisément parce qu'il est inscrit dans cette temporalité que l'homme peut se

¹³ Clarke, Arthur C., 2001 *A Space Odyssey*, op. cit., p. 36.

(Trad. : Contrairement aux animaux, qui ne connaissent que le présent, l'Homme avait acquis un passé ; et il commençait à se diriger à tâtons vers un avenir.)

¹⁴ *Ibid.*

(Trad. : Il apprenait aussi à maîtriser les forces de la nature ; avec l'apprivoisement du feu, il avait posé les fondations de la technologie et laissé ses origines animales loin derrière lui. La pierre ouvrit la voie vers le bronze, puis vers le fer. L'agriculture succédait à la chasse. La tribu devint un village, le village, une ville. Le discours devint éternel, grâce à certaines marques sur la pierre, l'argile et le papyrus. Finalement, il inventa la philosophie, et la religion. Et il peupla le ciel, d'une manière finalement pas si inappropriée, de dieux.)

¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

(Trad. : Mais ce jour était un bon jour ; quand bien même MoonWatcher n'avait aucune réelle mémoire du passé et ne pouvait pas comparer un temps avec un autre.)

penser par rapport à la mort. HAL, lorsqu'il perd son humanité, est débranché petit à petit par Dave et perd sa mémoire. Il est dépossédé de son passé et de son expérience, c'est-à-dire de son identité.

De fait, la mort est une question essentielle puisqu'elle interroge la temporalité dans son rapport à la spiritualité. Dans un mode de pensée dans lequel il existe un monde spirituel qui diffère du monde matériel, ou le complète, on peut imaginer que cet espace du spirituel est atteint après la mort. C'est là l'une des questions spirituelles les plus essentielles. Un être vivant se définit précisément par sa finitude et, dans la mort, les différentes spiritualités ont vu un accès possible à l'infini. Boris Todoroff écrit ainsi :

« Commençons par une question bien simple : pourquoi la vie, pourquoi la mort ? Dès qu'on répond à cette question, l'on a recours à une série d'options parmi lesquelles il faut faire des choix. D'emblée, ces choix ont trait à l'espace et au temps. L'on a recours à une structuration du temps et de l'espace, afin de répondre à la question de base : « Est-ce que je continuerai à vivre après ma mort ? ». Si je réponds par l'affirmative, il me faut indiquer dans quelle sorte de temps et d'espace je vivrai. Sera-ce un espace différent de l'espace actuel ? [...] De même : dans quelle sorte de temps se déroulera mon après-vie ? Dans une éternité d'une autre nature que la temporalité actuelle, dans une éternité figée dans laquelle notre temps (ayant un début et une fin précis) sera absorbé « à la fin des temps » ? Souvent, inconsciemment, l'on traite du « sens » de la vie, en se basant sur des concepts du temps et de l'espace. »¹⁶

La question de la mort est dès lors récurrente dans nos œuvres. Elle est l'un des motifs premiers que l'on relie à l'infini et à l'éternité. Et surtout, elle implique, comme le souligne Boris Todoroff, une certaine appréhension de l'espace et du temps. Il est par exemple intéressant de constater que le narrateur de *Star Maker* croit être mort quand le voyage commence : *«When I realized fully the change that had come over me, I wondered if I had died, and was entering some wholly unexpected new existence.»¹⁷* En effet cet itinéraire va le conduire dans un au-delà, mais un au-delà qui n'est pas celui de

¹⁶ Todoroff, Boris, « Mystique occidentale : le cadre mental préliminaire », in Dierkens, Alain et Beyer de Ryke, Benoît, éd., *Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁷ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, Londres, Orion Books, 1999, p.7.

(Trad. : Quand je pris vraiment conscience du changement qui s'était opéré en moi, je me demandais si je n'étais pas mort, et si je n'étais pas entré dans quelque existence entièrement nouvelle.)

la mort. Le thème même d'un au-delà du monde visible est associé dans l'imaginaire à l'après-vie. C'est pourquoi le narrateur de *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, décrit ses expériences en évoquant la mort :

« C'est vrai que le virus nous bouffe les neurones à vitesse grand V, c'est vrai que chaque fois qu'on rêve c'est un peu comme si on mourrait ou des trucs comme ça, de grands voyages dans l'infini, mais ce que les toubibs ne savent pas, et ne sont pas près de savoir à mon sens, c'est que ça nous rend vachement plus performants. »¹⁸

Or il ne s'agit pas réellement de mort mais bien de l'accession à un au-delà du monde visible, à un aperçu de l'univers.

Les configurations temporelles sont donc particulièrement essentielles en tant qu'elles déterminent le rapport au monde. En outre, le travail sur la temporalité, et notamment sur l'histoire, interroge la notion de destin, ou de l'absence de destin de l'homme, et par là-même pose essentiellement la question de l'enchaînement, des causes, des conséquences et, ultimement du sens.

1 Le rapport au passé

L'élargissement du point de vue n'est donc pas seulement spatial. De même que l'échiquier du *Gambit* ou le monolithe de *2001* peuvent représenter une totalisation des espaces, certains personnages ou motifs peuvent aussi figurer des formes de totalisation des temps, et donc des points de contact entre le passé, le présent et le futur : c'est le cas de l'immortel Nogaro dans *Le Gambit des étoiles*. Ainsi, Nogaro « *connaissait à merveille l'histoire de la Galaxie humaine et une foule d'anecdotes se rapportant à chacun des mondes qui la composaient. Il semblait qu'il eût parcouru l'espace en tout sens depuis des temps immémoriaux.* »¹⁹ Le personnage est un pont entre le présent et le passé. Or l'importance du passé est fondamentale dans l'œuvre de Gérard Klein. Ses fictions futuristes, loin de décrire des lendemains qui chantent, sont empreintes d'un

¹⁸ Dantec, Maurice G., *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, op. cit., p. 19.

¹⁹ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 79.

sentiment presque nostalgique d'un temps qui n'est plus, et disent la décadence des empires qui s'écroulent. Faire le pont entre les temps, ce n'est pas seulement envisager l'avenir, mais c'est aussi connaître le passé qui contamine constamment la vision du présent.

Dès lors, les personnages âgés, ceux qui ont connu les temps anciens, prennent une importance cruciale. Ils sont ceux qui actualisent le passé dans le présent, ceux qui peuvent raconter et témoigner, expliquer comment nous en sommes arrivés là. Ainsi, le vieillard du chapitre 6 qui raconte son expérience à Jerg est l'image même du temps qui a passé : « *Le visage d'une blancheur de craie, sillonné de mille rides, se tourna lentement vers Algan. Le vieillard était incroyablement tassé au fond d'un fauteuil de métal sans doute arraché jadis aux restes fumants d'un navire détruit.* »²⁰ L'environnement du vieillard se construit comme une trace du passé, le reste d'un navire d'autrefois, qui témoigne dans le présent d'un autre temps. De la même manière, l'AnimalVille Noone dans *Etoiles mourantes* représente une continuité entre le passé et le présent, puisqu'elle est la seule à se souvenir des temps anciens :

« *Avant d'avoir consumé toute sa mémoire, il lui restait à achever l'ouvrage qu'elle avait entrepris des millénaires plus tôt, quand elle se souvenait encore d'œuvres réalisées collectivement, avec tout le Troupeau. Un projet qui était né le jour où elle avait découvert une race de singes malingres commençant lentement à peupler la troisième planète d'un obscur système solaire.* »²¹

C'est aussi la raison pour laquelle le personnage de Zina Pallas dans *The Divine Invasion* de Philip K. Dick instaure une continuité entre le temps des origines et le présent : « *When there was yet no ocean I was born* »²², dit-elle. Et quelques lignes plus haut, on peut lire : « *Her eyes, Emmanuel thought. They are old. The eyes of wisdom.* »²³ Elle appartient précisément aux temps des origines, d'avant l'humain, et demeure pourtant dans le présent. C'est cette dimension cosmique de sa vie qui l'extrait de la condition humaine, et lui permet d'endosser par là-même le rôle d'intermédiaire

²⁰ *Ibid.*, p.139.

²¹ Ayerdhal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, *op. cit.*, p. 7.

²² Dick, Philip K., *The Divine Invasion*, in *VALIS and later novels*, New York, Literary Classics of the United States of America, 2009, p. 435.

(Trad.: Quand il n'y avait pas encore d'océan, je suis née.)

²³ *Ibid.*

(Trad.: Ses yeux, pensa Emmanuel. Ils sont vieux. Les yeux de la sagesse.)

entre les hommes et le monde du spirituel. Certains personnages agissent comme des médiateurs et font le lien entre le temps présent, qui est celui de l'action, et l'histoire même de l'humanité.

Du reste, nombreuses sont les allusions à l'archéologie dans certaines de nos œuvres, d'une part parce que le passé donne cette profondeur au présent, et d'autre part parce que le passé est par essence ce qu'il est impossible de saisir réellement, ce qui échappe à jamais. Nous ne pouvons faire que des hypothèses sur le passé à partir de ce que nous voyons, mais nous n'aurons jamais aucune certitude le concernant. Les ruines ne sont là que pour rappeler que cet autre temps n'existe plus et que le présent de l'humanité se perd dans l'infini du temps. C'est bien sur ce modèle que fonctionne l'ensemble du roman *RendezVous with Rama*. Rama est cet objet archéologique du passé qu'il est impossible de saisir. Et c'est pourquoi Clarke ne cesse de faire des allusions aux pyramides égyptiennes, aux ruines industrielles, aux temples aztèques, et à l'archéologie sous toutes ses formes. La ruine est l'image même de la présence de quelque chose d'inaccessible, et qui l'est parce qu'il est tombé dans le passé :

« Norton had once visited the ruins of an Aztec temple, and the feelings he had then experienced came echoing back to him – amplified a hundred times. Here was the same sense of awe and mystery, and the sadness of the irrevocably vanished past. Yet the scale here was so much greater, both in time and space, that the mind was unable to do it justice. »²⁴

Le rapport au passé qu'induit l'archéologie est en effet une analogie parfaite du rapport à l'insoluble qu'est Rama, et qui est aussi plus généralement la position de l'homme face au monde. En un sens, le monde est une trace archéologique, l'univers est d'avant nous, d'avant l'homme, et c'est pourquoi nous ne pouvons pas le maîtriser, même cognitivement. Nous passons, mais il existait avant nous et existera après nous, de la même manière que les hommes passent brièvement sur Rama avant qu'il leur échappe, sans pouvoir l'appréhender réellement. Le monolithe de *2001* en est bien sûr

²⁴ Clarke, Arthur C., *RendezVous with Rama*, *op. cit.*, p. 64.

(Trad.: Norton avait un jour visité les ruines d'un temple aztèque, et les sentiments qu'il avait alors éprouvés lui revenaient en écho – amplifiés une centaine de fois. Ici était le même sens d'inquiétude empreinte de respect et de mystère, et la tristesse du passé irrévocablement disparu. Pourtant l'échelle ici était tellement plus grande, à la fois dans le temps et dans l'espace, que l'esprit était incapable de lui rendre justice.)

un autre exemple, tout comme les ruines que contemple Jerg Algan sur une planète éloignée dans *Le Gambit des étoiles*. Il s'agit des traces d'une civilisation qui non seulement n'est plus - et par conséquent échappe aux hommes du présent en ce qu'ils ne peuvent plus entrer en contact avec elle - mais qui également n'est plus compréhensible :

« Et derrière la ville, c'étaient des océans verts et les vertes plaines de la Terre, et ses ruines indéchiffrables, ses civilisations englouties sous une marée de mousse, envahies par les grands glaciers du Nord, ses villes mortes et leurs secrets à jamais perdus. »²⁵

La place de l'humain est donc ainsi mise en exergue par son rapport avec, d'une part, des personnages à la temporalité supra-humaine mais, d'autre part, par son rapport aux traces du passé. L'individu est déjà perdu au sein de l'histoire de l'humanité, mais l'histoire de l'humanité se perd à son tour au sein de l'histoire de l'univers.

2 Le rapport à l'histoire : une visée téléologique ?

Dès lors qu'on élève le point de vue au-delà de l'individu, voire au-delà de l'humanité même, la question de l'histoire se pose et, avec elle, celle du sens. La spiritualité s'interroge en effet sur la notion de cause et sur la signification. Le monde est-il nécessaire ou contingent ?

Avec *Star Maker*, Olaf Stapledon choisit de mettre clairement en évidence une destinée de l'humanité, mais aussi des autres espèces qui peuplent les univers. L'homme est condamné à disparaître dans cette œuvre mais, avant cela, il effectue inévitablement un itinéraire impliquant une évolution spirituelle, qui est moins de l'ordre du linéaire que de l'ordre du cyclique. Dès lors, la question de l'histoire et de son éventuel sens est fondamentale dans le roman, bien que les réponses qu'il y apporte soient complexes et ambiguës. De même, dans bien d'autres œuvres la question du rapport à l'histoire et d'une éventuelle téléologie se pose d'une manière ou d'une autre.

²⁵ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 33.

Le chemin que suit l'homme est-il un chemin tracé ou bien cette route se dessine-t-elle au gré des décisions individuelles et des hasards ? L'histoire est-elle un éternel recommencement ou, au contraire, y a-t-il une véritable évolution, pour le meilleur ou pour le pire ?

L'une des manières de travailler cette question est d'instaurer au sein de la narration un point de vue surplombant. De ce fait, l'homme est perçu non comme sujet mais comme objet d'un regard, et comme éventuel objet d'une volonté. Les œuvres qui optent pour ce parti-pris mettent en place une visée téléologique de l'histoire, qu'elle soit interne ou externe.

- *L'humanité manipulée par des forces supérieures*

La dimension téléologique de l'histoire humaine peut, d'une part, être le fait d'une volonté externe. Dans *The Divine Invasion* ou dans *VALIS*, les personnages sont manipulés par des forces qui les dépassent, ou plutôt ils croient l'être. Pourtant, quand bien même leur analyse de la situation serait de l'ordre de l'illusion, cette illusion elle-même semble une manifestation de ces forces supérieures. Horselover Fat est ainsi frappé par un rayon de lumière rose qui lui révèle des informations – « *God, he told us, had fired a beam of pink light directly at him, at his head, his eyes; Fat had been temporarily blinded and his head ached for days.* »²⁶, et un peu plus loin « [...] *he claimed that instantly – as soon as the beam struck him – he knew things he had never known. He knew, specifically, that his five-year-old son had an undiagnosed birth defect and he knew what that birth defect consisted of, down to the anatomical details.* »²⁷ - et Herb Asher, dans *The Divine Invasion*, pense être manipulé par le Dieu Yah.

²⁶ Dick, Philip K., *VALIS*, in *VALIS and Later novels*, *op. cit.*, p. 186.

(Trad. : Dieu, nous dit-il, avait tiré un rayon de lumière rose directement sur lui, sur sa tête, ses yeux ; Fat avait été temporairement aveuglé et sa tête lui fit mal pendant des jours.)

²⁷ *Ibid.*, p. 187.

(Trad. : Il jura qu'en un instant – dès que le rayon le frappa – il sut des choses qu'il n'avait jamais sues avant. Il sut, en particulier, que son fils âgé de 5 ans avait une malformation de naissance qui n'avait pas été diagnostiquée et il sut ce qu'était cette malformation de naissance, jusque dans les détails anatomiques.)

Dans d'autres romans, bien qu'il ne s'agisse pas de figures transcendantes, des êtres qui sont présentés comme supérieurs aux humains peuvent aussi influencer la destinée des personnages. Différentes figures d'extra-terrestres représentent, par exemple, des formes de vie qui accèdent à une appréhension plus poussée de l'univers, et en particulier à une maîtrise spécifique de l'espace et du temps. En effet, ces éléments renvoient *a contrario* aux limitations fondamentales de la condition humaine : la mortalité et la finitude.

« Now they were lords of the galaxy, and beyond the reach of time. They could rove at will among the stars, and sink like a subtle mist through the very interstices of space. But despite their godlike powers, they had not wholly forgotten their origin, in the warm slime of a vanished sea.

And they still watched over the experiments their ancestors had started, so long ago. »²⁸

Dans une alliance sublime des contraires entre le bas et le haut, les créatures sont assimilées à des dieux précisément parce qu'elles peuvent se situer à une échelle supérieure. La narration insiste sur le fait que ces créatures observent de leur point de vue surplombant l'objet d'expérimentation qu'est notamment l'humain. L'homme est alors objectivé par une conscience qui le dépasse. Il fait partie de cet univers que ces consciences ont exploré bien plus profondément que lui. De même, dans *The Divine Invasion*, la caractéristique même de la dualité du protagoniste, Emmanuel, est son rapport au temps, à la fois fini et infini, humain et divin : *« The part of him that derives from his mother, Herb Asher realized, is ten years old. And the part of him that is Yah has no age; it is infinity itself. A compound of the very young and the timeless: precisely what Zina in her arcane quote had stated. »²⁹* On retrouve dans ces citations d'anciens motifs récurrents des mythologies : les dieux sont ceux qui évoluent sans difficulté dans

²⁸ Clarke, Arthur C., *2001 A Space Odyssey*, *op. cit.*, pp. 245-246.

(Trad.: A présent ils étaient les seigneurs de la galaxie, et au-delà de l'emprise du temps. Ils pouvaient naviguer à volonté parmi les étoiles, et s'infiltrer comme un brouillard subtil à travers les interstices de l'espace. Mais malgré leurs pouvoirs divins, ils n'avaient pas complètement oublié leur origine, dans la boue chaude d'une mer disparue. Et ils surveillaient encore les expériences que leurs ancêtres avaient entamé, il y a si longtemps.)

²⁹ Dick, Philip K., *The Divine Invasion*, in *VALIS and later novels*, *op. cit.*, p. 520.

(Trad.: La partie de lui qui provenait de sa mère, comprit Herb Asher, a dix ans. Et la partie de lui qui est Yahve n'a pas d'âge ; c'est l'infini lui-même. Un mélange de jeunesse et d'éternité : précisément ce que Zina avait noté dans son arcane.)

les cieux et qui sont immortels. Ils maîtrisent donc le temps et l'espace et, en cela, sont supérieurs aux humains. Ces motifs sont ici réinvestis dans la fiction et portent avec eux le poids d'un imaginaire du divin comme supra-humain. Non pas que ces créatures soient forcément identifiées comme étant transcendantes, mais elles possèdent les attributs qu'ont les dieux dans l'imaginaire mythologique. Dans *Etoiles mourantes*, les AnimauxVilles correspondent exactement à ces caractéristiques. Le récit met en place, de manière ponctuelle, un point de vue surplombant, celui de ces êtres qui, par leur durée de vie mais aussi par leur maîtrise du déplacement dans l'espace, conçoivent l'univers à une échelle différente de l'échelle humaine, comme le montre le prologue, qui rappelle d'ailleurs *2001* par son évocation de l'aube de l'humanité : « *Tandis qu'elle planait dans le ciel crépusculaire, teintée de pourpre par les rayons de l'étoile locale, elle avait vu de grands feux s'allumer. Les tribus les plus avancées savaient faire naître une étincelle en heurtant des silex.* »³⁰ La narration se place sous le patronage d'un AnimalVille qui, par sa nature même, surplombe l'humanité. Noone, l'AnimalVille évoquée dans le prologue, conçoit un dessein pour l'humanité qu'elle a vu apparaître et évoluer au cours des siècles. Et elle choisit d'intervenir sur son destin :

« Une idée avait germé. Dans son esprit ou dans celui du troupeau, cela n'avait aucune importance. L'idée était devenue plan, le plan stratégies, et les stratégies avaient fini par représenter bien plus qu'un simple jeu : une façon de revivre, le désir de se prolonger. »³¹

Il s'agit bien d'un plan, d'une stratégie cosmique qui va prendre place autour de cet événement qu'est la supernova.

De même que dans *2001* et dans *Etoiles mourantes*, l'univers du roman de Gérard Klein, *Le Gambit des étoiles*, abrite une civilisation qui dépasse celle de l'humanité et qui en détermine le destin, au moins partiellement. En ce sens, ils imposent une visée téléologique à l'histoire humaine. Ainsi, dans *Le Gambit des étoiles*, les êtres humains sont décrits comme étant des robots qui auraient été conçus par les étoiles, appelées « les maîtres » tout au long du roman, et dont l'identité n'est révélée qu'à la fin par l'intermédiaire de Jerg. La métaphore de l'échiquier réduit explicitement

³⁰ Ayerdhal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, op. cit., p.7.

³¹ *Ibid.*, p. 8.

l'humain à un pion. Le gambit est le pion que l'on sacrifie. L'homme évolue sur un espace de jeu qui le dépasse mais d'autres, les étoiles, mènent la danse : « *Il lui sembla qu'il se tenait sur l'échiquier et qu'il n'était qu'un pion posé sur une case blanche, et il ne pouvait apercevoir les limites du damier.* »³² L'idée de destin s'impose ainsi au protagoniste :

« *Il y avait dans tout l'espace, songeait Jerg Algan, les yeux clos et reposant sur une mousse pourpre et moelleuse, une trame discontinue de matière et de lumière, et une autre trame non moins discontinue de faits et de causes. Et parce que lui, Jerg Algan, avait occupé à un instant donné un endroit donné de l'espace, à ce moment crucial et décisif de sa naissance, parce qu'il avait grandi sur un monde qui s'appelait la Terre, en une civilisation qui mesurait l'univers en termes de parsecs, et parmi les hommes qui étaient en train de devenir trop différents pour pouvoir encore se comprendre, il fallait qu'il lui arrivât ce qui lui était arrivé, et cela ne pouvait échoir à personne d'autre, et il ne pouvait rien lui arriver d'autre ; c'était une étrange idée que celle de cette étroite fatalité, mais c'était une conclusion finale ; il y avait dans le temps et l'espace un étroit boyau marqué au nom de Jerg Algan, qu'il suivrait, toute sa vie durant, et si loin qu'il allât, il ne pourrait abandonner cette piste inscrite dans les étoiles.* »³³

Gérard Klein souligne d'ailleurs l'importance de ce thème dans sa préface en distinguant deux niveaux, celui du personnage et celui de l'humanité entière: « *Le thème de la prédestination frappe deux fois dans le Gambit : le héros est d'emblée choisi pour des raisons peu claires pour ne pas dire inexistantes en ce qu'elles ne renvoient pas à des qualités ; l'espèce humaine, est sans l'avoir voulu, porteuse d'un dessein.* »³⁴ L'idée du destin implique dès lors une conception spécifique du monde et du temps : « *La prédestination préserve l'avenir d'un présent apparemment indépassable en même temps qu'elle impose l'idée d'un dieu puissant, non nécessairement malveillant, mais nullement obligé par les œuvres de ses créatures.* »³⁵ Il y a bien une entité qui impose son dessein au monde. Et la fin du roman se charge de révéler le plan élaboré par les étoiles concernant l'humanité. Jerg le présente en ces termes aux immortels :

³² Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 96.

³³ *Ibid.*, p.129.

³⁴ Klein, Gérard, Préface au *Gambit des étoiles*, op. cit., p. 10.

³⁵ *Ibid.*, pp. 10-11.

« Il leur parla de la solitude des étoiles que les hommes ne pouvaient comprendre ni concevoir, mais seulement essayer d'imaginer, et de leur immense volonté d'établir entre elles d'autres liens que ceux de la lumière. Il leur dit que le grand plan élaboré des millions d'années plus tôt ne faisait que commencer, et que par-delà les étoiles visibles il en existait d'autres, et qu'eux, les hommes, seraient comme l'intelligence, la conscience, le sang des étoiles se déplaçant dans les veines de l'espace, faisant reculer sans cesse le froid des ténèbres et le désordre de l'inorganisé. »³⁶

Dans *2001*, le monolithe est l'œuvre d'une civilisation extra-terrestre qui, là encore, porte un regard surplombant sur l'humanité. Cet objet est en quelque sorte l'œil de la civilisation extra-terrestre qui l'a fabriqué. Il est un outil de mesure et d'analyse, comme on le voit dans la première partie du roman. « *They could never guess that their minds were being probed, their bodies mapped, their reactions studied, their potentials evaluated* »³⁷, indique le narrateur au moment où le monolithe émet des jeux de lumière face aux hommes préhistoriques. Clarke se place ici dans une perspective qui rappelle les problématiques soulevées par H.G.Wells, en particulier dans *The War of the Worlds*. Ainsi s'ouvre ce roman :

« *No one would have believed, in the last years of the nineteenth century, that this world was being watched keenly and closely by intelligences greater than man's and yet as mortal as his own; that as men busied themselves about their various concerns they were scrutinized and studied, perhaps almost as narrowly as a man with a microscope might scrutinize the transient creatures that swarm and multiply in a drop of water.* »³⁸

Celui qui se croit au sommet de la chaîne de l'évolution n'est peut-être qu'un simple maillon, et le martien tout puissant peut être vaincu par un microbe ou une bactérie. De même, l'homme est ici confronté à une civilisation extra-terrestre très avancée et dont dépend son destin.

³⁶ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 252.

³⁷ Clarke, Arthur C., *2001 A Space Odyssey*, op. cit., p. 14.

(Trad. : Ils n'auraient jamais pu deviner que leur esprit était testé, leur corps cartographié, leurs réactions étudiées, leur potentiel évalué.)

³⁸ Wells, H. G., *The War of the Worlds*, Londres, Penguin books, 2005, p. 7.

(Trad.: Personne n'aurait cru, dans les dernières années du XIXe siècle, que ce monde était observé attentivement et précisément par des intelligences plus grandes que celles de l'homme et pourtant aussi mortelles que la sienne; que les hommes, alors qu'ils étaient occupés à leurs différentes activités, étaient scrutés et étudiés, peut-être presque aussi étroitement que l'homme scrute avec un microscope les créatures éphémères qui nagent et se multiplient dans une goutte d'eau.)

« It was a slow, tedious business, but the crystal monolith was patient. Neither it, nor its replicas scattered across half the globe, expected to succeed with all the scores of groups involved in the experiment. A hundred failures would not matter, when a single success could change the destiny of the world. »³⁹

En poursuivant ce raisonnement, ces civilisations extra-terrestres elles-mêmes ne constituent pas le maillon ultime de la chaîne. Ainsi, dans *Le Gambit des étoiles*, la visée téléologique est bien celle de l'humanité qui se confronte à une altérité qui la dépasse, mais l'univers reste hors d'atteinte. Les étoiles, si grandes soient-elles, ne sont pas des dieux. Se dessine ainsi une chaîne infinie des êtres :

« - Non, dit Algan, ils ne sont pas éternels, quoique leurs existences couvrent plus de vies humaines qu'il n'y en a eu depuis que l'homme existe. Ils se savent mortels. Et vous les connaissez. C'est vers eux que les hommes, toujours se sont tournés. Ce sont les étoiles. »⁴⁰

RendezVous with Rama, quant à lui, évoque même une hypothèse qui place l'humanité dans une posture encore inférieure : celle d'une indifférence de l'espèce extra-terrestre pour les hommes. Car le fait même que l'humanité soit manipulée par des forces supérieures la place dans une position centrale : elle reste au cœur des préoccupations, comme si elle avait un rôle à jouer au sein de l'univers. Or peut-être n'en a-t-elle pas :

« But he had also failed. One might speculate endlessly, but the nature and the purpose of the Ramans was still utterly unknown. They had used the solar system as a refuelling stop – as a booster station – call it what you will, and had then spurned it completely, on their way to more important business. They would probably never even know that the human race existed; such monumental indifference was worse than any deliberate insult. »⁴¹

³⁹ Clarke, Arthur C., *2001 A Space Odyssey*, op. cit., p. 19-20.

(Trad.: C'était un travail long et fastidieux, mais le monolithe de cristal était patient. Ni lui, ni ses répliques réparties sur la moitié du globe, n'espérait réussir avec ces vingtaines de groupes impliqués dans l'expérience. Une centaine d'échecs ne comptaient pas, quand un seul succès pouvait changer le destin du monde.)

⁴⁰ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 251.

⁴¹ Clarke, Arthur C., *RendezVous with Rama*, op. cit., p. 252.

(Trad.: Mais il avait aussi failli. On pourrait spéculer sans fin, mais la nature et les objectifs des Raméens étaient encore parfaitement inconnus. Ils avaient utilisé le système solaire pour s'arrêter refaire le plein – comme une station d'énergie – appelez ça comme vous voulez, et ensuite l'avaient complètement oublié,

Face à ces figures de nécessité externe, se trouve aussi représentée une nécessité qui peut être interne.

- *Une nécessité interne*

Dans *Star Maker*, l'idée d'une destinée naît non pas nécessairement d'une transcendance qu'elle quelle soit, mais d'une nécessité que l'on pourrait qualifier de systémique, comme une donnée innée de tout système, qui fait que tous les humains, et même tous les êtres, connaissent le même type de parcours et sont confrontés au même types de problèmes à un moment ou à un autre de leur histoire. Dans *Etoiles mourantes*, alors même que le récit insiste sur les différences qui éloignent ces êtres, il met également en valeur les similitudes qui les rendent comparables : tous les êtres sont finalement confrontés à des problèmes similaires, sociaux, politiques, historiques et bien sûr spirituels. Cette constatation est fondamentale, précisément pour intégrer l'individu, mais aussi l'humanité dans son ensemble, dans la communauté des êtres. Chaque monde passe ainsi par des moments de crise et de guerre. Les problèmes liés au développement technologique et à l'industrialisation sont communs, dans le roman, à presque toutes les civilisations, tant que l'on en reste à l'échelle des espèces qui peuplent les planètes de notre univers. « *Like Hardy*, précise d'ailleurs Brian Aldiss, *Stapledon was influenced by Schopenhauer's philosophy of being, as well as Spengler's philosophy of the cyclic nature of history.* »⁴² En effet, dans ses romans, en particulier *Last and First Men*, les civilisations connaissent des phases de développement et des crises de manière cyclique. Stapledon inscrit bien ses observations dans une histoire de l'univers, c'est-à-dire une chronologie et une évolution, même si son échelle est presque infinie. Bien que les mondes évoluent de façon non linéaire et puissent parfois même se perdre en chemin, globalement, un développement de l'esprit se produit à travers l'image de la communauté utopique des mondes. Pourtant, certains mondes n'en feront

en route vers des affaires plus importantes. Ils ne sauraient probablement jamais que la race humaine existait ; une telle indifférence monumentale était pire que n'importe quelle insulte délibérée.)

⁴² Aldiss, Brian, et Wingrove, David, *Trillion Year Spree. The history of science-fiction, op. cit.*, p. 194. (Trad.: Comme Hardy, Stapledon a été influencé par la philosophie de l'être de Schopenhauer, autant que par la philosophie de Spengler sur la nature cyclique de l'histoire.)

jamais partie. Le schéma décrit par Stapledon n'est donc pas un modèle simple fondé sur l'idée de progrès, mais la construction d'une histoire complexe.

Cependant, cette histoire, qui semble faite de phases et qui paraît former un schéma à peu près commun à toutes les civilisations, est précisément, par ce biais, ressaisie dans une histoire cosmique. Les problèmes humains sont certes importants à leur échelle, mais ne concernent pas simplement les hommes. Au-delà des crises économiques et sociales, le narrateur évoque sans cesse ce qu'il appelle la « crise spirituelle » qui semble toucher un grand nombre d'êtres qu'il rencontre :

« In the first phase of our adventure, when, as I have said, our powers of telepathic exploration were incomplete, every world that we entered turned out to be in the throes of the same spiritual crisis as that which we knew so well on our native planets. This crisis I came to regard as having two aspects. It was at once a moment in the spirit's struggle to become capable of true community on a world-wide scale; and it was a stage in the age-long task of achieving the right, the finally appropriate, the spiritual attitude towards the universe. »⁴³

De plus, cette histoire cosmique implique une sorte de fatalité subite par l'homme, et perceptible notamment lors de la rencontre avec le Créateur d'Etoiles. L'insignifiance de l'homme par rapport au créateur ne semble pas lui laisser une chance d'avoir une réelle maîtrise de sa destinée. D'ailleurs, l'humanité telle que nous la connaissons est destinée à disparaître. La théologie « *de Stapledon*, explique Gérard Klein, *est protestante, plus précisément calviniste, et implique l'impossibilité du salut, l'abhumanité d'un Créateur avec lequel aucun dialogue n'est possible, envers lequel l'adoration est la seule conduite possible.* »⁴⁴ Le créateur n'est pas un dieu d'amour, il est froid.

⁴³ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, *op. cit.*, p. 66.

(Trad.: Dans la première phase de notre aventure, quand, comme je l'ai dit, nos pouvoirs d'exploration télépathique étaient incomplets, chaque monde que nous pénétrions se révélait être en proie à la même crise spirituelle que nous connaissions si bien sur nos planètes natales. Cette crise, j'en suis venu à la considérer comme ayant deux versants. C'était en même temps un moment de la lutte de l'esprit pour devenir capable d'une vraie communauté à l'échelle mondiale ; et c'était une étape du travail ancestral pour atteindre l'attitude spirituelle juste, enfin appropriée, envers l'univers.)

⁴⁴ Klein, Gérard, « Science-fiction et théologie », site internet *Quarante-deux* (première parution *Fiction* n° 167, Octobre 1967). URL : <http://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/theologie.html>. Consulté le 24/ 10/ 2009.

« *In my agony I cried out against my ruthless maker. I cried out that, after all, the creature was nobler than the creator; for the creature loved and craved love, even from the star that was the Star Maker; but the creator, the Star Maker, neither loved nor had need of love.* »⁴⁵

Et il en explique plus loin la raison: « *For the creator, if he should love his creature, would be loving only a part of himself; but the creature, praising the creator, praises an infinity beyond himself.* »⁴⁶ Quelle que soit la nature de ce créateur, de fait, l'humanité court à sa fin inévitable, de même que chaque humanité, dans *Last and First Men*, est destinée à connaître une autre humanité qui lui succèdera. Même s'il évolue d'une manière qui semble inévitable, l'homme n'est donc ni un centre, ni un aboutissement. *Star Maker* est donc un exemple de téléologie qui n'est pas de l'ordre d'une volonté extérieure mais d'une nécessité interne.

Dans d'autres œuvres, le motif même du destin est interrogé explicitement. C'est le cas de *Behold the Man* de Moorcock. Cette question est d'abord évoquée par les personnages eux-mêmes. Par exemple dans ces quelques phrases : « *To be jewish is to have a destiny [...]* » et « *To be jewish is to be a martyr.* »⁴⁷ Et plus loin, dans les pensées du personnage : « *Made into what other people expect. Is that everyone's fate?* »⁴⁸. Sans le spécifier avec certitude, la narration suggère aussi constamment la possibilité d'une nécessité de l'histoire, tout en lui opposant l'action singulière d'un homme. A travers les configurations narratives, différentes voies possibles se dessinent. Plusieurs « signes » sont ainsi présents au début du récit : Karl n'a pas de mal à apprendre l'araméen (p. 18). Son père s'appelle Emmanuel et il choisit de se faire appeler sous ce nom dans le passé (p. 20). Du reste, on croit dès le départ, à cause d'un quiproquo, qu'il s'appelle Jésus (p. 20). Pour autant, comme nous l'avons vu, la

⁴⁵ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, op. cit., p. 220.

(Trad.: Dans mon supplice, je protestais contre mon créateur sans pitié. J'hurlais que, après tout, la créature était plus noble que le créateur ; car la créature aimait et avait besoin d'amour, même venant de l'étoile qu'était le Créateur d'étoiles ; mais le créateur, le Créateur d'étoiles, n'aimait ni n'avait besoin d'amour.)

⁴⁶ *Ibid.*, p. 220.

(Trad.: Car le créateur, s'il devait aimer sa créature, ne ferait qu'aimer une partie de lui-même, alors que la créature en louant le créateur, loue un infini au-delà d'elle-même.)

⁴⁷ Moorcock, Michael, *Behold the Man*, op. cit., p. 51.

(Trad.: Etre juif, c'est avoir un destin. Etre juif, c'est être un martyr.)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 54.

(Trad.: Chagé en ce que les autres attendent. Est-ce le destin de chacun ?)

structure même de la narration la rend sujette à caution. Nous voyons des signes là où nous souhaitons en voir : telle pourrait être une hypothèse d'interprétation. Si bien que les deux lectures du monde sont possibles dans le roman, celle du libre arbitre et celle du destin, non pas dans une opposition nette, mais comme les deux faces d'une même réalité.

3 Une sortie de l'histoire : le temps mythique

Face à la prise en compte de l'histoire que nous venons de décrire, d'autres logiques contaminent parfois la narration. Il ne s'agit plus de replacer l'homme dans l'univers par la mise en place d'un récit aux dimensions cosmiques mais par l'établissement d'une temporalité qui rappelle celle du mythe, c'est-à-dire un hors-temps. Ainsi, certaines œuvres envisagent l'éternité, soit ponctuellement soit dans l'ensemble de l'œuvre, et la narration entre dès lors dans une forme de stase, une suspension du temps.

- *Le temps des commencements*

Ce jeu sur la temporalité, et plus particulièrement sur le hors-temps, rejoint des paradigmes religieux et rappelle les réflexions de Mircea Eliade sur le temps du mythe. Ce dernier décrit le temps mythique comme étant le temps primordial, le temps « *des commencements* »⁴⁹, c'est-à-dire un temps d'avant l'histoire, que rejoint également le temps eschatologique, dans la mesure où la fin est toujours liée de manière cyclique à un nouveau commencement, une régénération. Il explique toutes les réalités car il en est à l'origine, et pourtant il échappe à ces réalités. Cette conception du temps abolit la notion même d'histoire à l'inverse de ce qu'implique le judaïsme ou le christianisme⁵⁰.

⁴⁹ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 2002, p. 16.

⁵⁰ A propos du Judaïsme, Eliade écrit ainsi : « *Mais, pour la première fois, on voit s'affirmer et progresser l'idée que les événements historiques ont une valeur en eux-mêmes, dans la mesure où ils sont*

Le meilleur exemple de cette temporalité spécifique est certainement fourni par l'évocation du Créateur d'Etoiles dans l'œuvre de Stapledon. En effet, ce n'est pas un hasard si le chapitre consacré à cette rencontre ultime entre l'esprit cosmique et le Créateur d'Etoiles s'intitule « *The beginning and the end* » (le début et la fin). A l'image de l'Alpha et de l'Oméga, le Créateur d'étoiles est la condensation de tous les temps et de tous les espaces, et de ce fait le moment de sa contemplation est une sortie du temps et de l'espace :

*« For in that instant when I had seen the blazing star that was the Star Maker, I had glimpsed, in the very eye of that splendour, strange vistas of beings; as though in the depths of the hypercosmical past and the hypercosmical future also, yet coexistent in eternity, lay cosmos beyond cosmos. »*⁵¹

La notion d'éternité est ici fondamentale. Pour le créateur, tous les temps coexistent.

*« It declared that the supreme moment of my experience as the cosmical mind actually comprised eternity within it, and that within eternity there lay a multiplicity of temporal sequences wholly distinct from one another. For though in eternity all times are present, and the infinite spirit, being perfect, must comprise in itself the full achievement of all possible creations, yet this could not be unless in its finite, its temporal and creative mode, the infinite and absolute spirit conceived and executed the whole vast series of creation. »*⁵²

déterminés par la volonté de Dieu. Ce Dieu du peuple juif n'est plus une divinité orientale créatrice de gestes archétypaux, mais une personnalité qui intervient sans cesse dans l'histoire, qui révèle sa volonté à travers les événements (invasions, sièges, batailles, etc.). Les faits historiques deviennent ainsi des « situations » de l'homme face à Dieu, et comme tels acquièrent une valeur religieuse que rien jusque-là ne pouvait leur assurer. Aussi, est-il vrai de dire que les Hébreux furent les premiers à découvrir la signification de l'histoire comme épiphanie de Dieu, et cette conception, comme on devait s'y attendre, fut reprise et amplifiée par le christianisme. » Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris, 1985, p. 124.

⁵¹ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, op. cit., p. 223.

(Trad. : Car en cet instant où j'avais vu l'étoile flamboyante qu'était le Créateur d'Etoiles, j'avais eu un aperçu, dans l'œil même de cette splendeur, d'étranges visions d'êtres ; comme si dans les profondeurs du passé hypercosmique et de l'avenir hypercosmique également, coexistant cependant dans l'éternité, résidait un cosmos au-delà du cosmos.)

⁵² *Ibid.*, p. 225.

(Trad. : Il affirma que le moment suprême de mon expérience en tant qu'esprit cosmique contenait en fait en son sein l'éternité, et qu'au cœur de l'éternité se trouvait une multiplicité de séquences temporelles entièrement distinctes les unes des autres. Car même si dans l'éternité tous les temps sont présents, et si l'esprit infini, étant parfait, doit comprendre en lui-même l'achèvement complet de toutes les créations

L'enjeu d'une telle temporalité est qu'elle est fondamentalement inhumaine. L'homme est pris dans le temps. Le temps est une catégorie incontournable de la pensée humaine. Par conséquent, sortir du temps, expérimenter le hors-temps, c'est se déplacer dans un univers spirituel non-humain, supra-humain ou divin, selon la manière dont on voudra le qualifier. Dans *2001 : A Space Odyssey*, la narration évoque précisément ce temps des commencements, de la création, du vide d'avant le temps : « *He knew that this formless chaos, [...] was the still unused stuff of creation, the raw material of evolutions yet to be. Here, Time had not begun; not until the suns that now burned were long since dead would light and life reshape this void.* »⁵³

Mais ce temps fondamental peut être entraperçu l'espace d'un instant, dans une forme de stase temporelle. C'est ce qui se produit par exemple pour les personnages de *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute* :

« Autour de nous, les trois cosmonautes sont figés dans une stase spatio-temporelle. Seul Albert Ayler semble pouvoir épouser les configurations de cette dimension, comme nous.

Il continue de jouer, imperturbablement, son instrument luit d'un flamboiement argent qui s'échappe en volutes métallisées dans ce qui reste d'atmosphère artificielle autour de nous.

Le saxophone émet sur une longueur d'onde très proche de notre ADN, je comprends soudain qu'il est une image instrumentale du Serpent Cosmique, il est en fait le corps harmonique de l'ADN d'Albert Ayler.

*C'est la porte. La porte pour Karen. Elle paramètre nos codes génétiques pour en faire le métacentre de l'infini, nos cortex épousent la dynamique, elle est la tête chercheuse, nous ne sommes que les réacteurs du missile, elle navigue à travers tous les infinis et se branche à la dimension parallèle qui lui convient, elle y est à l'aise comme un animal dans son environnement naturel. »*⁵⁴

Alors que le temps, tel qu'il est perçu habituellement, est figé, il devient de ce fait le temps de l'action fondamentale, un temps où vont se jouer des enjeux de l'ordre

possibles, cela ne pourra se faire sans que, dans son mode créatif, temporel et fini, l'esprit infini et absolu ne conçoive et n'exécute l'ensemble de cette vaste série de créations.)

⁵³ Clarke, Arthur C., *2001 A Space Odyssey*, op. cit., p. 295.

(Trad.: Il savait que ce chaos informe, [...] était la substance encore inutilisée de la création, le matériel brut de l'évolution à venir. Ici, le temps n'avait pas commencé ; la vie et la lumière ne redonneraient pas forme à ce vide tant que les soleils qui brûlaient à présent ne fussent depuis longtemps morts.)

⁵⁴ Dantec, Maurice G., *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, op. cit., p. 191.

du cosmique. « *N'as-tu pas compris que nous serons pour un temps, à la fois infime et éternel, suspendus entre la vie et la mort, ou plutôt au-delà ?* »⁵⁵, explique l'un des personnages. C'est aussi sur cette idée que repose cette remarque tirée de la fin d'un autre roman de Maurice G. Dantec, *Grande Jonction* :

« C'est étrange, un combat qui ne va durer que quelques minutes ne peut être raconté autrement que s'il s'était poursuivi pendant des heures. La raison en est que dans un combat chaque seconde est directement reliée à la mort, chaque seconde est reliée à l'infini, chaque seconde dure une vie puisqu'elle peut être celle du tout dernier instant.

*La seule solution reste la métaphore épique, l'ellipse encerclant la métaphysique de la Guerre, la poésie rouge du dieu Mars. »*⁵⁶

Ce passage dessine un lien direct entre l'instant et l'infini, entre l'action fondamentale, qui est ici celle du combat, entre la vie et la mort, et l'idée d'un figement du temps. Bien qu'il s'agisse ici d'une question de narration, on voit bien comment le ralentissement du temps est associé à l'idée d'un temps essentiel, le temps de l'action. D'ailleurs, un peu plus haut, l'on peut lire ceci à propos de ce même combat :

« Deux points de vue sur la guerre, deux points de vue sur la Loi, deux points de vue sur l'infini.

Deux débuts, deux développements, deux fins. Deux vies.

Deux vies condensées en quelques minutes.

*Deux vies qui cristallisent, ici, maintenant, tout ce qu'elles ont été. »*⁵⁷

Ce temps qui se cristallise est donc le moment essentiel de l'accès à l'infini.

- **Rite et sacrifice**

Selon le raisonnement d'Eliade, une manière pour l'homme de s'approprier ce temps inhumain, de l'atteindre, est le rite : « *Variés dans leurs formules, tous ces instruments de régénération tendent vers le même but : annuler le temps écoulé, abolir*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁵⁶ Dantec, Maurice G., *Grande Jonction*, op. cit., pp. 864-865.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 864.

l'histoire par un retour continu in illo tempore, par la répétition de l'acte cosmogonique. »⁵⁸ Or c'est un paradigme que l'on retrouve notamment dans *Etoiles mourantes*. L'explosion de la supernova à la fin du roman est en effet un moment à la fois eschatologique et primordial. Il est censé être la fin du monde, puisque les hommes, et en particulier le rameau des mécanistes, ont mis au point une stratégie pour briser son harmonie et empêcher les AnimauxVilles d'y circuler à leur gré. D'ailleurs, l'explosion de l'étoile est un moment de mort et de souffrance pour de nombreux personnages du roman :

« L'onde de choc qui avait éventré le Zéro Plus broya le Nexarche en une fraction de seconde. Le revêtement de cristaux explosa comme une boule de neige, dispersant un nuage de particules scintillantes qui s'enflammèrent aussitôt.

Au cœur de l'habitable, le miroir-univers fragile offert par Erythrée disparut d'un coup. Ni Nadiane, ni Lya, n'eurent le temps de se voir mourir. Enfermées dans leurs propres reflets, elles cessèrent simplement d'être. »⁵⁹

On peut parler d'une forme d'apocalypse. Cependant, il s'agit d'une apocalypse au sens d'une révélation, la révélation d'une renaissance et surtout la révélation du fait que l'univers échappe à l'homme. Le récit se fige à ce moment et décrit ce qui arrive à chacun des personnages dans cet instant fatal : *« Un véritable mur de lumière presque palpable, s'engouffra dans la déchirure et remonta les coursives tordues en brûlant tout sur son passage. Le temps parut se ralentir. »*⁶⁰ Cette vision eschatologique est en fait aussi un moment de renouveau, de naissance : *« Avec un cri de soulagement, l'univers se déplia. »*⁶¹ Non seulement l'univers renaît après s'être replié sur lui-même au moment de l'explosion, mais il renaît encore plus grand qu'il ne l'était. Or Mircea Eliade écrit : *« La récupération du temps primordial, qui seul est capable d'assurer le renouvellement total du Cosmos, de la vie et de la société, s'obtient surtout par la réactualisation du « Commencement absolu », c'est-à-dire la Création du monde. »*⁶² Dès lors, on pourrait presque lire les Retrouvailles orchestrées par les AnimauxVilles

⁵⁸ Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, op. cit., p. 98.

⁵⁹ Ayerdhal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, op. cit., p. 522.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 524.

⁶² Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 54.

comme une sorte de rituel pour faire renaître le monde, sauf qu'il ne s'agit pas d'un acte métaphorique mais d'une renaissance réelle, comme s'il fallait remettre en perspective l'histoire humaine et lui rappeler qu'elle fait partie d'un tout qui la dépasse. D'autant que les Retrouvailles sont un événement qui se produit à intervalle régulier, et qui marque un changement fondamental à chaque fois dans l'histoire humaine. Or personne, même les AnimauxVilles eux-mêmes qui en sont les organisateurs, ne se souvient exactement de ce qui s'est passé aux Retrouvailles précédentes, comme s'il s'agissait précisément d'un mythe. Noone, une très vieille ville, joue le rôle de grande ancienne, de sage, et est la seule à se souvenir, c'est donc elle qui va mener le rituel : « *Vous vous êtes mutilés volontairement, vous êtes redevenus des nouveaux-nés ignorants et trop sûrs de vous, vous ne savez même plus pourquoi nous nous réunissons autour des supernovae pour nos Retrouvailles.* »⁶³, dit-elle. Les autres personnages vivent son action comme une trahison parce qu'ils ne savent plus, mais ce que dit Noone se révèle vrai.

Noone va mourir en se laissant porter vers la supernova comme dans un ultime rite sacrificiel. Et, en effet, l'univers se redéplie alors, sans que sa structure soit atteinte. « *La singularité a défroissé le Ban dans des proportions phénoménales. L'univers s'est littéralement déplié, déployé, démultiplié* »⁶⁴, explique une autre ville. Or Mircea Eliade indique ceci à propos du sacrifice :

« *Un sacrifice, par exemple, non seulement reproduit exactement le sacrifice initial révélé par un dieu ab origine, au commencement des temps, mais encore il a lieu en ce même moment mythique primordial ; en d'autres termes, tout sacrifice répète le sacrifice initial et coïncide avec lui. Tous les sacrifices sont accomplis au même instant mythique du commencement ; par le paradoxe du rite, le temps profane et la durée sont suspendus.* »⁶⁵

On voit comment la mort de Noone s'insère bien dans une négation du temps et un mouvement de régénération de l'ordre du rituel sacrificiel tel que le décrit Eliade :

« *Au milieu des tourbillons d'énergie qui l'enveloppaient, Notre Mère avait senti mourir l'ancêtre. Durant l'instant figé de*

⁶³ Ayerdhal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, op. cit., pp. 504-505.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 531.

⁶⁵ Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition*, op. cit., p. 49.

l'explosion, alors que l'univers confiné se déliait, Turquoise et elle avaient reçu cette mort comme un dernier cadeau. Elle avait recueilli tout un héritage de connaissances et de stratégies qui lui donnait le vertige, mais dont elle ne savait que faire. »⁶⁶

Cette dernière phase du roman semble construire un moment presque sacré où tout se joue, sans pour autant que l'on puisse comprendre ce qui arrive exactement : la totalité de l'espace et du temps se recroqueville dans un instant figé, avant d'exploser et de repartir dans une nouvelle dynamique, à la fois une expansion dans l'espace et une reprise de la chronologie. Tout était tendu vers ce moment eschatologique qui se transforme en fait en point de départ vers une autre histoire et de nouveaux espaces. On pourrait dire que le sacrifice, en tant que rite, dessine l'espace du sacré, ou plutôt rend à l'espace sa nature sacrée. Roger Caillois écrit en effet pour définir le rôle du rite :

« Telle est précisément la fonction des rites : les uns de caractère positif, servent à transmuier la nature du profane ou du sacré, selon les besoins de la société ; les seconds, de caractère négatif, ont, au contraire, pour but de maintenir l'un et l'autre dans leur être respectif, de peur qu'ils ne viennent à provoquer réciproquement leur perte en entrant inopportunément en contact. »⁶⁷

Cette scène à laquelle on assiste est donc une manière de transmuier ce qui dépérissait pour le régénérer dans sa nature sacrée.

Karen et le narrateur de *Comme le Fantôme d'un Jazzman dans la Station Mir en déroute*, se sacrifient eux aussi dans une visée cosmique. Ils meurent pour renaître, forts de cette expérience, à un autre monde. Cependant, leur itinéraire est plus individuel, ils écrivent leur propre mythe sans fonder une origine commune pour les hommes. Par le hors-temps et par leur sacrifice, ils jouent leur rôle mais ils s'inscrivent davantage, en tant qu'acteurs ponctuels, dans un système qui les dépasse.

A l'inverse, dans *2001*, c'est bien dans la perspective de l'humanité tout entière que peut se lire la renaissance finale de Bowman. C'est en revenant à l'origine que Bowman ouvre un avenir possible, selon l'idée de rite régénérateur liée au mythe cosmogonique dont parle Mircea Eliade. La première étape du voyage final, le carrefour des étoiles que Bowman surnomme « Grand central station », du nom de la gare célèbre

⁶⁶ Ayerdhal, et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, op. cit., p. 525.

⁶⁷ Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1950, p. 28.

de New York, est ainsi un moment essentiel, un seuil par lequel le personnage pénètre dans un autre univers. Ce changement est marqué par un espace spécifique totalement distinct de celui que nous connaissons, et également par un temps spécifique. Les repères sont entièrement brouillés. Ainsi, l'espace dans lequel il se trouve est inversé, comme un négatif de la voie lactée, le « ciel » y est laiteux alors que les étoiles se détachent en noir sur ce fond clair : « *Where in God's name am I? Bowman asked himself; and even as he posed the question, he felt certain that he could never know the answer. It seemed that space had been turned inside out: this was not a place for Man.* »⁶⁸ Il s'agit bien désormais d'un autre monde, qui n'est plus humain, comme le souligne bien Bowman. Et il ne l'est plus également parce que le repère humain par excellence, le temps, y est nié : « *The seconds themselves were passing with incredible slowness, as if time itself were coming to a stop. At last, the tenth-of-a-second counter froze between 5 and 6.* »⁶⁹ Cette antichambre d'un autre monde est donc aussi un hors-temps. De cette expérience naît la transformation de Bowman en enfant des étoiles : un retour aux origines - le fœtus - pour pouvoir construire un avenir.

Ces moments narratifs se construisent donc selon des paradigmes qui sont ceux du mythe et du rite pour faire accéder la narration à un espace-temps autre, extraordinaire, où les enjeux sont fondamentaux, où tout se joue.

⁶⁸ Clarke, Arthur C., 2001 *A Space Odyssey*, op. cit., p. 263.

(Trad.: Où suis-je, nom de Dieu ? se demanda Bowman ; et au moment même où il posa la question, il sentit avec certitude qu'il ne pourrait jamais connaître la réponse. Il semblait que l'espace s'était retourné sur lui-même ; ce n'était pas un endroit pour l'Homme.)

⁶⁹ *Ibid.*, p. 260.

(Trad.: Les secondes elles-mêmes passaient avec une lenteur incroyable, comme si le temps lui-même s'immobilisait. Enfin, le compteur de dixièmes de secondes s'arrêta entre 5 et 6.)

C Un récit perturbé

Dans ces œuvres qui sont fondamentalement des récits, les problématiques de la spiritualité poussent à leur extrême les possibilités narratives, et interrogent même leurs limites. Les notions fondatrices du récit, comme celle de personnage, en reviennent parfois ébranlées, et la structure du texte, en tant que récit, peut être contaminée par d'autres formes de discours. Ce ne sont pas seulement les repères spatio-temporels qui portent la réflexion sur l'infini mais la narration elle-même, le travail sur le point de vue et la construction du personnage.

1 La tentation encyclopédique

Par l'ampleur même des récits, se dessine parfois une tentation encyclopédique qui entre en concurrence, ou du moins en interaction, avec les exigences du récit. Quelles informations donner ? Sont-elles utiles pour le récit ? Ou ont-elles une fonction en elles-mêmes ? Dans la science-fiction, l'univers fictionnel est tout aussi important que l'intrigue puisque celle-ci découle des prémisses de l'univers fictionnel. Mais lorsque l'objet est l'histoire de l'univers, comment gérer la multitude des données ? Précisément, certains motifs thématiques ou narratifs permettent, comme nous l'avons vu, cette incursion dans la totalité au sein même du récit. Les figurations de la totalité mais aussi les pauses explicatives tissent le grand récit de l'homme dans l'univers. Plusieurs œuvres hésitent dès lors, à plus ou moins grande échelle, entre le narratif et l'explicatif.

L'encyclopédie sous-jacente est de toute façon une marque de fabrique de la science-fiction, dans la mesure où celle-ci s'est ingéniée à construire des univers fictionnels complexes qui donnent l'impression, par certains aspects, d'être réels et

d'être complets⁷⁰. La pratique des épigraphes, par exemple, s'inscrit dans cette veine. Frank Herbert, dans son cycle *Dune*, propose en début de chaque chapitre une citation d'un ouvrage fictif, parfois écrit par l'un des personnages du roman, qui complète la perception qu'a le lecteur de l'univers du roman. Les fonctions de ces citations fictives sont multiples mais elles résonnent souvent avec le contenu du chapitre soit pour en donner le contexte, soit pour lui donner un éclairage significatif en termes d'interprétation symbolique, par exemple. Le roman s'ouvre ainsi sur ces mots :

« A beginning is the time for taking the most delicate care that the balances are correct. This every sister of the Bene Gesserit knows. To begin your study of the life of Muad'Dib, then, take care that you first place him in his time: born in the 57th year of the Padishah Emperor, Shaddam IV. And take the most special care that you locate Muad'Dib in his place: the planet Arrakis. »⁷¹

Le passage, une citation d'un ouvrage de la princesse Irulan, sert les deux objectifs évoqués plus haut. Il place l'histoire de Paul au sein de l'histoire de l'Empire, et en même temps souligne une clef de lecture possible du chapitre et de l'œuvre - l'idée des équilibres - fondamentale dans le contexte politique que va développer l'intrigue. De même, dans *Les Guerriers du Silence* de Pierre Bordage, cette pratique systématique permet d'inscrire, en marge du récit, des légendes, des proverbes, des textes officiels mais aussi des extraits d'encyclopédie qui nourrissent l'univers fictionnel. Par exemple, l'épigraphe du chapitre 7 est tiré de « L'Histoire du grand Ang'Empire », dans *L'Encyclopédie unimentale*.

Pourtant, ce n'est pas la seule manière de suggérer une « xénoencyclopédie »⁷², selon le terme de Richard Saint-Gelais. Les textes qui nous intéressent usent ainsi d'autres outils narratifs plus directement liés aux problématiques de la spiritualité.

⁷⁰ Voir les travaux de Richard Saint-Gelais et Irène Langlet sur ce point.

⁷¹ Herbert, Frank, *Dune*, Berkley Books, New York, 1990, p. 3.

(Trad.: Un début est le moment où il fait faire le plus attention à ce que les équilibres soient corrects. Ceci, chaque sœur du Bene Gesserit le sait. Pour commencer ton étude de la vie de Muad'Dib, alors, fais attention à bien commencer par le replacer dans son époque : né en la 57^{ème} année du règne de l'Empereur Padishah, Shaddam IV. Et fais encore plus attention à replacer Muad'Dib dans son environnement : la planète Arrakis.)

⁷² « Il en va autrement en science-fiction où le lecteur n'a d'autre choix que de procéder à des réajustements encyclopédiques : ajouts, retraites ou altérations rendent alors impossible une identification stricte de l'encyclopédie préalable du lecteur et de celle posée ou présumée par le texte, c'est-à-dire ce qu'on appellera la xénoencyclopédie. » Saint-Gelais, Richard, *L'Empire du Pseudo : Modernités de la science-fiction*, Editions Nota Bene, Québec, 1999, p. 140.

- *Le motif de l'accumulation et de l'énumération*

Chez Dantec, l'univers s'invite dans le récit à travers l'accumulation. Dans *Grande Jonction*, il rédige par exemple des listes, énumérant sur des paragraphes entiers des noms scientifiques de végétaux. Il y a un besoin de nommer dans ce texte, une nécessité du langage, qui serait la spécificité même de l'homme, et qui lui permettrait de s'inscrire dans l'univers. Car dans ce roman, le langage n'est pas une médiation avec le monde, il est le monde :

« Quelques bosquets de pins, de bouleaux, de cèdres, d'acacias, et de la broussaille en masse, ronce, liseron, chaparral, aubépines roses ou blanches, chardons, graminées sauvages, cornus canadien, pertuisane, euphorbe, lychnide blanche, folle avoine, liatris alba sur un sol parfois alcalin, parfois marécageux. Il observa longuement la néo-végétation mutante qui venait se mêler aux vivaces et aux plantes adventices qui pullulaient dans le Territoire. Se propageant par graines, spores, drageons, bourgeons, les rhizomes, les boutons, les tiges, ramifiées, non ramifiées, creuses, nouées, dotées de gaines ou d'écaillés pédonculées [...]. »⁷³

Cette liste s'étend sur plus de deux pages. Une pratique de la liste qui pourrait rappeler ce que fait Jules Verne, mais dont le sens est tout à fait différent. Dans *Voyage au Centre de la Terre* par exemple, on trouve ce passage :

« Je crois voir à la surface des eaux ces énormes Chersites, ces tortues antédéliuviennes, semblables à des îlots flottants. Sur les grèves assombries passent les grands mammifères des premiers jours, le *Leptotherium*, trouvé dans les cavernes du Brésil, le *Mericotherium*, venu des régions glacées de la Sibérie. Plus loin, le pachyderme *Lophiodon*, ce tapir gigantesque, se cache derrière les rocs, prêt à disputer sa proie à l'*Anoplotherium*, animal étrange, qui tient du rhinocéros, du cheval, de l'hippopotame et du chameau, comme si le Créateur, trop pressé aux premières heures du monde, / eût réuni plusieurs animaux en un seul. »⁷⁴

Ou celui-ci dans *L'île mystérieuse* : « Harbert recueillit ainsi une certaine quantité de pousses de basilic, de romarin, de mélisse, de bétoine, etc. qui possèdent des propriétés thérapeutiques diverses, les unes pectorales, astringentes, fébrifuges, les

⁷³ Dantec, Maurice G., *Grande Jonction*, op. cit., p. 338.

⁷⁴ Verne, Jules, *Voyage au centre de la terre*, Librairie générale française, Paris, 1989, pp. 259-261.

autres antispasmodiques ou antirhumatismales. »⁷⁵ Verne utilise la liste pour décrire le réel de manière didactique. Il s'agit d'informer le lecteur sur ce qui existe, ou a existé dans le cas des dinosaures, et surtout de classer de manière méthodique ces existants en fonction de leurs caractéristiques, comme le ferait un naturaliste.

Aucune vertu didactique, en revanche, chez Dantec, car il ne s'agit pas à proprement parler d'une description ou d'un état des lieux du réel, mais au contraire d'une création du réel. En listant, il ne s'agit plus seulement de nommer mais de faire exister, comme si, méthodiquement, le monde apparaissait. Le langage en soi est ici fondamental, moins dans un sens poétique de travail sur les sonorités, par exemple, ou sur le rythme, qu'en tant qu'il possède un pouvoir ontologique, celui du Verbe.

- *La question de l'accumulation des références*

Chez certains auteurs se développe également une pratique de l'accumulation de références, notamment philosophiques ou religieuses, qui complexifient le propos et construisent le texte comme un point d'ancrage synthétique d'une multiplicité de référents. Maurice G. Dantec et Philip K. Dick fonctionnent de cette manière. Quand le propos de Clarke ou de Stapledon se veut abstrait, au sens où il fait peu référence de manière directe à des pensées qui ont existé dans l'histoire, même si l'on peut interpréter les récits à leur lumière, Dantec et Dick citent leurs sources. Leur boulimie de lectures conduit non seulement à l'usage très fréquent de citations directes, en épigraphe chez Dantec ou au cœur même du texte chez Dick, mais aussi à l'évocation de manière constante, et plus ou moins précise, des textes, des traditions, des concepts liés au taoïsme, à la gnose ou à la mystique soufie. Au début de *Cosmos Incorporated*, par exemple, est cité ce passage du *Sefer Yetsirah* un ouvrage ésotérique juif : « *Il se trouve que toute créature et toute chose dite proviennent d'un Nom unique.* »⁷⁶ Et dans *VALIS*, on trouve par exemple, parmi bien d'autres, une citation du *Tao-Tê-King*, l'un des textes fondateurs du Taoïsme, à la page 223.

⁷⁵ Verne, Jules, *L'île mystérieuse*, Editions Carrefour, Paris, 1994, pp. 209-210.

⁷⁶ Maurice G. Dantec, *Cosmos Incorporated*, Albin Michel, Paris, 2005, p. 11.

En un sens, l'œuvre de Pierre Bordage entre également dans cette catégorie, mais il s'agit souvent, dans son œuvre, d'une évocation codée de traditions existantes plutôt que d'une citation directe. Le kreuz représente ainsi le christianisme radical dans *Les Guerriers du silence*, alors que ces mêmes guerriers développent une idéologie qui rappelle davantage les spiritualités extrême-orientales qui fondent leur pratique sur la méditation. A l'inverse, *The Divine Trilogy* de Philip K. Dick est ouvertement gnostique dans la mesure où les personnages évoquent directement cette conception du monde, et font référence à ses penseurs, ses concepts et ses textes. Jean-Noël Dumont analyse dans un article cette omniprésence de la Gnose chez Dick, et en particulier dans *The Divine Trilogy* :

« *In Dick as in the Gnostics, the demiurge is an evil god, the adversary of spirit, which he seeks to imprison in matter, where it loses its splendor and forgets its origin. Spirit and matter, light and darkness—the Gnosis speaks of a battle taking place between these forces, but far from us, who are mere counters, playthings in this struggle. Pistis Sophia, whom Dick mentions so often, figures in the manuscripts discovered at Nag Hammadi and belongs to the Coptic mystical tradition. Wanting to elevate herself through her search for the Father, Pistis Sophia is deceived by an evil power that dazzles her with a false light. Falling into this trap, Pistis Sophia plummets into Chaos, from which she will emerge only after a long series of trials. The divine element has fallen into matter.* »⁷⁷

Pour autant, bien d'autres traditions sont évoquées et aucun système ne se développe de manière pure. Ces systèmes se construisent plutôt de façon syncrétique, dans un agrégat plus ou moins surprenant. Dans *VALIS* par exemple, les références sont précises au point d'indiquer les références bibliographiques et les numéros de pages des citations au sein même du roman. C'est le cas par exemple d'un ouvrage d'Edward

⁷⁷ Dumont, Jean-Noël, « Between Faith and Melancholy: Irony and the Gnostic Meaning of Dick's "Divine Trilogy" », in *Science Fiction Studies*, Vol. 15, No. 2, *Philip K. Dick* (Jul., 1988), pp. 251-252. URL: <http://www.jstor.org/stable/4239892>. Consulté le 04/01/2010.

(Trad.: Chez Dick, comme chez les Gnostiques, le démiurge est un dieu mauvais, l'adversaire de l'esprit, qu'il cherche à emprisonner dans la matière, dans laquelle il perd sa splendeur et oublie son origine. L'esprit et la matière, la lumière et l'obscurité : la Gnose parle d'un combat qui se déroule entre ces forces, mais loin de nous, qui sommes de simples pions, des jouets dans cette bataille. Pistis Sophia, que Dick évoque si souvent, figure dans les manuscrits trouvés à Nag Hammadi et appartient à la tradition mystique copte. Voulant s'élever à travers sa quête du Père, Pistis Sophia est trompée par un pouvoir maléfique qui l'éblouit d'une fausse lumière. Tombant dans ce piège, Pistis Sophia plonge dans le Chaos, dont elle n'émergera qu'après une longue série de procès. L'élément divin est tombé dans la matière.)

Hussey intitulé *The Presocratics*, cité à la page 203 du roman, avec l'indication de la maison d'édition, d'informations sur l'auteur, de la date et des numéros de pages.

Dantec peut aussi pratiquer ce syncrétisme, offrant au lecteur de son univers fictionnel, dans un même paragraphe, divers points d'accroche qui permettent de l'aborder sous un angle non pas singulier, mais commun : il s'agit souvent de pointer un élément qui existe dans diverses traditions, ou de montrer comment elles peuvent coexister. Parce que tout système comporte des erreurs, aucun n'est suffisant en lui-même. Aucun ne peut refléter l'ensemble du réel dans sa complexité, d'où la nécessité de piocher à plusieurs sources. Ainsi de la fin du roman *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute* :

« Apocalypse ne signifie évidemment pas « fin-du-monde-catastrophe généralisée, etc. », le mot signifie au contraire la révélation de la présence divine dans le monde. Cette phase est au contraire l'issue de la phase précédente, celle que nous vivons, l'ère que les hindous nomment Kali Yuga, l'âge de la destruction, c'est-à-dire du changement, l'âge des mutations irréversibles. En chinois « crise » et « changement » ne sont qu'un seul et même concept, les Grecs aussi avaient pressenti que les évolutions se traduisaient par des ruptures douloureuses. Tout homme conscient sait pertinemment que la violence et le mal sont des éléments nécessaires à toute création, qu'elle soit biologique, historique ou artistique. Mais tout homme conscient sait aussi que ces mêmes éléments vitaux se transforment régulièrement en éléments mortels, leurs isotopes, et que le but du jeu est justement de les apprivoiser, de les dominer, et non d'en être esclave, par ignorance, ou par narcissisme.

Dans la Bible, il est continuellement rappelé que le destin de l'homme est d'être une créature transitoire, disait Cohen-Solal. C'est Cohen-Solal qui m'a branché sur Ibn Arabi et sur Rumi, sur les kabbalistes juifs et les Patristiques. »⁷⁸

De la pensée chinoise à la pensée grecque, des soufis à la kabbale, le texte se fait donc recueil de références plus ou moins ponctuelles aux diverses spiritualités, précisément comme une image de la totalité. Dans cette recherche, ce questionnement de l'univers, la première chose à faire, pour ces auteurs, est ainsi de voir ce qui en a été dit auparavant, et c'est à partir de là que la quête personnelle se construit.

⁷⁸ Dantec, Maurice G., *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, op. cit., p. 210.

C'est pourquoi les romans deviennent non plus seulement des récits mais aussi des compilations de lectures. Ils sont le reflet des propres recherches de l'écrivain. Ainsi, au cours des discussions et des débats que mènent les personnages de *Behold the man* de Moorcock à propos de la religion, non seulement sont cités de nombreux textes sacrés, en particulier les évangiles, mais aussi des écrivains très influencés par les problématiques spirituelles tels que les poètes romantiques comme Wordsworth ou Blake. Par exemple à la page 76, se trouve cette citation de Wordsworth : « *Our birth is but a sleep and a forgetting...* » Les romans se font donc encyclopédie : ils compilent des sources qui alimentent le débat. C'est ainsi que fonctionne également *Blameless in Abaddon* qui expose des débats théologiques autour de la question du mal, et qui cite de ce fait des auteurs, chrétiens notamment, de manière très fréquente. D'ailleurs, l'ouvrage débute par une liste de remerciements dans laquelle James Morrow propose une bibliographie d'ouvrages qu'il a consultés sur la question du mal, notamment *The Problem of Evil* de Marilyn McCord et Robert Merrihew ou *The Problem of God* de Peter Adam Angeles. Ces pratiques, bien que micro-structurelles, invitent à réfléchir sur la nature même de l'œuvre que nous sommes en train de lire et sur ses intentions. Le récit y est à la fois déstabilisé et nourri par d'autres textes.

- *Structure de l'œuvre*

C'est aussi au niveau macro-structurel que se révèle la dimension encyclopédique de ces textes, notamment chez Stapledon. *Star Maker* pousse ainsi à son extrême la démarche encyclopédique. Au-delà même du projet déjà dantesque de l'histoire du futur que constituait *Last and First Men*, *Star Maker* est un cas unique dans l'histoire de la science-fiction, dont l'ampleur reste inégalée. Les titres des chapitres sont particulièrement révélateurs. Le chapitre 15, par exemple, intitulé « *The maker and his works* » (le créateur et ses œuvres), compte trois parties : « *Immature creating* » (créations de jeunesse), « *Mature creating* » (créations de la maturité), « *The Ultimate Cosmos and the Eternal Spirit* » (L'ultime Cosmos et l'Esprit éternel). On voit bien comment ces titres se rattachent davantage au genre de l'essai, voire, dans le cas de ce

chapitre, du traité de théologie, plus que du roman. Le narrateur raconte son itinéraire personnel mais au sein des étapes de ce voyage. Il organise le savoir qu'il veut transmettre selon des considérations méthodiques et non pas chronologiques. Dire qu'il raconte l'histoire de l'univers n'est peut-être pas tout à fait exact. Il la suggère plutôt, la forme narrative n'étant pas une évidence dans cette œuvre. La dimension encyclopédique induit non pas le récit d'une suite d'événements chronologiques, mais plutôt le passage d'une échelle spatiale et temporelle à l'autre, de grandeur croissante. L'organisation du roman élargit ainsi le champ de vision progressivement, comme si le regard s'éloignait petit à petit de son point de départ, la terre, pour observer de toujours plus haut et de toujours plus loin. De chapitre en chapitre, le voyageur ne cesse de s'éloigner de sa maison selon un schéma d'imbrication des espaces. Aussi, le passage de la description des sociétés sur différentes planètes à celle des étoiles, considérées en elles-mêmes comme des êtres, puis celle des galaxies et des nébuleuses, d'autres êtres encore plus vastes, et ainsi de suite, structure l'œuvre non pas selon un modèle de succession horizontale mais selon un déplacement vertical, dessinant des cercles concentriques jusqu'à finalement englober l'ensemble de l'univers. Le roman va même jusqu'à dépasser cette limitation et envisager l'ensemble *des univers*.

De la même manière, *Last and First Men* se présente comme un livre d'histoire, mais un livre d'histoire qui conterait l'histoire du futur. Dans les deux romans, le narrateur s'arrête longuement sur des considérations de type biologique, social ou politique qui sont des données générales, sans les intégrer à une quelconque intrigue romanesque. Ainsi, comme pour chaque espèce que l'on rencontre au cours du texte, le narrateur décrit le fonctionnement des formes de vie de Vénus dans *Last and First Men* :

« *The basis of life in these creatures lay not in photosynthesis and chemical combination, but in the controlled disintegration of radio-active atoms. Venus was particularly rich in these atoms, and still contained certain elements which had long ago ceased to exist on the earth. The oceanic fauna subsisted in the destruction of minute quantities of radio-active atoms throughout its tissues.* »⁷⁹

⁷⁹ Stapledon, Olaf, *Last and First Men*, *op. cit.*, p. 228.

Ces explications relèvent presque toujours de la même méthode : une fois que Stapledon a précisé l'environnement dans lequel vivent les créatures, leur physiologie est expliquée en fonction des caractéristiques de cet environnement. De ces deux facteurs naissent ensuite des comportements sociaux et politiques, et une culture spécifique. A travers ces développements, ce qui intéresse Stapledon n'est pas de raconter une histoire, mais d'essayer de montrer comment peuvent se développer une culture et une civilisation.

VALIS est tout aussi problématique en tant que roman pour deux raisons. D'abord, l'ensemble de sa structure est perturbé par l'abondance de l'explicatif. *VALIS* est moins un roman, au sens traditionnel du mot, qu'une plongée dans un esprit psychotique, et le texte est saturé de pensées, de raisonnements et de retranscriptions de débats théologiques plus ou moins farfelus, qui relèguent souvent au second plan la moindre intrigue. Par ailleurs, il s'agit d'un roman qui se rapproche de l'autofiction, dans la mesure où le double personnage principal du livre, Phil Dick/ Horselover Fat, n'est autre que l'auteur. L'un de ses romans précédents, par exemple, est cité dans *VALIS (A Scanner Darkly*, p. 269). De nombreux éléments de la vie de Dick se retrouvent dans le roman, et l'on sait qu'il tenait lui-même cette fameuse exégèse. Il la constituait frénétiquement à cette époque de sa vie, et elle recouvre des milliers de pages. Il est évident que *VALIS* est une émanation semi-fictionnelle de la quête spirituelle de Dick lui-même, présentée avec une certaine distance et un humour caractéristique, mais qui s'inscrit clairement dans une réflexion personnelle. L'histoire devient dès lors presque secondaire en ce qu'elle n'est qu'un prétexte pour construire des motifs narratifs qui intéressent Dick, comme le rayon de lumière rose et les éléments qui forment un univers fictionnel plus ou moins gnostique.

Les textes sont donc ambivalents. Bien qu'ils soient envahis par des structures qui n'appartiennent pas au romanesque traditionnel, ils se développent fondamentalement comme récit fictif et non comme essai. C'est bien à travers la

(Trad. : La base de la vie chez ces créatures résidait non pas dans la photosynthèse et dans les combinaisons chimiques, mais dans une désintégration contrôlée d'atomes radioactifs. Vénus était particulièrement riche de ces atomes, et contenait encore certains éléments qui avaient depuis longtemps cessé d'exister sur Terre. La faune océanique subsistait dans la destruction de minuscules quantités d'atomes radioactifs à travers ses tissus.)

narration que se construit l'univers fictionnel mais d'une manière qui échappent aux conventions.

- *Du singulier au général*

Le narratif n'est pas seulement perturbé par l'explicatif, mais aussi par ce que l'on pourrait appeler des pauses méditatives qui, elles aussi, ont pour fonction de faire travailler le singulier avec le général, mais sur un autre mode que le classement méthodique qui relève de la tentation encyclopédique.

Ainsi, *Le Gambit des étoiles* se caractérise par une tension constante entre l'itinéraire du personnage principal et des considérations bien plus globales qui marquent des temps de pause dans la narration. Le récit compte peu d'événements, mais se fonde davantage sur des descriptions ou sur des moments de méditation qui rappellent l'histoire de la conquête de l'espace et l'inscription de cette histoire humaine dans le contexte plus global de l'univers. Ces réflexions sont parfois assumées par le narrateur lui-même, et correspondent parfois aux pensées du protagoniste, comme dans ce passage :

« Il songea à tout ce qui pouvait venir, à tout ce que les hommes accompliraient peut-être, aux étoiles qu'ils rallumeraient, aux mondes qu'ils déplaceraient, qu'ils créeraient peut-être un jour, aux énergies formidables qu'ils déchaîneraient, aux êtres qu'ils rencontreraient, aux autres Galaxies qu'ils peuplèrent, aux univers inconcevables vers lesquels ils émigreraient lorsque les soleils s'éteindraient les uns après les autres sur cette face-ci de l'univers ; il songea à tout ce qui avait été fait et à tout ce qui serait fait [...] »⁸⁰

Avec ce type d'énumérations, il s'agit toujours de proposer une vision cosmique de l'homme face aux étoiles, aux galaxies. La démarche de conquête qui est celle de l'être humain correspond à une volonté de totalisation : Jerg est un pionnier, il est envoyé ailleurs pour annexer cet ailleurs et le faire sien.

⁸⁰ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 121.

De la même manière, James Morrow introduit une mise en rapport constante entre l'individu et le général qui vient perturber l'intrigue et le récit. Dans ce cas, c'est le narrateur lui-même qui est à l'origine de ces troubles du récit. Il exprime ainsi son pouvoir de maîtrise sur la narration et casse la linéarité de l'histoire pour lui donner la profondeur de l'Histoire, même s'il le fait sur un mode comique, et surtout volontiers ironique. Ainsi, dans *Blameless in Abaddon*, le narrateur, Jonathan Sarkos, qui n'est autre que le diable, propose un regard surplombant, par sa nature inhumaine et son approche anhistorique. Il appartient lui-même à tous les temps ou presque. La narration se construit ainsi sur deux plans : le récit des aventures de Martin Candle, et les digressions du narrateur, qui sont séparés par un espace et un signe typographique. L'individuel est toujours resitué, par ce biais, dans le collectif, car les commentaires de Sarkos sont souvent des opinions de l'ordre de la généralisation, au présent de vérité générale, qu'il illustre par quelques exemples. Ainsi, au début du chapitre 11, il passe en revue l'ensemble des continents, avant d'avouer son faible pour l'Europe :

« Of all the continents that constitute planet Earth's terrain, however, Europe remains dearest to my heart and closest to my soul.

I allude here not to the sweatshops, the world wars, or totalitarian socialism (though none of these innovations has escaped my notice) but to the fact that the European imagination endowed me with a degree of glamour – you might even say charm – that in pre-coma times enabled me to function with extraordinary effectiveness. »⁸¹

Il joue d'ailleurs de cette position surplombante, de contrôle, également sur le plan du récit : il est celui qui peut choisir d'annoncer un événement ou au contraire de créer un effet d'attente. En tant que narrateur, il maîtrise la temporalité du récit. Il joue ainsi de la prolepse de manière explicite :

« Nothing delights me so much as spoiling a surprise. Stapleton masterminded the Hound of the Baskervilles. Rosebud

⁸¹ Morrow, James, *Blameless in Abaddon*, op. cit., p. 253.

(Trad: De tous les continents qui constituent le terrain de la planète Terre, cependant, l'Europe demeure particulièrement chère à mon cœur et proche de mon âme.

Je ne fais pas référence ici aux bagnes, aux guerres mondiales, ou au socialisme totalitaire (même si aucune de ces innovations n'a échappé à mon attention) mais au fait que l'imagination européenne m'a doté d'un degré de glamour – on pourrait même dire de *charme* – qui, dans les temps qui précèdent le coma, m'ont permis de fonctionner avec une efficacité extraordinaire.)

was Charlie Kane's sled. Jim Young pawned his watch to buy Della a set of combs even as Della was selling her hair to buy Jim a watch chain. God willed Himself into a death trance because He thought He'd do His creatures more good that way. »⁸²

De la même manière, il joue de ce pouvoir en créant des effets de contrepoint ironiques. A l'ouverture du chapitre 3, il parle des termites, laissant penser qu'il s'agit encore d'une digression, alors qu'il annonce en fait l'accident de Corinne qu'il va raconter par la suite. Le diable est celui qui a vu le mal depuis ses origines mais il est surtout celui qui observe l'homme et qui le connaît mieux que quiconque - c'est du moins ce qu'il veut montrer dans sa narration. Ainsi, les comportements des personnages sont commentés par lui avec distance et ironie, comme dans cette analyse psychologique de Martin Candle :

« Like many individuals who remain in their home communities while their friends venture into the wider world, Martin battled a fear that he was, and always would be, a failure. Under such circumstances a man will typically take an extreme view of his vocation, either regarding it as a kind of penance (somewhere between emptying bedpans in a pauper's hospital and working an oar on a slave galley) or elevating it beyond the bounds of reason. Martin opted for apotheosis. »⁸³

Sarkos se construit d'ailleurs lui-même, dans son propre discours, comme une figure d'autorité : *« Being the devil, I have strong opinions about how human beings ought to conduct themselves. »⁸⁴*. Dès lors, en tant qu'incarnation du mal, il est un archétype, mais il est aussi, comme nous l'apprend la fin du roman, un homme au

⁸² *Ibid.*, p. 28.

(Trad.: Rien ne me délecte davantage que de gâcher une surprise. C'est Stapleton qui a conçu le Chien des Baskervilles. Rosebud était la luge de Charlie Kane. Jim Young a mis sa montre en gage pour acheter à Della un ensemble de peignes alors même que Della vendait ses cheveux pour acheter à Jim une chaîne de montre. Dieu, par sa volonté, est entré lui-même dans une transe mortifère parce qu'Il pensait qu'Il ferait plus de bien à Ses créatures de cette manière.)

⁸³ *Ibid.*, p.5.

(Trad.: Comme beaucoup d'individus qui restent dans la communauté dont ils sont issus quand leurs amis s'aventurent dans le vaste monde, Martin se battait contre la peur d'être, et d'être pour toujours, un raté. Dans de telles circonstances, un homme adoptera typiquement une vision extrême de sa vocation, soit en la considérant comme une sorte de pénitence (quelque part entre vider des pots de chambre dans un hôpital de pauvres et ramer sur une galère) ou en l'élevant pour lui faire dépasser les limites de la raison. Martin opta pour l'apothéose.)

⁸⁴ *Ibid.*, p.4.

(Trad.: Etant le diable, j'ai des opinions arrêtées sur la façon dont les êtres humains devraient se conduire.)

double visage, le Christ et Jonathan Sarkos. Dieu et le diable, le bien et le mal, ne sont que deux faces d'une même entité qui représente ainsi la totalité. C'est ce narrateur, qui n'est pas humain, qui crée donc l'image d'un regard surplombant capable de détourner le récit tout en l'intégrant dans un récit plus vaste, celui de l'Homme.

2 Une remise en question de la notion de personnage

Il existe une possibilité plus radicale encore : abandonner la notion même de personnage, comme dans *Last and First Men*, qui est un cas limite du genre romanesque. *Last and First Men* prend la forme d'un exposé encyclopédique sans aucun personnage. Le narrateur de cet ouvrage se présente comme l'un des derniers hommes qui dicterait à un homme d'aujourd'hui cette histoire du futur, mais il reste très peu présent au cours du texte. Son existence en tant qu'individu se révèle simplement à de très rares occasions, au détour d'une phrase comme :

*« But to us, the Last Men, there is an extreme pathos and even comicality, not only in this most thorough confusion of material development with civilization, but also in the actual paucity of the vaunted material development itself, compared with that of our own society. »*⁸⁵

Le narrateur n'est pas ici un personnage, il est tout au plus une voix qui fait sentir parfois la distance temporelle qui le sépare des événements qu'il raconte, mais qui ne s'individualise pas dans une personnalité. C'est ici de collectif qu'il s'agit toujours. Le « roman » parle de sociétés, de nations, et finalement d'espèces. Comme le souligne John Huntington :

« [...] Last and First Men is a titanically impersonal and public fantasy of the future, focusing on races and civilizations, not individuals. If, as Genette observes, Remembrance is built on

⁸⁵ Stapledon, Olaf, *Last and First Men*, *op. cit.*, pp. 60-61.

(Trad. : Mais pour nous, les Derniers Hommes, il y a un pathos extrême et même quelque chose de comique, non seulement dans cette confusion des plus profondes du développement matériel qui accompagne la civilisation, mais aussi dans la pauvreté même du développement matériel vanté, en comparaison avec celui de notre propre société.)

scenes with little concern for the summaries that would fill the gaps between them, Last and First Men is almost entirely summary [...]
»⁸⁶

Huntington précise dans la suite de son article comment, à la place des termes de « scène » et de « sommaire », issus de la terminologie narratologique de Gérard Genette dans *Figures III*, le couple « itératif » / « singulatif », également emprunté à Genette, est peut-être plus pertinent : l'histoire des civilisations est racontée par une succession d'actions itératives, c'est-à-dire non pas des moments uniques mais des événements qui se répètent pour dessiner, par exemple, un certain habitus d'une civilisation.⁸⁷

Quand des individus sont évoqués – et cela n'est le cas qu'à de très rares occasions –, comme lors de l'épisode de la rencontre de l'Américain et du Chinois à la fin du chapitre 3, tout se passe comme si la narration effectuait un effet de loupe mais sans pour autant transformer ces êtres en personnages. Ils n'ont pas de nom et jouent un rôle parce qu'ils représentent politiquement des nations, mais leur itinéraire personnel n'est absolument pas pris en compte. Cet effet de loupe est même pris en charge explicitement par le narrateur qui commente son propre discours de cette façon : « *The relations of these two did much to determine the future history of man, and are worthy of study in themselves; but here we can only glance at them.* »⁸⁸

En revanche, *Star Maker* conserve bien certains aspects du roman, parce que le narrateur y partage une expérience. Son point de vue unificateur des données est aussi le support du récit : il s'agit bien d'une aventure personnelle, ou personnalisée par sa présence même. Ses sentiments rappellent régulièrement que nous sommes dans un roman. Ainsi au début du quatrième chapitre: « *Often I longed to be at home again. I used to wonder with painful anxiety how those dear to me were faring, and what*

⁸⁶ Huntington, John, « Remembrance of Things to Come: Narrative Technique in "Last and First Men" », in *Science Fiction Studies*, Vol. 9, No. 3, *The Science Fiction of Olaf Stapledon* (Nov., 1982), p. 257. URL: <http://www.jstor.org/stable/4239501>. Consulté le 04/01/2010.

(Trad.: *Last and First men* est une fantaisie du futur titanesque et impersonnelle, qui se concentre sur les races et les civilisations, et non pas sur les individus. Si, comme Genette l'observe, *La Recherche* est construite sur des scènes sans guère se soucier des sommaires vides qui les séparent, *Last and First Men* est presque entièrement constitué de sommaires.)

⁸⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁸⁸ Stapledon, Olaf, *Last and First Men*, *op. cit.*, p. 104.

(Trad. : Les relations entre ces deux-là ont grandement influencé l'histoire future de l'homme, et sont donc dignes d'être étudiées en elles-mêmes, mais ici nous ne pouvons qu'y jeter un coup d'œil.)

changes I should discover if I were ever to return. »⁸⁹ Le vocabulaire de l'affect est ici très présent, rappelant l'existence d'une subjectivité.

Ce travail est particulièrement visible lorsque l'on compare *Star Maker* avec sa version antérieure intitulée *Nebula Maker*, comme le souligne Richard H. Waugh :

« *We need to see Star Maker in the context of modernism, the structural and verbal experiments of writers like Conrad, Ford, Joyce, and Woolf (McCarthy 49). It is not a structure which Stapledon achieved haphazardly; the publication of the early version, Nebula Maker, reveals a narrative which meant, as is the case with most traditional narratives, to begin at the beginning with a good deal of circumstantial detail. That fragment does not resemble the complex and metaphoric work we now have before us that challenges us to understand the purposes of the structure that Stapledon finally developed. Leslie Fiedler discusses problems intrinsic to Nebula Maker, its anticlimactic structure, the vagueness of its narrator, and its growing digressiveness (123-25); in Star Maker Stapledon placed the climactic vision at the end, created a functional narrator, and embedded potentially digressive histories within the structural flesh of the work.* »⁹⁰

Dans *Last and First Men*, au contraire, le texte devient un exposé, comme un livre d'histoire, mais qui serait une histoire du futur. Ce sont les nations qui sont d'abord évoquées lorsque l'histoire est encore à l'échelle du siècle, puis, lorsque l'on atteint l'échelle des millénaires, il s'agit de l'humanité, ou plus précisément des humanités successives. Mais c'est là un cas limite extrêmement rare. Même des histoires du futur comme celle d'Isaac Asimov dans le cycle de *Foundation* comportent des personnages. On peut dire par exemple que les deux grandes fresques de Stapledon

⁸⁹ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, *op. cit.*, p. 53.

(Trad. : Souvent je désirais être de retour à la maison. Je me demandais avec une angoisse douloureuse comment se portaient ceux qui m'étaient chers, et quels changements je découvrirais si jamais je revenais un jour.)

⁹⁰ Waugh, Richard H., « Divinity in Stapledon's myth », in *Extrapolation*, Volume 38, n°3, Brownsville, p. 215.

(Trad.: Il nous faut replacer *Star maker* dans le contexte du modernisme, des expérimentations structurelles et verbales d'écrivains comme Conrad, Ford, Joyce et Woolf (McCarthy 49). Ce n'est pas une structure à laquelle Stapledon a abouti par hasard ; la publication de la version antérieure, *Nebula Maker*, révèle un récit qui entend, comme dans la plupart des récits traditionnels, commencer au début avec bon nombre de détails circonstanciels. Ce fragment ne ressemble pas à l'oeuvre complexe et métaphorique que nous avons maintenant devant nous et qui nous défie de saisir les buts de la structure que Stapledon a fini par développer. Leslie Fiedler parle des problèmes intrinsèques à *Nebula Maker*, sa structure non ascendante, l'imprécision de son narrateur, et sa tendance grandissante à la digression (123-125) ; dans *Star Maker* Stapledon a placé la vision culminante à la fin, a créé un narrateur fonctionnel, et a enchâssé des histoires potentiellement digressives au cœur structurel de l'oeuvre.)

constituent, en termes de structures narratives, l'exact opposé de l'histoire du futur dessinée par Cordwainer Smith dans *Les Seigneurs de l'Instrumentalité*. Là où le premier choisit la grande histoire contre la petite, le second ne raconte que rarement les grands événements historiques pour se concentrer dans ses nouvelles sur des récits et des histoires à la marge. La narration chez Smith est absolument fondamentale, parce que son œuvre est celle d'un conteur. Stapledon, à l'inverse, travaille sur la dimension philosophique et visionnaire, à la fois explicative et encyclopédique, méthodique et pourtant sublime par sa dimension poétique.

Ainsi l'ensemble de ces schémas narratifs dessinent un cadre qui permet d'inscrire les motifs spirituels au sein des récits. Avant tout, ils sont des supports pour un travail sur la notion d'infini. Si ces cadres que nous venons de décrire posent un décor, il faut désormais réfléchir à ce qui se joue dans ces décors, à la dynamique qui conduit les personnages vers l'infini et à la manière dont ce voyage, cette quête ou plus généralement ce mouvement, se composent au sein des récits.

CHAPITRE 2 : LE MOTIF DU VOYAGE

« Il n'avait pas d'autre possibilité que de croire le vieil homme, pas d'autre issue que de faire confiance à un vieillard recroquevillé sur son passé, témoin d'un accident unique et incroyable. Mais plus rien n'était réellement incroyable, songea-t-il, les limites du possible avaient été définitivement repoussées par la proue des navires sillonnant le vide à la vitesse de la lumière, le monde s'était élargi très au-delà de ce que l'expérience humaine contenait, admettait, et tout cet espace laissé libre dans l'esprit des hommes appartenait au merveilleux, au fantastique. »⁹¹

La science-fiction naît en partie d'une certaine rêverie de l'espace, d'une volonté d'exploration des espaces interplanétaires, voire intersidéraux, lorsque ceux-ci étaient encore absolument inaccessibles pour l'homme, si ce n'était par l'observation des télescopes. Historiquement, il faut peut-être distinguer trois périodes concernant cette imaginaire de l'espace. Avant 1969 et l'alunissage d'Apollo 11, les écrivains rêvent d'aventures spatiales qui sont alors inaccessibles. Après 1969, la conquête spatiale fait un tel bond qu'il semble désormais possible d'envisager, dans un avenir relativement proche, d'autres avancées importantes. Mais l'homme n'a jamais remis le pied sur la

⁹¹ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., pp. 152-153.

Lune et la fin de la Guerre Froide a considérablement ralenti la recherche spatiale. Ainsi, la colonisation d'autres planètes s'est éloignée à nouveau dans le domaine du rêve, et nous savons aujourd'hui qu'elle n'est pas pour demain. Ces différentes étapes sont bien sûr importantes pour resituer les textes dans leur contexte. Dans la littérature contemporaine, le renouveau d'un certain *space opera* s'explique peut-être par ce retour de l'imaginaire de l'espace.

L'espace est un motif fondamental, d'autant que le principe même du genre - construire un univers fictionnel afin de problématiser le monde - se prête bien sûr aisément à un itinéraire d'exploration de ce monde fictionnel, précisément pour en dégager les caractéristiques et les problématiques au lecteur. Si cela est encore plus vrai en *fantasy* où l'existence même du monde peut se justifier par le seul plaisir de pouvoir se promener à l'intérieur, la découverte d'autres mondes ou d'espaces inaccessibles reste également un motif majeur de la science-fiction. Gérard Klein écrit ainsi dans la préface du *Gambit des étoiles* :

« Avant la découverte de la science-fiction par ce jeune homme, les étoiles étaient pour lui les étoiles. Un spectacle prodigieux et insensé dans un ciel nu d'hiver, à la campagne. Le spectacle même qu'avaient contemplé sans se lasser des milliards d'hommes avant lui et où ils avaient puisé, les uns un sens de l'émerveillement, les autres un désir de savoir. Mais parce qu'il avait lu de la science-fiction, le jeune homme y vit brusquement autre chose, un archipel de mondes, les demeures de civilisations à naître, ou déjà nées, le visage même de l'avenir, un entrelacs de routes stellaires où des vaisseaux fabuleux entrecroiseraient leurs courses. Il se sentit confusément solidaire des hommes à naître qui les atteindraient. Les étoiles lui devinrent, beaucoup plus que des objets lointains, des compagnes. »⁹²

Le principe est d'ailleurs le même lorsqu'il s'agit d'exploration temporelle, de retour dans le passé ou de voyage dans le futur. Le voyage est ce qui permet d'atteindre l'ailleurs pour ensuite l'arpenter, le décrire et l'appréhender. Or, puisque ces fictions se déroulent à une échelle gigantesque, le voyage devient plus que jamais une confrontation avec l'inconnu, le radicalement autre. C'est pourquoi, le simple voyage peut parfois se doubler d'un véritable itinéraire initiatique, d'une quête.

⁹² Klein, Gérard, Préface au *Gambit des étoiles*, Librairie générale française, *op. cit.*, p. 13.

A L'ailleurs

« [Le roman merveilleux-scientifique] nous montre notre petit train de vie bouleversé par les cataclysmes les plus naturels et cependant les plus inopinés. Il nous révèle, dans une clarté neuve et saisissante l'instabilité des contingences, la menace imminente du possible. Il nous donne le malaise nauséeux du doute. Enfin, par lui, toute l'horreur de l'inconnu nous apparaît avec une intensité terrible. Il nous découvre l'espace incommensurable à explorer en dehors de notre bien-être immédiat ; il dégage sans pitié de l'idée de science toute arrière-pensée d'usage domestique et tout sentiment d'anthropocentrisme. Il brise notre habitude et nous transporte sur d'autres points de vue, hors de nous-mêmes. »⁹³

Le narrateur de *Star Maker* explore de manière extensive l'espace et le temps, les personnages d'*Etoiles mourantes* se rendent auprès d'une supernova, Bowman, dans la dernière partie de *2001*, se rend lui aussi aux confins de l'espace et du temps et Clay, héros de *Son of Man*, explore le monde dans lequel il se trouve porté par le flux temporel. Le voyage constitue donc un motif récurrent.

Or, comme le souligne Patrick McCarthy, le roman de Stapledon se fonde sur certains schémas romanesques traditionnels :

« Yet while *Star Maker* is certainly an unusual SF novel, the basic pattern of the book is an old and familiar one: the narrator journeys to other places (and other times), and his physical journey is a metaphor for the inner journey of discovery. »⁹⁴

⁹³ Renard, Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », in Renard, Maurice, *Romans et contes fantastiques*, Robert Laffont, Paris, 1990, pp. 1212-1213.

⁹⁴ McCarthy, Patrick. A., « *Star Maker: Olaf Stapledon's Divine Tragedy* », in *Science Fiction Studies*, Vol. 8, No. 3 (Nov., 1981), p. 266.

Ce schéma fondamental du voyage comme voyage intérieur est au cœur de nombre de nos textes. Le narrateur de *Star Maker* rentre sur Terre après son voyage, ainsi que Bowman dans *2001*, mais ils sont transformés par cette expérience cosmique, puisque ce dernier, notamment, revient en tant qu'« enfant des étoiles ». La quête initiatique que proposent nos œuvres est donc généralement celle qui amène les personnages à prendre conscience des étoiles, à se décentrer pour affronter l'existence de l'altérité et de l'univers dans toute sa dimension, pour « briser notre habitude » selon la formule de Maurice Renard.

L'exploration, qui est extensive, peut dès lors se muer, métaphoriquement, en quête qui en serait la version intensive. Il ne s'agit plus seulement d'aller toujours plus loin dans l'espace mais d'approfondir cet espace. Tout espace devient image de l'altérité. Et, comme dans l'*Odyssée* d'Homère, l'enjeu est peut-être moins d'aller là-bas que de revenir chez soi, c'est-à-dire, dans les cas qui nous intéressent, de se comprendre en tant qu'humain.

1 D'un espace-temps quotidien à un espace-temps qui fait sens

Ce schéma de la quête initiatique se retrouve fréquemment en science-fiction, d'une part parce qu'il s'agit d'une structure narrative traditionnelle que l'on trouvait déjà dans le roman antique ou médiéval et qui perdure jusqu'à aujourd'hui, et d'autre part, parce qu'il convient parfaitement au fonctionnement du genre : soit l'itinéraire initiatique permet une découverte progressive de l'univers fictionnel pour le lecteur par le biais du personnage, soit l'initiation correspond à la déconstruction progressive d'un univers qui semblait aller de soi. Dans ce dernier cas, un élément perturbateur peut intervenir et transformer la perception de l'univers en apportant d'autres données - c'est le principe de *The War of the Worlds* de H.G. Wells : des martiens attaquent la terre et, soudain, l'espace et le monde apparaissent de manière différente puisque la preuve est

(Trad. : Pourtant alors que *Star Maker* est assurément un roman de science-fiction peu conventionnel, le schéma fondamental du livre est ancien et familier : le narrateur voyage vers d'autres lieux (et d'autres temps), et son voyage physique est une métaphore pour le voyage intérieur de découverte.)

fournie que nous ne sommes pas seuls dans l'univers – ou bien le personnage peut détecter une anomalie dans son univers familier, ce qui le mène à soupçonner qu'il existe autre chose que les apparences qu'il perçoit : c'est le fonctionnement des romans de Philip K. Dick comme *Time out of joint*, par exemple. Les deux peuvent aussi se combiner.

Ces voyages se construisent suivant un certain nombre de motifs thématiques et structurels qui fondent le traitement de l'espace-temps et qui permettent d'envisager un mouvement vers l'infini. Le premier est la dialectique entre le quotidien et l'extraordinaire. Le quotidien est un temps de la répétition et de l'habitude, de la routine, de l'ordinaire, c'est-à-dire un temps qui ne progresse pas mais qui se construit de manière cyclique d'une part, et sans événement d'autre part. Or bien souvent le récit est fondé sur l'irruption de l'événement ou de l'extraordinaire au sein de la temporalité ordinaire. Dans *Star Maker*, il s'agit de la vision du narrateur sur la colline. Dans *Etoiles mourantes*, divers événements jouent un rôle de rupture dans la vie de chacun des personnages. Le héros de *VALIS* entre en contact avec une entité inconnue et, de la même manière, le malheur entre dans la vie du juge Candle, dans *Blameless in Abaddon*, transformant sa routine en calvaire digne du destin de Job.

Ce sont ces événements plus ou moins extraordinaires qui induisent, sur le modèle de l'élément perturbateur du schéma grémassien, un commencement de récit. Ce schéma fondamental est renforcé dans la mesure où l'élément perturbateur, en science-fiction, est un événement qui invite à remettre en question l'appréhension cognitive ordinaire du monde qu'avait le personnage. Le premier chapitre de *Star Maker* met ainsi en place une opposition nette entre deux mondes, qui va être à l'origine de l'ensemble de la réflexion du narrateur et de son périple. Cette opposition est précisément celle du quotidien et d'un au-delà de ce quotidien. Le quotidien est représenté par l'espace domestique, le couple, l'amour que le narrateur porte à sa femme, et la maison dans laquelle ils vivent : « *I distinguished our own house, our islet in the tumultuous and bitter currents of the world.* »⁹⁵ Mais précisément, l'évocation des préoccupations du quotidien et de la vie que le narrateur a construite avec sa femme est

⁹⁵ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, *op. cit.*, p.1.

(Trad. : Je distinguais notre propre maison, notre îlot au milieu des courants tumultueux et amers du monde.)

associée au mot « bitterness »: « *One night when I had tasted bitterness I went out on to the hill.* »⁹⁶ Ainsi, dès le début, le narrateur explicite ce qui va engager cette odyssée, l'impression de futilité de son existence et donc la recherche d'un au-delà : « *Had we, perhaps, misconceived our whole existence ?* »⁹⁷ se demande-t-il.

Le chapitre pose la question du passage d'un espace clos à un espace ouvert. A l'image des analyses de Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'Espace*⁹⁸, la maison du narrateur est ce que le philosophe appelle « la hutte ». Elle est l'endroit d'où vient la lumière, une sorte de refuge solitaire où l'on reviendra après le voyage. Mais le narrateur tente de s'échapper de cette maison. Il sait ce qu'il a, cette intimité rassurante et aimante, mais ne parvient plus à lui donner toute sa valeur.

*« But timidity was overcome by a sense of the opportunity that fate was giving me, not only to explore the depths of the physical universe, but to discover what part life and mind were actually playing among the stars. A keen hunger now took possession of me, a hunger not for adventure but for insight into the significance of man, or of any manlike beings in the cosmos. »*⁹⁹

Il ne s'agit donc pas de partir à l'aventure, de chercher l'inconnu pour l'exotisme, mais d'approfondir une connaissance du monde. Le fait que sa femme ne soit jamais nommée, ni jamais montrée – l'intérieur de la maison nous restant inaccessible - marque une distance avec le quotidien, qui devient comme impossible. Dans un renversement entre l'imagination et la réalité, les étoiles deviennent plus réelles que la lumière de la maison.

*« In imagination I struggled back to my suburban hilltop. I saw our home. The door opened. A figure came out in the garden, lit by the hall light. She stood for a moment looking up and down the road, then went back into the house. But all this was imagination only. In actuality, there was nothing but the stars. »*¹⁰⁰

⁹⁶ *Ibid.* (Trad. : Une nuit où j'avais goûté à l'amertume je suis sorti sur la colline.)

⁹⁷ *Ibid.* (Trad. : Nous étions-nous, peut-être, trompés sur notre existence entière ?)

⁹⁸ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981.

⁹⁹ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, *op. cit.*, p.13.

(Trad. : Mais l'appréhension fut dépassée par un sens de l'opportunité que le destin me donnait, non seulement d'explorer les profondeurs de l'univers physique, mais de découvrir quel rôle la vie et l'esprit jouaient réellement parmi les étoiles. Une soif intense se saisit alors de moi, non pas une soif d'aventures mais une soif de connaissance, celle d'avoir un aperçu de l'importance de l'homme, ou de n'importe quels êtres semblables à l'homme dans le cosmos.)

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.11.

Tout le premier chapitre de *Star Maker* est une réflexion sur la vie. Qu'est ce qui compte ? Notre vie d'homme ou l'univers ? Déchiré entre ces deux aspirations, entre le ciel et la terre si l'on peut dire, le narrateur est happé vers les étoiles, et son voyage commence. De ces interrogations métaphysiques naît donc la vision de départ. Le premier chapitre constitue ce seuil, ce moment de passage du quotidien, c'est-à-dire du temps répétitif et insignifiant, à un temps significatif et éternel, ce passage d'un lieu particulier et humain, la maison, à un lieu infini, à un espace au-delà de l'humain. C'est cette construction spatio-temporelle qui lance la quête spirituelle. Comme le souligne Gaston Bachelard, le rapport entre le dedans et le dehors est dialectique. A l'intérieur, l'on rêve de l'extérieur et c'est le départ de la quête. Une fois parti, l'on rêve de l'intérieur : c'est le retour final. « *La maison et l'univers ne sont pas simplement deux espaces juxtaposés. Dans le règne de l'imagination, ils s'animent l'un par l'autre en des rêveries contraires.* »¹⁰¹ Mais entre les deux se joue précisément la transformation. Le regard a changé.

C'est également le sens du voyage du protagoniste de *Son of Man*. Il est de fait déplacé de son monde ordinaire, celui d'un homme du XXe siècle, vers un monde extraordinaire, des confins du temps. Un monde qui ne ressemble à rien de ce qu'il a connu. C'est le point de départ qui lui permet d'entamer une quête à la fois physique et spirituelle.

2 Aux confins

Dans cette ouverture sur l'ailleurs et sur l'autre, une idée paraît essentielle : celle des confins. L'une des caractéristiques de la science-fiction est d'explorer les extrêmes par le récit. Or, dans le domaine qui nous intéresse, la spiritualité et l'espace-temps,

(Trad. : Par l'imagination, je remontai péniblement au sommet de la colline où se trouvait mon quartier de banlieue. Je vis notre maison. La porte s'ouvrit. Une silhouette sortit dans le jardin, éclairée par la lumière de l'entrée. Elle resta là un moment à regarder la route de haut en bas, puis rentra dans la maison. Mais tout cela n'était qu'imagination. En fait, il n'y avait rien d'autre que les étoiles.)

¹⁰¹ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 155.

cette exploration se traduit par une avancée vers les confins, à la fois les confins de l'espace extérieur mais aussi les confins de l'espace intérieur.

- *L'espace extérieur*

De toute évidence, l'espace est d'abord l'ailleurs fondamental, qui est donc à observer et à tenter d'explorer. Mais cet ailleurs est aussi ce qui est essentiellement inhumain, ce qui échappe par nature à l'appréhension de l'homme, non seulement par sa dimension infinie mais aussi par les conséquences qu'imposent son échelle. La distorsion de l'espace-temps, par exemple, ajoute une complexité supplémentaire à la vision que l'on peut avoir de l'espace. L'espace est donc tout naturellement le lieu de tous les possibles que peuvent explorer les personnages et les récits de science-fiction. A cette fascination pour l'ailleurs répond une fascination pour l'infini qui, au même titre, est au fondement de la quête initiatique et spirituelle que mettent en exergue certains récits. Une des spécificités de la science-fiction est d'explorer presque naturellement les confins. Si l'espace et le temps sont une ouverture des possibles, alors pourquoi ne pas aller le plus loin possible ? En un sens, on peut dire que certains auteurs ont joué littéralement de ce principe en construisant des histoires d'hommes perdus au fond de l'espace.

Pour autant, les confins ne sont pas toujours si loin qu'on pense, et d'autres auteurs ont tout autant exploré la notion de limite et l'au-delà de ces limites, sans pour autant emprunter les voies du voyage intersidéral. Chaque morceau de l'espace est une voie vers l'infini. Le trou noir en serait la métaphore. Le rien est l'ouverture sur le tout. En un sens, c'est ce qui fait la spécificité du monolithe de *2001* : il est un morceau d'espace, comme une porte ouverte vers l'ailleurs et vers les confins, qu'il se situe sur la Terre, sur la Lune ou près de Jupiter.

L'apparente structure policée de *2001* est dès lors une expérience limite, celle des confins, et se heurte à l'impossibilité d'une appréhension et d'une maîtrise. Jean-Luc Nancy, dans les quelques pages qu'il consacre au film de Stanley Kubrick, propose une analyse qui pourrait aussi s'appliquer au roman de Clarke.

« Nous n'avons pas encore de cosmologie à la mesure de ce non-cosmos, qui n'est pas non plus un chaos, car un chaos succède à un cosmos, ou le précède, mais notre acosmos n'est précédé ni suivi de rien : il trace lui-même jusqu'aux confins le contour de l'illimité, de la limite absolue que rien d'autre ne délimite. Mais c'est d'une telle cosmologie que nous avons besoin, d'une cosmologie acosmique et qui ne serait plus prise sous le regard du kosmotheoros, de ce sujet panoptique du savoir du monde dont la figure a jeté avec Kant, une dernière fois, une dernière et brève lueur. »¹⁰²

Au cœur de ce raisonnement se trouve l'idée de présenter quelque chose qui nous échappe fondamentalement, un dépassement du regard qui maîtrise le monde. Le cosmos étant par nature ce qui est organisé, ce qui a un sens, un « *cosmos acosmique* » serait précisément un monde que l'humain ne domine pas cognitivement. La place du sujet n'est plus celle d'un regard « *panoptique* » c'est-à-dire qui voit tout, mais celle d'un regard qui cherche et qui se heurte au mystère fondamental de l'infini. En ce sens, le récit n'est pas un enfermement totalitaire du réel. Le récit n'est pas une maîtrise de l'univers fictionnel ; mais au contraire une mise en mouvement du regard. Il ne fige rien puisqu'il propose une complexité qui conduit à l'interrogation. Et c'est ainsi que Jean-Luc Nancy analyse *2001*, comme une « *dés-orientation* »¹⁰³ à l'image du monolithe « *impénétrable* »¹⁰⁴, présence/absence du sens. L'œuvre de Kubrick (et celle de Clarke) prend « *l'espace au sérieux* »¹⁰⁵, selon ses termes. C'est bien pour cela, contrairement à ce que soutient le philosophe, que *2001* est précisément une œuvre de science-fiction, dans cette présentation des confins. Le roman explore en effet l'infini de l'espace et du temps en se posant comme expérience-limite.

La problématique de l'espace est donc déjà une forme de métaphorisation de la question de l'infini. L'infini n'est plus un terme abstrait, il est un espace que l'on peut arpenter sans fin. L'histoire n'est plus un concept mais devient, de la même façon, une forme d'espace à arpenter dès lors que le voyage dans le temps est possible, ou même que la narration est capable de prendre en charge des siècles ou des millénaires.

¹⁰² Nancy, Jean-Luc, *Le Sens du monde*, Galilée, Paris, 1993, p. 62.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

C'est pourquoi le voyage extérieur devient si facilement voyage intérieur et inversement. L'espace intersidéral est ce qui constitue la limite de notre expérience et c'est en touchant à la limite que l'on peut réfléchir à l'au-delà de la limite, et notamment à la possibilité d'une transcendance.

- *Le motif de l'expansion*

Il ne s'agit pas toujours, cependant, de bouger, de voyager. Un motif est particulièrement récurrent dans les œuvres, celui de l'extension ou de l'expansion. Il s'agit alors non plus d'un mouvement d'un point fixe, qui serait le personnage, au sein d'un espace infini mais au contraire une expansion du personnage lui-même à la taille de l'univers. Dans ce renversement de point de vue assez étonnant, c'est précisément le lien entre l'homme et l'univers qui devient crucial. Il y a dès lors deux types d'images liées à ces motifs : une expansion physique et une expansion de l'esprit.

C'est ainsi par l'esprit que certains personnages dessinent un espace du tout. Emmanuel dans *The Divine Invasion* pratique des exercices de l'esprit et parvient à une forme d'expansion spirituelle, une forme d'ubiquité : « *I now occupy the entire universe, Emmanuel realized; I am now everywhere equally.* »¹⁰⁶ Ce rapport au vide et à l'espace infini est fondamental chez Dick puisque dans *VALIS*, on retrouve une autre image, différente, mais qui renvoie à des problématiques similaires. Fat expérimente une expansion, non pas de lui-même mais de l'espace, comme si le vide infini devenait vivant :

« *During his religious experience in March of 1974, Fat had seen an augmentation of space: yards and yards of space, extending all the way to the stars; space opened up around him as if a confining box had been removed. [...] And at night in sleep he had dreamed of a measureless void, yet a void which was alive. The void extended and drifted and seemed totally empty and yet it possessed personality. The void expressed delight in seeing Fat, who, in the dreams, had no body; he, like the boundless void,*

¹⁰⁶ Dick, Philip K., *The Divine Invasion*, in *VALIS and later novels*, op. cit., p. 451.

(Trad.: J'occupe à présent l'univers tout entier, se rendit compte Emmanuel ; Je suis à présent partout à part égale.)

*merely drifted, very slowly; and he could, in addition, hear a faint humming, like music. Apparently the void communicated through this echo, this humming. »*¹⁰⁷

Dès lors, le personnage prend non seulement conscience du vide et de l'espace, mais le perçoit comme un être, c'est-à-dire lui donne une véritable existence. Le motif de l'expansion, soit du personnage, soit de l'espace lui-même (qui rappelle ici la supernova d'*Etoiles mourantes*), renvoie précisément à une ouverture du monde à sa véritable échelle, et donc à une prise de conscience d'un au-delà des frontières qui structuraient précédemment l'appréhension du monde.

Mais ce motif de l'expansion peut aussi être physique, même si l'esprit et le corps communiquent en réalité, puisque l'expansion de l'esprit transforme le contact avec le monde matériel, et que l'image de l'expansion physique dans les romans se double souvent, à un niveau métaphorique, d'une expansion spirituelle. Bachelard indique ainsi que le mouvement intérieur d'extension existe dans une rêverie de l'immensité. Ce qu'il décrit se retrouve dans plusieurs de nos œuvres qui évoquent finalement des pratiques proches de la méditation :

« Dès lors, dans cette méditation, nous ne sommes pas « jetés dans le monde » puisque nous ouvrons en quelque sorte le monde dans un dépassement du monde vu tel qu'il est, tel qu'il était avant que nous rêvions. Même si nous sommes conscients de notre être chétif – par l'action même d'une brutale dialectique – nous prenons conscience de la grandeur. Nous sommes alors rendus à une activité naturelle de notre être immensifiant.

*L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie réfrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. »*¹⁰⁸

¹⁰⁷ Dick, Philip K., *VALIS*, in *VALIS and Later novels*, op. cit., p. 214.

(Trad.: Durant son expérience religieuse en mars 1974, Fat avait vu une augmentation de l'espace : des mètres et des mètres d'espace, s'étendant jusqu'aux étoiles ; l'espace s'ouvrit autour de lui comme si une boîte de confinement avait été enlevée. [...] Et la nuit dans son sommeil, il avait rêvé d'un vide infini, et cependant un vide qui était en vie. Le vide s'étendait et dérivait et semblait totalement vide et pourtant il possédait une personnalité. Le vide exprima du plaisir à voir Fat, qui, dans ses rêves, n'avait pas de corps ; comme le vide sans limite, il dérivait simplement, très lentement ; et il pouvait, de plus, entendre un faible ronronnement, comme de la musique. Apparemment le vide communiquait à travers cet écho, ce bourdonnement.)

¹⁰⁸ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 169.

Le point crucial ici est bien l'ouverture du monde, la prise de conscience, qu'elle soit intellectuelle, sensitive ou spirituelle, de l'infini.

- *Angoisse et fascination*

Cette prise de conscience ne va pas de soi et se trouve donc liée à une angoisse fondamentale mais aussi à une fascination de l'homme envers l'inconnu et les mystères du monde qui l'entoure. La radicale étrangeté de l'espace est un véritable défi posé à l'humanité.

L'espace cosmique est, dans le roman de Gérard Klein *Le Gambit des étoiles* par exemple, un lieu effrayant que les hommes tentent d'appréhender, mais il leur faut se dépasser pour parvenir à y retrouver une quelconque maîtrise, même partielle. L'apprentissage de Jerg, et notamment son entraînement au début du roman, est ainsi destiné à lui permettre d'affronter cet infini mais il s'agit d'un apprentissage raté, négatif, car forcé. Ce qu'il apprend, c'est la haine. Il ne s'agit donc pas d'une image positive de maîtrise de l'univers par l'homme, mais au contraire d'une image de résistance fondamentale de l'univers face aux tentatives humaines. C'est l'ambivalence de l'espace sublime qui attire et qui effraie.

L'infini, défini comme ce qui échappe à la totalisation, est là encore un enjeu fondamental. Il s'agit de retrouver, comme dans *Etoiles mourantes*, la conscience de l'infini, d'un au-delà qui existe toujours, comme le montrent le titre du chapitre 8 du *Gambit* « Par-delà les soleils morts », et celui du chapitre 10 « Par-delà la paroi de cristal ». C'est bien à cela qu'aboutit *Le Gambit des étoiles*, à un regard neuf sur l'univers. Il se termine ainsi sur ces lignes :

*« Ils n'étaient, dit-il que des enfants. Il leur fallait réapprendre à regarder le ciel avec des yeux d'enfants. Un ciel dans lequel brillerait une multitude de sphères embrasées et palpitantes. Et, brusquement, ils franchirent les grandes portes, largement ouvertes, de l'espace, et ils pénétrèrent les yeux clos, dans le domaine infini qui s'étend au-delà. »*¹⁰⁹

¹⁰⁹ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., pp. 253-254.

Regarder avec des yeux d'enfants, cela signifie abandonner le regard de l'adulte conquérant qui veut instrumentaliser l'univers pour le maîtriser. Au contraire, il s'agit simplement de s'ouvrir à la conscience de son immensité et de la multitude des choses qu'il abrite pour retrouver sa véritable place dans l'univers. L'ouvert est donc ici un motif fondamental, comme chez Ayerdhal et Jean-Claude Dunaych. La rêverie de l'espace et de l'infini court en fait dans l'ensemble du roman, bercé par les voyages de Jerg et ses visions oniriques. L'infini y est, de fait, sublime, à la fois objet de fascination et d'angoisse. Les paysages décrits sont toujours empreints d'un sentiment d'éternité, paisible et dérangeant à la fois. Ainsi de ces « *grandes pierres lumineuses* », qui « *se tordaient au rythme instable des millénaires, comme des tentacules essayant d'étreindre l'univers entier.* »¹¹⁰ Le héros humain de ce récit est toujours comme noyé dans un espace gorgé d'éternité.

Ainsi, les romans développent des stratégies narratives qui mettent en valeur l'idée d'un « par-delà » et ouvrent l'univers fictionnel à une dimension insaisissable. Cet au-delà, en termes d'espace et de temps, peut d'abord impliquer une signification, un sens, une transcendance, mais la question se pose de manière plus complexe dans nos œuvres. On pourrait presque parler davantage de réalité augmentée. Ce que les récits provoquent, c'est une prise de conscience du fait qu'il y a plus que ce que nous percevons habituellement. *Star Maker*, par exemple, approfondit au cours du récit sa figuration de l'espace pour aller vers un espace signifiant, celui de la rencontre avec le créateur d'étoiles. Plus le regard s'élève, plus les enjeux sont essentiels. A cette succession des espaces, que met en place *Star Maker*, peut aussi répondre la superposition comme dans *Comme le Fantôme d'un Jazzman dans la station Mir en déroute* : « *Nous nous sommes retrouvés dans la station qui commençait à se consumer. /Pourtant nous étions toujours dans notre chambre du Louxor.* »¹¹¹

Dans ce roman, les personnages se trouvent soudain entre deux espaces, celui, familier, de leur chambre d'hôtel et celui, extraordinaire, de la station spatiale, dans lequel se déroulent des événements fondamentaux. Ainsi, leur univers quotidien s'ouvre

¹¹⁰ *Ibid.*, p.22.

¹¹¹ Dantec, Maurice G., *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, op. cit., p. 188.

à l'infini, l'espace d'un instant par une coexistence de deux espaces. Plus loin, ce moment d'unification et d'ouverture sur l'infini est explicité :

« La chambre d'hôtel s'intègre dans la station qui flotte au-dessus de l'East River en même temps qu'au-dessus du Port d'Abidjan. Voici où nous sommes, voici ce que nous sommes, voici qui nous sommes. Les cosmonautes perdus, le fantôme perdu d'un jazzman, deux mutants perdus pour l'ordre humain.

Connexion afro-américaine entre toutes les étoiles de la Galaxie. La station est une boule de feu qui tournoie autour de la planète mère qui tournoie aussi, dynamo orange feu au-dessus de l'aimant bleu azur. Et la musique du jazzman qui traverse tous les matériaux, se suspend aux ondes électromagnétiques du champ d'attraction terrestre, s'intègre en chacun de nous comme la bande-son de son corps extatique, épouse l'onde de choc qui fait se désintégrer la station. Tout se tient, tout est unifié, tout est synchrone. Karen avait raison. »¹¹²

Plus que deux espaces, ce sont deux plans d'existence qui coïncident soudain. De manière plus complexe encore, on voit bien, dans le passage qui suit, comment les espaces relèvent de la nature de l'action. L'espace ordinaire est celui, indifférent, de la banalité, mais s'ouvre sur un espace qui est significatif, celui de la possibilité d'une action fondamentale. Par l'esprit et grâce à l'aide du médiateur qu'est Albert Ayler, les deux personnages intègrent un champ d'action plus vaste que leur univers habituel mais sans pour autant le quitter. Ce n'est pas un autre monde, c'est le même monde sur un autre plan :

« Karen translate toute l'énergie potentielle de Mir en elle, nous nous retrouvons bien dans la station orbitale au moment même de son explosion – mais dans un segment dimensionnel séparé de l'espace-temps ordinaire. Expérience pyrotechnique. Désintégration, OFF, réincorporation dans un monde purement vibratoire, ON, nous sommes un quantum d'énergie à nous tout seuls, je pressens que nous venons de faire quelque chose. Quelque chose qui va sans doute nous permettre de gagner notre pari insensé.

Ce quelque chose, que nous venons de faire, c'est traverser la membrane de l'infini. Nous sommes devenus des singularités quantiques, nous portons toute la potentialité d'un univers en nous, nous qui sommes deux tout en ne faisant qu'un, et trois, avec Albert

¹¹² *Ibid.*, pp. 190-191.

Ayler et la station qui est devenue la prothèse de son saxophone, qui lui n'est rien d'autre qu'un de ses organes, ou plus précisément la réplique harmonique de son corps en son entier. »¹¹³

C'est pourquoi on pourrait rapprocher cette figuration de l'espace de l'idée de « réalité augmentée ». Les personnages ne quittent pas le monde, mais parviennent plus profondément à un monde qui est plus significatif, ou plutôt à un monde où une véritable action significative est possible. Au-delà du motif de l'expansion horizontale, il s'agit d'avantage d'un approfondissement vertical.

B Une quête

« - Nous sommes des navigateurs, honey. Nos cerveaux sont configurés pour voyager dans l'infini, ou plutôt dans tous les infinis, qui sont probablement de nombre infini. »¹¹⁴

Même si le but à atteindre et l'ampleur de l'espace à sillonner sont fondamentaux, le voyage lui-même, en tant que suites de rencontres et de péripéties, en tant qu'itinéraire du personnage est essentiel dans un paradigme de la quête. Plusieurs motifs diégétiques ou narratifs appartenant à diverses traditions sont réutilisés dans nos textes de manière continue ou ponctuelle, dans une perspective science-fictionnelle d'une part, et spirituelle ou cosmique d'autre part : la transformation de soi plutôt que celle du monde, la structuration en épisodes ou l'importance du dialogue.

¹¹³ *Ibid.*, p. 193.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 186.

1 Transformation de soi

Patrick McCarthy évoque deux traditions du récit de voyage : une tradition issue de Daniel Defoe et de son roman *Robinson Crusoe* (1719) mettrait en scène un personnage aux prises avec un environnement qu'il va transformer sans forcément évoluer lui-même et une tradition swiftienne: « *On the other hand, in the Swiftian line of travel novels it is the traveller rather than the island that is transformed, so that Gulliver returns from his travels with a radically altered vision of man and society* ». ¹¹⁵ Le voyage, qu'il prenne place dans le temps ou dans l'espace, est ainsi une sorte de collecte d'informations et d'expériences qui font évoluer le voyageur. La plupart de nos œuvres s'inscrivent plutôt dans cette dernière tradition.

- *Des personnages observateurs*

Les personnages y sont parfois plus observateurs qu'acteurs. Ils découvrent des choses, prennent conscience de certaines situations, mais c'est leur itinéraire mental plus que leurs agissements qui sont fondamentaux. Le fait que le narrateur de *Star Maker* effectue un voyage par l'esprit entre ainsi parfaitement dans ce schéma. Il n'agit pas sur les sociétés et les mondes qu'il découvre, mais il les regarde et entre en dialogue avec eux. Son point de vue évolue. Même dans *Etoiles mourantes* où l'action est la plus développée, l'essentiel réside en fait dans la prise de conscience par les personnages de leur rôle et de leur place. La confrontation avec l'altérité est, dès lors, le ressort de la plupart de ces romans et constitue la condition d'une certaine prise de conscience de soi et de l'humanité.

Les auteurs que l'on considère comme des précurseurs de la science-fiction écrivent souvent des récits de voyage dans l'espace et de rencontre avec d'autres sociétés extra-terrestres. Si elles sont trop anciennes pour réellement faire partie du

¹¹⁵ McCarthy, Patrick. A., « *Star Maker: Olaf Stapledon's Divine Tragedy* », *op. cit.*, p. 266.

(Trad. : D'un autre côté, dans la tradition swiftienne des romans de voyage c'est le voyageur plus que l'île qui est transformé, de manière à ce que Gulliver rentre de ses voyages avec une vision radicalement différente de l'homme et de la société.)

genre, on les pense comme le précédant, précisément parce qu'elles développent des motifs qui seront au cœur du genre. Vers 200 de notre ère, Lucien de Samosate, dans son *Histoire véritable d'un voyage à la Lune*, « premier voyage interplanétaire »¹¹⁶ selon la formule de Francis Lacassin, décrit ainsi le voyage du personnage sur la Lune et sa rencontre avec les habitants en guerre contre le royaume du Soleil :

« [...] nous fîmes voile par un vent doux qui se changea sur le midi en une bourrasque si violente que notre vaisseau fut enlevé par un tourbillon jusqu'à la hauteur de trois mille stades, et commença à voguer par le ciel l'espace de sept jours et de sept nuits, tant que nous abordâmes au huitième en une grande île ronde et luisante qui était suspendue en l'air, et ne laissait pas d'être habitée. De jour on ne voyait rien ; mais la nuit paraissaient autour quantité d'autres îles brillantes, de diverse grandeur et lumière, et une montagne, ce qui nous fit juger que c'était la nôtre, outre qu'on y voyait des villes, qui ressemblaient à de grandes fourmilières. »¹¹⁷

C'est bien le voyage vers l'ailleurs qui structure ici le récit. Au XVIIIe siècle, les ouvrages de Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* et *Histoire comique des Etats et Empires du Soleil*, décrivent également des sociétés extra-terrestres. Pour autant, ces voyages restent extraordinaires, de l'ordre du merveilleux (chez Lucien de Samosate la description des êtres qui peuplent ce monde est extrêmement fantaisiste et suit le plaisir de l'imagination) ou servent surtout à produire des miroirs satiriques des sociétés de l'époque (chez Cyrano de Bergerac).

Cependant, ce motif de l'exploration d'autres mondes devient fondamental dans la science-fiction proprement dite. Puisque l'univers est infini, il est possible d'y inventer une infinité de mondes, une infinité de sociétés et d'êtres. Par cette ouverture des possibles, l'univers fictionnel confronte le personnage, et de fait le lecteur, à diverses formes d'altérité, sociale, biologique, philosophique, spirituelle. C'est par la rencontre avec l'autre que le protagoniste évolue et que sa vision du monde change. En cela, il vit une forme d'apprentissage, et les textes s'inscrivent dans une démarche de quête initiatique.

¹¹⁶ Lacassin, Francis, « A beau mentir qui vient de loin », in Lacassin, Francis, éd., *Voyages aux pays de nulle part*, Robert Laffont, Paris, 1990, p. I.

¹¹⁷ Lucien de Samosate, *Histoire véritable [d'un voyage à la Lune]*, in Lacassin, Francis, éd., *Voyages aux pays de nulle part*, op. cit., p. 11.

- *La question du point de vue*

Star Maker est un exemple remarquable de cette démarche. Le roman est un récit organisé autour d'un point de vue unique, mais qui absorbe l'ensemble des autres points de vue. Amelia Rutledge retient trois phases dans la progression de l'œuvre, qui sont à chaque fois en connexion avec une altérité toujours plus grande qui implique une remise en question plus profonde :

« *The quest in Star Maker has a tripartite structure. First, it develops and expounds attitudes towards religion and the Star Maker, and does so by means of the protagonist's experiences on the Other Earth—a realm closely enough related to our own to permit detailed satire. In the second stage it successively eliminates prior conceptions of the Star Maker (e.g., as a loving creator) through pathos. The quester, finding himself among many others engaged in a quest for knowledge, witnesses the growth, development (often thwarted), and demise of many worlds; and insofar as the latter two processes seem to be without cause or reason, the net effect of such experiences is horror and revulsion. The third stage involves the final encounter with the Star Maker, with its affirmation, in the face of disillusionment, of the quester's goal.* »¹¹⁸

De fait, si les premiers mondes évoqués pourraient relever, comme le souligne Amelia Rutledge, du modèle satirique de Swift ou de Cyrano de Bergerac, les étapes ultérieures dépassent ce schéma pour aborder une altérité plus radicale. Dans *Star Maker*, la confrontation avec l'altérité et l'évolution du regard du narrateur est donc progressive. Il s'agit d'aller du plus proche au plus radicalement autre. « *At first, when our imaginative power was strictly limited by experience of our own worlds, we could*

¹¹⁸ Rutledge, Amelia A., « "Star Maker": The Agnostic Quest », in *Science Fiction Studies*, Vol. 9, No. 3, *The Science Fiction of Olaf Stapledon* (Nov., 1982), pp. 275-276. URL: <http://www.jstor.org/stable/4239503>. Consulté le 04/01/2010.

(Trad.: La quête dans *Star Maker* a une structure tripartite. D'abord, elle développe et explore les attitudes envers la religion et le créateur d'étoiles, et le fait au moyen des expériences du protagoniste sur l'Autre Terre : un royaume suffisamment proche du nôtre pour permettre une satire détaillée. Dans une deuxième étape sont éliminées les conceptions précédentes du Créateur d'étoiles (c'est-à-dire comme un créateur aimant) par le pathos. Le héros de la quête, qui se retrouve avec d'autres engagé dans une quête pour la connaissance, est témoin de l'évolution, du développement (souvent contrarié) et de la fin de nombreux mondes ; et dans la mesure où les deux processus précédents semblent sans cause ni raison, l'effet de ses expériences est l'horreur et la révulsion. La troisième étape implique la rencontre finale avec le Créateur d'étoiles, et voit s'affirmer, face aux désillusions, le but du héros de la quête.)

make contact only with worlds closely akin to our own. »¹¹⁹ Une sorte d'éducation du regard et de l'esprit se produit jusqu'à ce que la conscience puisse appréhender des êtres aussi inconcevables *a priori* que les nébuleuses, et bien sûr que le créateur d'étoiles lui-même. Plusieurs modifications opérées par Stapledon dans le manuscrit montrent l'attention qu'il porte à ces questions. A la page 31 du manuscrit, il remplace le mot « creatures » plus neutre, par « monsters » plus péjoratif, parce que le narrateur est encore au début de son voyage, retenu par les préjugés de sa condition de terrien¹²⁰. Le narrateur est un regard et une voix désincarnés, mais précisément cette condition lui permet de pénétrer l'esprit et le corps d'autres êtres comme Bvalltu, son premier compagnon. Dans le manuscrit, Stapledon procède à un ajout : après « *I discovered the power of entering into his mind* », il explicite la nature de cette expérience : « *of seeing through his eyes, sensing through all his sense organs, perceiving his world just as he perceived it, and following much of his thought and his emotional life* ». ¹²¹ Ces expériences successives changent considérablement la vision du monde du narrateur. L'exemple même de cette transformation du regard est exprimé explicitement lorsque le narrateur décrit une femme de l'autre terre à la page 56 :

« *This creature, which, to the terrestrial eye, was simply a monster, passed on the Other Earth as a young and beautiful woman. And I myself, observing her through Bvalltu's benevolent eyes, recognized her as indeed beautiful. To a mind habituated to the Other Earth her features and her very gesture spoke of intelligence and wit. Clearly, if I could admire such a woman, I myself must have changed.* »¹²²

¹¹⁹ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, *op. cit.*, p.64.

(Trad.: Au début, quand la force de notre imagination était strictement limitée par l'expérience de nos propres mondes, nous ne pouvions entrer en contact qu'avec des mondes qui ressemblaient beaucoup aux nôtres.)

¹²⁰ « How could I hope ever to make contact with such monsters »: Comment pourrais-je jamais espérer entrer en contact avec de tels monstres

B1.21.1 complete holograph manuscript of *Star Maker*, p.31. (Archives Stapledon)

¹²¹ *Ibid.*, p. 36. (Archives Stapledon)

(Trad.: Je découvris le pouvoir d'entrer dans son esprit, de voir à travers ses yeux, de ressentir à travers tous les organes de ses sens, de percevoir le monde exactement comme lui le percevait, et de suivre une grande partie de ses pensées et de sa vie émotionnelle.)

¹²² Stapledon, Olaf, *Star Maker*, *op. cit.*, p. 56.

(Trad.: Cette créature, qui, pour l'œil d'un Terrien, était tout simplement un monstre, passait sur l'Autre Terre pour une belle jeune femme. Et moi-même, l'observant par les yeux bienveillants de Bvalltu, j'admettais qu'elle était effectivement belle. Pour un esprit accoutumé à l'Autre Terre, ses traits et son

L'avancement de la narration se fonde sur la constitution d'un esprit collectif, c'est-à-dire un agrégat de points de vue divers. L'enjeu même du voyage du narrateur est une forme d'apprentissage de l'altérité et de la relativité. Si la notion de communauté est au cœur du roman et de la pensée de Stapledon, il ne s'agit pas d'une communauté homogénéisée, réduite à un point de vue unique. A l'inverse, il s'agit d'une communauté fondée sur un partage entre individus.

Jean-Luc Nancy écrit à propos de la notion de communauté :

*« Il n'est pas certain que cette logique soit restreinte à l'homme, ni même aux êtres vivants. Des cailloux, des montagnes, les corps d'une galaxie ne seraient-ils pas « ensemble » à un certain égard, qui ne serait pas celui de notre regard sur eux. C'est une question qu'on laissera ici, question de la communauté du monde, sans réponse. »*¹²³

Si le philosophe laisse ainsi de côté cette question dans sa réflexion sur la notion de communauté, Stapledon en revanche l'aborde de front. L'enjeu pour le narrateur et pour le lecteur, est d'essayer de comprendre les êtres radicalement différents – jusqu'à, précisément, l'altérité du corps des galaxies qu'évoque Nancy - qu'il rencontre successivement pour parvenir à penser l'univers non pas seulement en terme d'altérité, mais en terme de communauté et de tout. Son parcours personnel a amené Olaf Stapledon à rencontrer un grand nombre d'individus différents, et cette confrontation avec autrui lui semblait particulièrement fertile, comme il le souligne lui-même dans une note autobiographique :

*« I have also done a good deal of lecturing to civilians up and down the country. This, though sometimes disheartening, has been in the main a stimulating experience. In forces meetings one made contact with all sorts of minds, and found that ordinary people were everywhere waking, everywhere bewildered; anxious, thoughtful and friendly. »*¹²⁴

allure même respiraient l'intelligence et l'esprit. De toute évidence, si je pouvais admirer une telle femme, c'est que je devais avoir moi-même changé.)

¹²³ Nancy, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris, 2004, p.222.

¹²⁴ B5.4.3. (Archives Stapledon)

(Trad.: J'ai aussi fait un assez grand nombre de conférences pour des civils du nord au sud du pays. Ceci, même si c'était parfois décourageant, a été dans l'ensemble une expérience stimulante. Dans les rencontres organisées par l'armée, l'on pouvait entrer en contact avec toutes sortes d'esprits, et trouver que partout des gens ordinaires se réveillaient, partout ils s'étonnaient, anxieux, réfléchis et amicaux.)

Ces questions ont donc accompagné la réflexion de Stapledon durant toute sa vie d'intellectuel, de citoyen et d'écrivain. Il ne s'agit pas seulement de côtoyer l'autre mais de tenter d'adopter, au moins temporairement, son point de vue. En un sens, dans ce décentrement du regard se joue un enjeu essentiel de toute science-fiction.

C'est pourquoi dans *Etoiles mourantes*, les scènes de première rencontre entre des membres de rameaux différents travaillent essentiellement cette question du point de vue : il s'agit d'aborder l'autre, dans un premier temps de l'extérieur, avant de le rencontrer et donc de le connaître réellement. Chaque personnage découvre une autre manière de vivre son humanité. Ainsi dans le premier chapitre de la deuxième partie d'*Etoiles mourantes*, des mécanistes rencontrent des organiques et le choc du contact est rendu dans la narration par le fait que le récit adopte le point de vue de Sletloc, un mécaniste : « - *Bienvenue dans Turquoise, débita le mâle organique d'une voix protocolaire. Je m'appelle Jdan. Voici Tachine... (Il désigna la panthère) et Erythrée (cette fois, il se tourna vers la geisha). Nous avons été chargés de vous faire les honneurs de la Ville.* »¹²⁵ Il décrit des personnages que le lecteur connaît déjà, Tachine, Erythrée et Jdan, mais le fait avec un vocabulaire et un regard mécaniste (la panthère, la geisha), les offrant au lecteur également sous un jour nouveau. Ce n'est que par la suite que l'autre devient un individu à part entière avec lequel il est possible de communiquer.

L'évolution des personnages dans *Etoiles mourantes*, comme chez Stapledon mais aussi comme chez Clarke, se fait par la rencontre avec autrui, avec l'altérité. C'est en se confrontant avec les autres rameaux que les héros du roman peuvent mieux percevoir les enjeux de ce qui leur arrive. De même, dans *2001*, c'est par le concours de la race extraterrestre que les humains franchissent des étapes fondamentales de leur développement comme le montre la première confrontation avec le monolithe.

¹²⁵ Ayerdhal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, op. cit., p. 296.

2 Une structure en épisodes

A l'image des récits antiques ou médiévaux, tels que l'*Odyssee* d'Homère ou La *Queste del Saint Graal*, récit arthurien anonyme du XIII^e siècle, les œuvres usent parfois d'un modèle narratif se fondant sur une succession d'épisodes dans lesquels le héros rencontre toujours sur son chemin un nouvel obstacle, une nouvelle altérité à laquelle se confronter. Or ce modèle influence certains de nos romans.

Le roman de Clarke est bien ainsi une « Odyssee de l'espace » et ce n'est pas un hasard si Bowman se passionne pour les récits d'exploration et de voyage :

*« He had become fascinated by the great explorations of the past – understandably enough, in the circumstances. Sometimes he would cruise with Pytheas out through the Pillars of Hercules, along the coast of a Europe barely emerging from the Stone Age, and venture almost to the chill mists of the Arctic. Or, two thousand years later, he would pursue the Manila galleons with Anson, sail with Cook along the unknown hazards of the Great Barrier Reef, achieve with Magellan the first circumnavigation of the world. And he began to read the Odyssey, which of all books spoke to him most vividly across the gulfs of time. »*¹²⁶

Selon George Edgard Slusser, on peut même dire que l'ensemble des œuvres d'Arthur C. Clarke est imprégné du motif de l'odyssée.

« Clarke's work is a perfect example of this. Invariably, there is an adventure of human "progress". In some way or other a man journeys to contact with the unknown, and comes face to face simultaneously with the possibility of transcendence and the limits of his humanity. Invariably too, the going out is balanced by some sort of coming back. In these "homecomings" the voyager's wonder and resignation before the mysteries of the universe are

¹²⁶ Clarke, Arthur C., 2001 *A Space Odyssey*, op. cit., pp. 126-127.

(Trad. : Il s'était pris d'intérêt pour les grandes explorations du passé – ce qui était compréhensible, dans ces circonstances. Parfois, il naviguait avec Pytheas à travers les colonnes d'Hercule, le long de la côte d'une Europe qui émergeait à peine de l'Age de Pierre, et s'aventurait presque jusqu'aux brumes glacées de l'Arctique. Ou, deux mille ans plus tard, il poursuivait les galions de Manille avec Anson, naviguait avec Cook le long des périls inconnus de la Grande Barrière de Corail, réussissait avec Magellan la première navigation autour du monde. Et il commença à lire l'*Odyssee*, qui de tous les livres lui parla le plus vivement à travers les abîmes du temps.)

*recaptured (if only momentarily) in a trivial incident, infused into the mundane object. »*¹²⁷

Différents éléments sont mis en évidence par Slusser : le motif du voyage et du retour chez soi, la confrontation avec un inconnu qui a à voir avec la transcendance et qui pousse aux limites de l'humain, et la dialectique entre le monde du transcendant et le monde immanent et quotidien, éléments qui sont tout à fait centraux dans l'œuvre d'Homère mais aussi de Clarke et qui justifient donc l'emploi de ce terme d'odyssée pour désigner l'œuvre de l'auteur britannique.

L'exploration de Rama dans le roman de Clarke et celle du corps de Dieu dans *Blameless in Abaddon* jouent le même rôle symbolique puisque ces deux espaces sont des *imago mundi*, des mondes en soi. En effet, le corps de Dieu, comme le monolithe de 2001, est en soi le lieu de l'immanence et de la transcendance, de la totalisation des espaces et des temps. La seconde partie du roman intitulée « Spelunking the infinite » est un voyage spéléologique et initiatique à l'intérieur du corps de Dieu, mais qui permet, moins qu'une visite organique de la divinité, une série de rencontres avec des personnages aussi surprenants et divers les uns que les autres, chacun apportant une proposition de réponse à la question de Martin Candle.

Si le roman médiéval – et *La Queste du Saint Graal* en est un excellent exemple – fonctionne selon une structure cyclique qui se répète (aventure, rencontre avec un religieux, explication de l'aventure), les romans de science-fiction adoptent davantage une vision linéaire. Chaque aventure dans le roman arthurien paraît étrange simplement parce que ses codes d'interprétation sont inconnus, mais dès lors que l'on connaît les codes – ce que le personnage du religieux apporte immanquablement – l'aventure devient compréhensible et s'intègre dans le sens général du monde. A l'inverse, dans les romans de science-fiction, chaque épisode ébranle le sens du monde sans forcément proposer une nouvelle réponse : on ne peut donc pas revenir au point de départ, à

¹²⁷ Slusser, George Edgar, *The Space Odysseys of Arthur C. Clarke*, The Borgo Press, San Bernardino, 1978, p. 13.

(Trad. : L'œuvre de Clarke en est un parfait exemple. Invariablement, il y a une aventure du « progrès » humain. D'une manière ou d'une autre, un homme voyage pour entrer en contact avec l'inconnu, et se retrouve nez à nez à la fois avec la possibilité d'une transcendance et les limites de son humanité. Egalement, la sortie est contrebalancée par une sorte de retour. Dans ses « retours chez soi » l'émerveillement et la résignation du voyageur devant les mystères de l'univers se trouvent incarnés (si ce n'est que pour un instant) dans un incident trivial, insufflé dans l'objet du quotidien.)

l'avant de l'aventure. L'aventure est une prise de conscience. C'est le cas de manière très nette dans *Son of Man*. Dans *RendezVous with Rama*, cette démarche même devient un itinéraire non pas vers la lumière, mais vers l'obscurité : chaque aventure sème le doute et l'incompréhension s'approfondit toujours davantage.

3 Dialogues et débats

Cet ébranlement du sens du monde par la confrontation avec l'altérité peut, dans un premier temps, se faire par le dialogue. Sur le chemin, chaque rencontre est ainsi l'occasion d'un échange. *Blameless in Abaddon* de James Morrow relève de ce modèle. Martin Candle et les scientifiques qu'il accompagne dans le corps de Dieu expérimentent précisément une série de rencontres. Et à l'intérieur de ce corps immense, s'engage une quête, un véritable voyage à la recherche de réponses scientifiques, théologiques, ou personnelles dans le cas de Martin Candle. C'est le débat avec autrui qui est au cœur de l'œuvre de Morrow, sur le modèle de la *disputatio*¹²⁸, puisque les questions dans le roman sont fondamentalement théologiques. Les voyageurs rencontrent une série d'archétypes, des idées de personnages historiques ou mythiques : des dinosaures, Jonathan Sarkos (le diable), Saint Augustin, Abraham et Isaac, Noé, Lot et ses filles, Adam et Eve (qui se nomment en réalité dans le roman Evangeline et Adrian), Job et enfin Jésus. Chaque étape est l'occasion d'une discussion autour de l'un des arguments théologiques expliquant l'existence du mal : avec Noé, il s'agit de la théorie de l'harmonie cachée, avec Job, de l'argument ontologique, et avec Evangeline et Adrian, du libre arbitre. On pense ainsi à des modèles narratifs anciens comme celui du *Tiers Livre* de Rabelais ou celui du *Pilgrim's Progress*, roman allégorique de John Bunyan écrit en 1678. Mais après cette quête morale à l'échelle de l'humanité, Martin Candle poursuit son chemin seul vers l'idée d'Abaddon, sa ville natale, et rencontre sur son chemin son père, sa fille morte avant d'être née et enfin sa

¹²⁸ La *disputatio* est un exercice de la scolastique médiévale qui consiste en un débat au cours duquel les participants doivent opposer leurs arguments autour d'une question, généralement théologique.

femme décédée Corinne. La quête devient plus personnelle et chacun expose sa vision de la mission que s'est fixée le juge. Jolene, sa fille, semble l'approuver, au contraire de son père. Le voyage physique est également psychologique, et surtout spirituel. Le déplacement n'est qu'un prétexte pour faire naître le discours et le débat théologique. C'est pourquoi cette seconde partie du roman préfigure en fait le procès lui-même, qui a lieu dans la troisième partie et qui ne sera à son tour qu'un grand débat théologique.

4 Expériences : vivre comme l'autre

D'autre part, cette confrontation par le dialogue peut aussi s'accompagner de nouvelles expériences qui font tout autant évoluer le narrateur. On peut dire que certains des personnages des œuvres qui nous intéressent agissent comme des ethnologues qui tentent de comprendre un ou plusieurs milieux de l'intérieur.

Dans *Son of Man* de Silverberg, le protagoniste, Clay, rencontre ainsi diverses formes de vie, diverses humanités. Clay signifie en anglais « argile » et renvoie donc à la Genèse et à la création de l'homme à partir de la glaise originelle. Il incarne à la fois le premier et le dernier homme. Par ailleurs, il se réveille dans un avenir lointain et entreprend un voyage à la fois spatial et temporel. Il se déplace de lieux en lieux mais ses rencontres lui permettent aussi de découvrir les différents états de l'humanité après son époque. Dès lors, se dessine une véritable histoire du futur. En effet, le flux temporel qui l'a amené à cette époque, a emporté également des hommes d'autres époques, qu'il appelle les fils de l'homme car, bien que descendants de l'humain, ils diffèrent beaucoup de lui. C'est par ces rencontres successives que Clay prend conscience de l'histoire de l'homme et parvient à évoluer dans cet univers qui était au départ entièrement étranger pour lui.

Si Clay essaie de communiquer avec les êtres qu'il rencontre, l'échange le plus influent est de fait le partage d'expériences sensorielles avec eux, l'expérimentation de leur rapport au monde. Il évolue physiquement et parvient par exemple à changer de sexe, comme les êtres qu'il rencontre. Dans *Son of Man*, la confrontation avec les

différents fils de l'homme permet au protagoniste d'expérimenter diverses situations, divers états, diverses sensations, et de sortir de ses représentations habituelles. L'altérité est parfois si radicale que la communication devient extrêmement difficile, comme avec les êtres que Clay appelle les sphéroïdes : « *But all he can get from the spheroid is a series of vivid snapshots of his world. The universal language must not have been invented yet in the spheroid's time. It can communicate with him only in images.* »¹²⁹

Il résiste souvent, mais finit par accepter les expériences. Il change de forme à plusieurs reprises, change de sexe, passe à travers des lieux pensés comme des épreuves physiques ou physiologiques (la vieillesse, le poids, etc.), et évolue petit à petit aux contacts de ces diverses réalités. Ainsi fait-il le bilan de ce qu'il a vécu :

« *Since the spheroid is no conversationalist, Clay occupies himself with an attempt at a rational analysis of his experiences since awakening. He makes recapitulatory lists of categories. He tallies the varieties of so-called 'human' forms that he has encountered; he checks off the metamorphoses he has undergone; he records the details of each of his voyages beyond the normal sensory capabilities of a twentieth-century man, and tries to discern whether those voyages were illusions or actualities.* »¹³⁰

Dans *Le Gambit des étoiles*, avant même le voyage, le protagoniste est confronté dans son itinéraire d'apprentissage à une phase de préparation où il accumule les expériences, et dépasse ses limites pour pouvoir affronter l'espace dans son immensité, et le temps qui passe. Le personnage est ici objet d'une sorte d'expérience. Il subit des épreuves qui le contraignent à évoluer contre son gré et qui le changent définitivement : « *Puis, vers la fin de la cinquième semaine, lorsque l'éclat de ses yeux se fut durci, lorsque ses orbites se furent creusées et qu'on put lire dix années d'expérience de*

¹²⁹ Silverberg, Robert, *Son of Man, op. cit.*, p. 30.

(Trad.: Mais tout ce qu'il peut obtenir du sphéroïde, c'est une série d'instantanés mémorables de son monde. Le langage universel n'a pas pu avoir été déjà inventé à l'époque du sphéroïde. Ce dernier ne peut communiquer avec lui que par images.)

¹³⁰ Silverberg, Robert, *Son of Man, op. cit.*, p. 93.

(Trad.: Comme le sphéroïde est peu versé dans la discussion, Clay s'occupe en essayant d'analyser rationnellement les expériences qu'il a vécues depuis son éveil. Il dresse des listes récapitulatives par catégories. Il fait la somme des formes de vie soi-disant « humaines » qu'il a rencontrées ; il coche les différentes métamorphoses qu'il a subies ; il note en détail chaque voyage dépassant les capacités sensorielles normales d'un homme du vingtième siècle, et essaie de savoir si ces voyages étaient des illusions ou des faits.)

l'espace dans ses traits émaciés, ils le laissèrent remonter à la surface. »¹³¹ Le personnage est objet (« le laissèrent ») d'une procédure qui relève d'une forme de manipulation physique et psychologique, d'une procédure d'endurcissement.

Une fois le voyage entamé, une ellipse permet de redécouvrir Jerg deux cents ans plus tard, là encore transformé :

*« Le portrait était saisissant de vérité. Il avait dû être pris sur Terre, dans le port de Dark, tandis qu'Algan subissait l'entraînement. Mais pourtant, il ne correspondait plus exactement à la vérité. C'était une image du passé. Le visage de l'Algan de maintenant était plus dur, plus hâlé ; ses yeux plus enfoncés dans leurs orbites brillaient plus nettement. »*¹³²

Cette évolution est fondamentale parce que le personnage, à l'image de Bowman dans *2001*, dépasse en quelque sorte sa condition d'humain ordinaire et se place en intermédiaire entre l'humanité et une civilisation plus ancienne et plus développée, dans ce cas celle des étoiles.

*« Son apparence était parfaitement humaine. Et pourtant il n'était pas entièrement humain. Les Maîtres, qui, en des temps reculés, avaient construit les hommes l'avaient quelque peu transformé, amélioré. Son cœur battait plus lentement que celui des hommes, et sa résistance à la fatigue s'en trouvait accrue. Il pouvait faire varier son métabolisme, et, dans des conditions difficiles, survivre longtemps ou au contraire faire se cicatrifier rapidement ses blessures. Les microbes et les virus n'avaient plus de prise sur lui. Et même la mort l'avait oublié. Il était immortel. »*¹³³

Les changements décrits ici sont physiologiques, mais l'expérience accumulée au cours des années change aussi Jerg psychologiquement. L'homme qui parle aux immortels à la fin du roman n'est plus celui que l'on recrute au début. *Le Gambit des étoiles* se finit ainsi sur le récit que fait Jerg aux immortels pour leur expliquer que les Maîtres sont en fait les étoiles. Il est celui qui apprend petit à petit à connaître l'univers et qui prend conscience à la fois de son rôle et de celui de l'humanité. Son itinéraire est individuel, mais il implique en fait l'ensemble des hommes.

¹³¹ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit., p. 52.

¹³² *Ibid.*, pp. 172-173.

¹³³ *Ibid.*, p. 204.

La question du rapport à autrui et de la communauté est de même au cœur de la réflexion de Stapledon. Dans les notes préparatoires de sa thèse de philosophie portant sur le sens (« meaning »), une partie essentielle est consacrée à cette question : on y retrouve des expressions fondamentales qui font écho à l'œuvre romanesque à venir : « *the unity of consciousness* » (l'unité de la conscience), « *the groupmind theories* » (les théories de l'esprit de groupe) ou encore « *the world soul ideal* » (l'idéal d'une âme universelle)¹³⁴. Pour lui, l'idéal à atteindre est ce qu'il appelle « *personality-in-community* », thématiqué dans son roman par l'établissement progressif d'un esprit collectif, « *the cosmic mind* », où chaque individu existe à la fois en tant qu'individu et en tant que partie du tout. Dans ses notes sur le bien et le mal, Stapledon écrit en effet ceci :

*« the good is essentially communal
Ie – not for isolated individual
But for individuals in community
Understand by understanding love
Mutual awareness
Mutual respect and cherishing
Mutual moulding, enrichment
Creation of common “we”
Valued intrinsically »*¹³⁵

Ainsi, le personnage de Stapledon ne peut faire partie de cette communauté que parce qu'il a partagé des expériences avec ses autres membres. Il ne s'agit pas non plus pour lui d'un changement seulement intellectuel.

Ces récits reprennent des schémas traditionnels, mais en les adaptant aux spécificités de la science-fiction. Le voyage devient une expérience extérieure et intérieure : la rencontre avec l'altérité décentre le point de vue, mais surtout la quête initiatique devient quête fondamentale, approfondissement d'une question primordiale

¹³⁴ Stapledon, Olaf, Synopsis of thesis, B5.1.5. (Archives Stapledon)

¹³⁵ Stapledon, Olaf, « Good and Evil », Notes, F12/6. (Archives Stapledon)

(Trad. : Le bien est essentiellement collectif. C'est-à-dire pas pour l'individu isolé. Mais pour les individus d'une communauté. A comprendre par amour compréhensif. Conscience mutuelle. Amour et respect mutuels. Echange mutuel, enrichissement. Création d'un « nous » commun estimé intrinsèquement)

plus qu'épiphanie révélatrice. Ce qui apparaît, c'est la complexité du monde plus que la simplicité d'une réponse.

5 La transgression

Enfin, au sein de cette quête et de ce voyage, par ces rencontres et ces expériences, la mise en mouvement, l'ouverture, et l'extraordinaire peuvent s'incarner dans le franchissement d'une barrière qui est celle de la norme, et prendre ainsi valeur de transgression. On retrouve dans nos romans diverses formes de transgression des normes : transgression des normes sociales, des lois, blasphème, *hybris*, etc.

Les romans de Maurice G. Dantec, par exemple, mettent souvent en scènes des marginaux et des criminels mais le motif de la transgression, chez lui, n'est pas seulement un archétype du thriller, genre auxquels appartiennent ses romans : elle est au cœur de sa réflexion. En particulier dans *Les Racines du mal*, qui, comme son nom l'indique, est dans son ensemble une réflexion sur le crime, la violence et le mal. Dans *Comme le fantôme d'un jazzman*, le motif est moins central mais les personnages sont pourtant des hors-la-loi, des voleurs qui ont opéré des braquages. Non seulement ils transgressent la loi, mais surtout ils le font pour échapper à une société dans laquelle il n'y a pas de place pour leurs capacités. Leur évasion du centre est à la fois l'image d'une libération spatiale, du passage d'un espace clos à un espace fermé, mais aussi l'image d'une sortie de la société et des normes imposées.

Dans un tout autre esprit, Pierre Bordage met en scène dans *L'Évangile du Serpent* des adeptes d'un courant, le néo-nomadisme, qui consiste précisément à remettre en question les normes de la société occidentale contemporaine, cette fois par le biais d'un mode de vie détaché de tout matérialisme. Il s'agit alors d'expérimenter d'autres modes de vie, de questionner la norme. C'est ainsi que l'on peut lire également l'itinéraire du protagoniste de *Son of Man*. Il questionne les normes qu'il a intériorisées au contact d'êtres qui en connaissent d'autres. Ce sont notamment les tabous sexuels qui sont brisés par le personnage. De même, le personnage de Karl Glogauer, dans *Behold*

the Man de Moorcock, est un marginal qui brise toutes les normes. Il est le bouc émissaire, ne parvient pas à s'intégrer mais il est aussi masochiste et frôle la psychose. Son parcours, dans son ensemble, est une transgression, à la fois une transgression du temps et de l'histoire, mais aussi, bien sûr, un acte d'*hybris*, puisqu'il prend la place de Jésus-Christ sur la croix. Le roman lui-même est une transgression par rapport au texte sacré chrétien et joue de ce rapport trouble avec le dogme, n'est qu'à voir la description de Marie dans le roman: « *In the first room, evidently a kitchen, a woman, stood by a large clay stove. She was tall and beginning to get fat. Her long black hair was unbound and greasy, falling over large, lustrous eyes that still had the heat of sensuality.* »¹³⁶ D'ailleurs, la juxtaposition de scènes liées à la religion avec des scènes sexuelles participent bien sûr de cet aspect. Karl Glogauer est l'incarnation même de la transgression, et pourtant sa vie n'est pas un simple rejet des normes mais un questionnement de celles-ci. Que signifie la personne de Jésus pour un croyant, s'il n'est autre que Karl ? L'intrigue pourrait presque se résumer de cette façon : Karl est-il un psychopathe ou un prophète ?

L'ouverture à l'extraordinaire est aussi, en sens inverse, chez Morrow par exemple, une manière de le rendre quotidien. *Blameless in Abaddon* pose finalement la question de l'*hybris* en interrogeant la transcendance. Martin Candle attaque Dieu lui-même, c'est la transgression ultime.

¹³⁶ Moorcock, Michael, *Behold the Man*, *op. cit.*, p. 97.

(Trad.: Dans la première pièce, de toute évidence une cuisine, se tenait une femme près d'un grand four d'argile. Elle était grande et commençait à prendre du poids. Ses longs cheveux noirs étaient défaits et gras, retombant sur de grands yeux brillants qui possédaient encore la chaleur de la sensualité.)

C Le mystère

« Nous initierons une nouvelle Expansion. Et un jour nous atteindrons avec vous les limites de ce nouvel univers, mais nous saurons cette fois comment nous en libérer. Car nous pressentons que le fini est un mirage et l'infini une transcendance. »¹³⁷

Le spirituel se déploie par définition dans un espace et un temps potentiellement infinis. Emmanuel Lévinas, dans son *Essai sur l'Extériorité*, s'attache à définir deux notions qu'il distingue, la totalité et l'infini. Traitant de l'eschatologie, il écrit ainsi qu'elle « est relation avec un surplus toujours extérieur à la totalité, comme si la totalité objective ne remplissait pas la vraie mesure de l'être, comme si un autre concept – le concept de l'infini – devait exprimer cette transcendance par rapport à la totalité, non-englobable dans une totalité et aussi originelle que la totalité. »¹³⁸ Cette idée d'un infini qui transcende une totalité objective résonne particulièrement avec nombre de nos œuvres.

Certains romans ouvrent à un espace et un temps transcendants que l'on peut qualifier d'infinis. Comme nous l'avons vu, il ne s'agit pas véritablement, pour ces auteurs, d'une entreprise qui viserait à assurer une maîtrise de l'univers par le récit, ou à instaurer une fiction de la totalité, mais il s'agit plutôt une proposition pour surélever le regard en direction d'un infini qui demeure insaisissable. De la tentation totalisante naît finalement le sens d'un mystère fondamental, d'un inconnu destiné à le rester.

Dès lors, il existe deux façons d'appréhender l'infini dans les récits :

- de manière horizontale : l'infini est l'extension constante d'un fini. Il s'agit alors d'une progression vers une éternité (dimension temporelle) ou d'une exploration sans fin (dimension spatiale).

¹³⁷ Ayerdhal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, op. cit., p. 536.

¹³⁸ Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Librairie Générale française, Paris, 2006, p.7.

- de manière verticale, l'infini implique un mouvement, non pas un mouvement réel mais un mouvement de la pensée ou du regard. Il ne s'agit pas d'un progrès linéaire mais d'un approfondissement du monde, c'est-à-dire que le monde n'est pas forcément à changer, mais il est avant tout à redécouvrir. Il ne s'agit pas d'atteindre un monde qui succède à ce monde dans l'éternité, mais d'incorporer à notre regard sur le monde une autre dimension qui coexiste avec lui.

La dimension horizontale est celle notamment des grandes religions du Livre et elle est finalement plus rare en science-fiction, même si l'on trouve de toute évidence des problématiques messianiques plus ou moins affirmées. En revanche, la seconde est plus malléable, et les écrivains de science-fiction se sont servis de cette matrice pour interroger le monde. Pour autant, au sein de la fiction, les deux dimensions ne sont pas forcément inconciliables : certaines œuvres mettent en place dans un premier temps un mouvement horizontal qui permet une forme de prise de conscience de l'infini au-delà du fini, et c'est ce premier mouvement qui lance alors le second mouvement, vertical cette fois, qui relève d'avantage d'une démarche intérieure. A l'ouverture du monde succède alors l'exploration spirituelle de sa dimension infinie. Tout se passe comme si l'effort de totalisation visait toujours à entrapercevoir l'infini inaccessible qui se cache derrière, comme s'il fallait aller aux confins pour se rendre compte qu'il existe un au-delà. Ainsi, nos romans n'imposent aucun discours théologique et ne fournissent pas de réponses certaines aux problèmes qu'ils soulèvent. En ce sens, les œuvres qui nous intéressent, parce qu'elles allient l'idée de l'infini avec celle d'une incommensurable complexité comme nous l'avons vu dans la première partie, s'approchent d'une certaine esthétique du sublime. Pierre Kaufmann écrit ainsi : « *La grandeur de la dimension exprimera donc quelque espèce d'infinité, et c'est en vertu de son inintelligibilité que l'infini portera la marque du sublime [...].* »¹³⁹ Cette ouverture spatiale fait écho à un passage moins matériel que spirituel du connu à l'inconnu. Parce qu'il s'agit d'un mouvement vers l'infini, il demeure toujours une part d'inconnu. Ainsi, la dimension cosmique, qui semblait liée à une tentative de totalisation, se révèle un appel vers un

¹³⁹ Kaufmann, Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1999, p. 318.

mouvement continu. Il ne s'agit pas de maîtriser l'univers, mais simplement de l'explorer dans tout son mystère.

1 L'imaginaire de l'espace interstellaire

C'est donc bien l'espace en soi, au-delà des mondes qu'il abrite, qui nous intéresse ici. Quand bien même on adopterait une échelle inconcevablement plus élevée que la nôtre, l'infini est précisément le sans fin, c'est-à-dire qu'il y aura toujours plus grand. C'est ce que souligne *Star Maker* lorsque le narrateur devenu esprit cosmique, assimilable à un dieu pour des humains, comme il le remarque, reste pourtant toujours à la lisière du mystère avec la même fascination :

*« It was very strange that I, who knew the whole extent of space and time, and counted the wandering stars like sheep, overlooking none, that I who was the most awakened of all beings, I, the glory which myriads in all ages had given their lives to establish, and myriads had worshipped, should now look about me with the same overpowering awe, the same abashed and tongue-tied worship as that which human travellers in the desert feel under the stars. »*¹⁴⁰

L'espace qui nous intéresse n'est pas l'espace conquis et cartographié qui est celui des empires galactiques du *space opera*, mais plutôt l'espace en tant que vide infini et donc source de mystère. Jacques Lacarrière écrit :

« Jamais sans doute, nous ne pourrons plus voir le ciel comme le voyaient les anciens peuples. [...] S'il peut nous arriver à certaines heures, particulièrement aux heures nocturnes, de sentir au-dessus de nos têtes la présence d'un espace vivant, cette impression disparaît vite pour laisser place à l'évidente vérité de notre temps : le ciel est une étendue composée de planètes,

¹⁴⁰ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, *op. cit.*, p. 204.

(Trad.: C'était vraiment étrange que moi, qui connaissait l'ensemble de l'étendue du temps et de l'espace, et comptait les étoiles filantes comme des moutons, sans en oublier aucune, que moi qui étais le plus éveillé de tous les êtres, Moi, pour la gloire de qui des myriades avaient, à chaque époque, donné leur vie, et que des myriades avaient vénéré, puisse à présent regarder autour de moi avec cette même fascination angoissée qui me domine, cette même écrasante et indicible vénération que celle que ressentaient les voyageurs humains dans le désert sous les étoiles.)

*d'étoiles, de galaxies, qu'on ne saurait qualifier de vivante. C'est un ciel inhumain, entendons par là un espace qui n'est plus à l'échelle de l'homme. »*¹⁴¹

Mais c'est précisément parce qu'il n'est plus à notre échelle qu'il possède ce pouvoir de fascination, parce que sa nature infinie ne peut être appréhendée par les cadres cognitifs de notre esprit. Il laisse donc la porte ouverte à l'imagination. Dès lors, la science-fiction est bien, s'il en est un, le genre qui prend « *l'espace au sérieux* » pour revenir sur la formule de Jean-luc Nancy citée plus haut. Si le *space opera* fonctionne comme un univers de *fantasy* et explore avec aisance des mondes dont il ne se préoccupe que comme décor, dans la science-fiction, ce qui est tout aussi fondamental que les mondes, c'est bien ce qu'il y a entre eux, le vide. C'est là que réside la question fondamentale. C'est cette confrontation que nos auteurs cherchent à suggérer. Affronter le vide entre les étoiles, le noir absolu et sans fin. En comparant les romans de science-fiction avec les récits d'exploration maritimes, Gérard Klein, dans une préface, souligne cette spécificité de l'espace :

*« Ce qui est remarquable dans ces histoires, c'est qu'elles empruntent finalement peu au folklore des histoires maritimes et qu'elles s'efforcent de mettre en scène avec réalisme et émotion des personnages humains confrontés à des situations qui ne relèvent pas encore de l'expérience courante de notre espèce. C'est qu'elles transforment en images vibrantes des concepts abstraits élaborés par les scientifiques. »*¹⁴²

Et plus loin, il ajoute :

*« Mais les images qu'en donnent sans s'être concertés, Thomas Disch dans « Objets perdus » et Frank M. Robinson dans « Le naufrage du vaisseau John B. » ne doivent rien aux effrois maritimes. Les ennemis, ce ne sont plus les embruns et le vacarme incessant des vents et des vagues faisant grincer gréements et coques, mais le vide, l'infini et le silence. »*¹⁴³

Vide, infini et silence sont les mots clefs. C'est de cette expérience, de cette confrontation que naît l'interrogation spirituelle : quelle est ma place, à moi individu, au sein de cette immensité froide ?

¹⁴¹ Lacarrière, Jacques, *Au coeur des mythologies*, Gallimard, Paris, 2002, p. 75.

¹⁴² Ruaud, André-François, et Amalric, Vivian, *Space Opera ! L'imaginaire spatial avant 1977*, Les Moutons électriques, Lyon, 2009, p. 12.

¹⁴³ *Ibid.*

Etoiles mourantes travaille sur ces images. L'univers que croit connaître Noone et qu'elle décrit dans le prologue, l'univers limité qui a « *une odeur de renfermé, pareille à celle d'une prison* »¹⁴⁴, va retrouver sa dimension infinie à la faveur de l'explosion de l'étoile et se rouvrir dans sa liberté et ses possibilités sans fin. Pour reprendre l'expression de Jean-Luc Nancy, il s'agit d'un roman qui explore les « confins », au-delà de l'humain, de l'identité, de l'espace et du temps. Nonne qui est au cœur de ce projet, n'est personne : « no one », comme le souligne Jérôme Goffette. Elle est personne et tout le monde à la fois parce qu'elle amorce un mouvement qui met en jeu l'univers entier. Or cet AnimalVille est décrit ainsi dans la première phrase du roman : « *L'AnimalVille jaillit du néant et se laissa dériver au milieu de la mer d'étoiles.* »¹⁴⁵ Le roman est bien, comme le souligne Jérôme Goffette, « *une rêverie du grand espace qu'est l'univers intersidéral (à rapprocher de la sidération)* ». ¹⁴⁶ Là encore, on retrouve les images marines, le même imaginaire de l'océan infini et sublime, mais la spécificité de cet océan interstellaire est bien son inhumanité, ce néant, ce vide.

2 Du connu à l'inconnu : vers l'incertitude

Dans le roman d'Ayerdhal et Jean-Claude Dunyach, *Etoiles mourantes*, l'illusion de maîtrise de l'univers qu'ont certains personnages est balayée par la réalité du mystère fondamental. L'enjeu essentiel est, pour les personnages, de passer d'un univers fermé à un univers ouvert sur l'infini, à la fois matériellement, métaphoriquement et spirituellement. Ainsi, Noone et les autres AnimauxVilles ne sont pas des dieux tout-puissants qui maîtriseraient l'univers. Si elles possèdent la capacité de voyager dans l'espace à leur guise grâce à la maîtrise des alephs du Ban, ces êtres restent limités. La fin du roman sera une surprise pour elles aussi. De même, le projet du

¹⁴⁴ Ayerdhal, et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, op. cit., p. 11.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁶ Goffette, Jérôme, « L'espace en résonance : Corps, Ville et Monde dans *Etoiles mourantes* d'Ayerdhal et J.-C. Dunyach » in Dupeyron-Lafay, Françoise, et Huftier, Arnaud, *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, op. cit., p. 34.

Zéro Plus, mené par les mécanistes, n'est qu'une marque ultime de leur *hybris*. Le moment venu, tous sont dépassés : « *Les Villes se rapprochaient du cœur de l'étoile primaire. Le Zéro Plus triomphait, enfermé dans la fausse sécurité de ses écrans. Malgré les simulations élaborées, les stratégies et les plans, plus personne ne maîtrisait quoi que ce soit.* »¹⁴⁷ De même dans *Star Maker*, alors même que l'évolution de l'esprit cosmique en est à son point culminant, le narrateur en décèle les insuffisances :

« Looking back along the vistas of the aeons, I was impressed less by the length of the journey that had led me to my present state than by its haste and confusion, and even its brevity. Peering into the very earliest of the ages, before the stars were born, before the nebulae were formed from chaos, I still failed to see any clear source, but only a mystery as obscure as any that confronts the little inhabitants of the Earth.

Equally, when I tried to probe the depths of my own being, I found impenetrable mystery. Though my self-consciousness was awakened to a degree thrice removed beyond the self-consciousness of human beings, namely from the simple individual to the world-mind, and from the world-mind to the galactic mind, and thence to the abortively cosmical, yet the depth of my nature was obscure. »¹⁴⁸

L'extériorité, comme l'intériorité, demeure mystérieuse, et bien que l'esprit cosmique ait progressé, la vérité ultime reste inaccessible. Il ne s'agit pas de tout découvrir et de connaître enfin mais d'expérimenter.

Par ailleurs, si la quête initiatique du narrateur le conduit à une véritable épiphanie finale, ce qu'il ramène de cette aventure n'est finalement pas vraiment un savoir, mais plutôt une simple expérience de l'altérité. C'est pourquoi le récit souligne sans cesse les limitations du point de vue du narrateur, à la fois au moment de l'action et

¹⁴⁷ Ayerthal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, op. cit., p. 491.

¹⁴⁸ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, op. cit., p. 204.

(Trad.: Reconsidérant le panorama des éons, j'étais impressionné moins par la longueur du voyage qui m'avait conduit à mon état présent que par sa hâte et sa confusion, et même sa brièveté. Scrutant les tous premiers âges, avant la naissance des étoiles, avant que les nébuleuses ne fussent formées à partir du chaos, je ne percevais toujours pas de source claire mais seulement un mystère des plus obscurs tel qu'en affrontent les petits habitants de la Terre.

De même, quand j'essayais de sonder les profondeurs de mon propre être, je trouvais un mystère impénétrable. Bien que la conscience que j'avais de moi-même fût éveillée à un degré trois fois supérieur à celle que peuvent avoir les êtres humains, c'est-à-dire un écart qu'il y a d'un simple individu à l'esprit du monde, et de l'esprit du monde à l'esprit d'une galaxie, puis de là à l'infructueux cosmique, la profondeur de ma nature était cependant obscure.)

dans le retour rétrospectif sur l'aventure, comme si l'expérience échappait de toute façon à une restitution ou même à une organisation par la mémoire, précisément parce qu'elle dépasse la condition humaine. Bien qu'il l'ait vécue, le narrateur ne maîtrise pas la compréhension de cette expérience. Elle lui échappe et donc il ne peut la restituer fidèlement. « *For the human author of this book there is now nothing left of that age-long, that eternal moment which I experienced as the cosmical mind, save the recollection of a bitter beatitude, together with a few incoherent memories of the experience itself which fired me with that beatitude.* »¹⁴⁹, écrit-il. Cet élément est fondamental car on voit bien comment il contrebalance fortement l'idée de l'appréhension totale et surplombante du monde par un sujet, ce que pourrait induire la structure du roman. Au contraire, c'est l'expérience de l'énigme radicale, d'un fond irréductible, d'une limite fondamentale à l'intelligibilité qui ressort de cette aventure totalisante. Cette perspective fait écho aux thèses défendues par Stapledon dans ses essais et conférences, où il prône un agnosticisme radical : « *I suggest that, though metaphysics has played a great and sometimes a beneficial part in the past, the religious challenge of our day consists in the necessity of combining complete and rigorous agnosticism about ultimate reality with an uncompromisingly religious attitude to life* »¹⁵⁰. Ce que le narrateur rapporte de son voyage n'est pas un savoir ou une certitude, mais une véritable expérience de l'altérité.

Ces itinéraires, ces voyages radicaux vers l'inconnu transforment ainsi les personnages. Mais l'ultime voyage est le voyage vers l'infini et il peut se construire précisément parce que l'espace et le temps sont rendus par la narration à toute leur complexité. Ces récits, qu'ils relèvent du cosmique ou du mythique, de l'immensité ou du transgressif laissent, entrapercevoir quelque chose qui les dépasse.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 215.

(Trad. : Pour l'auteur humain de ce livre il ne reste à présent rien de cet instant éternel et pérenne dont je fis l'expérience en tant qu'esprit cosmique, si ce n'est le souvenir d'une béatitude amère, accompagnée de quelques souvenirs incohérents de l'expérience elle-même qui m'enflammèrent de béatitude.)

¹⁵⁰ *Religion Today*, B2.29.1, p.1. (Archives Stapledon)

(Trad.: Je propose l'idée selon laquelle, bien que la métaphysique ait joué un grand rôle dans le passé et parfois un rôle bénéfique, le défi religieux de notre époque réside dans la nécessité de combiner un agnosticisme complet et rigoureux à propos de la réalité ultime avec une attitude religieuse sans compromis envers la vie.)

Le récit de science-fiction se construit dans un espace-temps potentiellement infini qui est celui du spirituel. Pour le mettre en place, plusieurs stratégies sont possibles, mais elles sont souvent liées à une tentation de totalisation qui ouvre alors la porte à un au-delà de cette totalité, un infini, éventuellement empreint de sacré.

La présence même de ces motifs narratifs récurrents montre qu'il existe une voie au sein de la science-fiction qui explore un espace-temps du spirituel. Loin des conceptions simplificatrices du genre qui l'envisagent comme une exploration du futur, ou tout au moins comme une image des évolutions techniques et technologiques, on remarque que depuis le début de l'histoire du genre jusqu'à aujourd'hui, en France, en Angleterre comme aux Etats-Unis, l'espace-temps des œuvres ouvre des possibles bien plus larges, éloignés de toute préoccupation technologique, voire même éloignés des schémas occidentaux de l'histoire, en particulier de l'histoire linéaire.

L'élévation du regard dans ces récits permet dès lors un accès à l'inconnu. Mais ce mystère fondamental qu'ils suggèrent n'est pas destiné à être percé. Il s'agit de prendre conscience de son existence en se confrontant à ce qui nous dépasse. C'est pourquoi la notion d'expérience sera au cœur de notre dernière partie. Il s'agit non pas d'expliquer mais d'expérimenter. Le texte se fait alors champ d'expérience pour exprimer ce que vit le personnage, ce que souhaite transmettre l'auteur, et son effet sur le lecteur. Le récit de science-fiction devient un champ d'expérimentation fait de mots et/ ou d'images.

TROISIEME PARTIE : MOTS ET IMAGES

*« La plus belle chose que nous puissions éprouver,
c'est le côté mystérieux de la vie. Là se trouve le berceau
de l'art et de la science véritable. » Albert Einstein*

Puisque la science-fiction est un lieu de problématisation du réel et qu'elle met par ailleurs en scène un espace-temps potentiellement infini, elle ouvre la possibilité de construire l'œuvre comme une expérience visant à tenter d'appréhender le monde dans sa complexité, en écartant le voile des évidences pour découvrir non des réponses, mais des questions. La révélation est négative plus que positive, au sens où le monde n'est pas, ou n'est pas seulement, ce qu'il semble être. Ainsi, par les moyens qui lui sont propres - le mot dans le roman ou la nouvelle, l'image et le son au cinéma - l'œuvre de science-fiction constitue une configuration - c'est-à-dire la construction d'un rapport entre le monde fictionnel et la manière dont il est présenté dans l'œuvre – qui produit un certain effet chez le lecteur, assimilable à la notion de *sense of wonder*, c'est-à-dire un étonnement fondamental face au monde.

Ce processus de dévoilement de la complexité peut s'attacher à interroger la croyance ou la religion mais, plus directement, il peut chercher à interroger la nature même du monde et de l'homme. C'est pourquoi des auteurs, qui sont parfois eux-mêmes engagés dans une quête spirituelle personnelle, trouvent dans la science-fiction un espace où poursuivre leur recherche. Mais comment cette recherche fonctionne-t-elle au sein de l'œuvre ? Comment l'œuvre devient-elle expérience ? Qu'en est-il des mots et des images ? D'une part, les œuvres adoptent des démarches formelles que l'on peut rapprocher d'autres pratiques au sein de l'histoire de l'art, et qu'il faut donc recontextualiser en ce sens, comme nous l'avons fait dans la première partie. D'autre part, ces éléments se combinent avec des structures plus fondamentales et propres au genre.

Comment suggérer l'infini ou la transcendance ? En opérant un travail formel sur le langage que l'on peut qualifier de poétique. Cette première voie entre en effet en

collusion avec des pratiques mises en œuvre dans la littérature générale, ou qui possèdent leur équivalent en arts plastiques dans un travail sur les formes et les couleurs - c'est-à-dire la spécificité du médium - pour en tirer une autre vision du réel. Cependant, il existe une autre voie, ce que nous appellerons la question de l'image, mais non pas au sens courant du terme. La science-fiction crée le *sense of wonder* en construisant une ou des images, c'est-à-dire une configuration narrative qui pousse au bout de ses possibilités imaginaires un motif ou une idée, en l'inscrivant dans la concrétude d'un récit, et qui déstabilise ainsi les conceptions du lecteur.

C'est pourquoi il sera fécond de comparer les stratégies des écrivains avec celles des cinéastes car, si à la prose poétique des uns correspond l'abstraction de l'image chez les autres, tous jouent des possibilités du récit et du monde fictionnel pour figurer le mystère et s'inscrire ainsi dans le paradoxe d'une forme ouverte.

Dans un premier temps, il faut donc aborder la question du poétique en science-fiction et confronter la littérature avec le cinéma. Puis, nous concluons sur la question de l'image comme spécificité de la science-fiction, comme source du sublime et du *sense of wonder*, une notion qu'il nous semble important de remettre au cœur de la définition du genre.

CHAPITRE 1 : UNE DIMENSION POETIQUE

Alors qu'une grande partie de la littérature du XXe siècle s'est pensée comme une littérature de l'intériorité, de l'individu, jusqu'à aboutir à ce qu'on a appelé l'autofiction, la science-fiction apparaissait comme une littérature du dehors, qui non seulement parle du monde mais, pire encore, d'autres mondes qui nous sont inaccessibles. « [...] *in science fiction*, écrit Brian Aldiss, *the tradition of looking outwards and measuring man against the world he has made or found, [...] [has] continued on the whole, uninterrupted* »¹. Et c'est probablement une des raisons de l'anathème que l'on a pu jeter sur le genre.

Kenneth White souligne deux éléments qui lui paraissent fonder ce qu'il appelle la véritable poésie, la transcendance de la conscience personnelle et la pénétration dans un univers :

« La poésie est le signe d'une transcendance de la conscience personnelle et la pénétration dans un univers. C'est l'absence de ces deux notions (transcendance et pénétration) qui entraîne cette dégradation de la poésie où, par exemple, des observations (plus ou moins « profondes ») sur tel ou tel objet, tel événement, telle personne, telle pensée, tel sentiment, telle imagination, passent pour de la poésie, alors que ce ne sont là que les sous-produits littéraires d'individus qui se traînent, plus ou moins satisfaits d'eux-mêmes, dans un paysage aplati dont ils constituent le « monde littéraire », la caricature grotesque du vrai monde de la poésie. La vraie poésie, ainsi que la vie qu'elle

¹ Aldiss, Brian W., *The true History of Science-fiction. Billion Year Spree*, op. cit., pp. 78-79.
(Trad.: dans la science-fiction, la tradition qui consiste à regarder vers l'extérieur et à confronter l'homme au monde qu'il a construit ou découvert, [...] [a] continué de manière à peu près ininterrompue.)

implique, commence à des milliers de kilomètres à vol d'oiseau, à dos de vent, de cet enclos « civilisé ». »²

De toute évidence, ces termes ne sont pas sans rappeler certaines caractéristiques des textes de science-fiction qui nous intéressent. Ces derniers pénètrent dans un univers qui, précisément, est transcendant par rapport à notre propre monde, c'est-à-dire qu'il le double dans un au-delà ou un en-deça fictionnel. Si la littérature de science-fiction est une littérature du dehors qui interroge le monde, c'est parce qu'elle est tout autant une littérature du dedans. Elle interroge en nous renvoyant à nos propres perceptions, en travaillant à désarçonner nos acquis et à produire une prise de conscience du réel, hors, précisément, de cet « enclos civilisé ». Or, ce n'est peut-être pas un hasard si l'on découvre dans certains de nos textes un travail sur le langage qui rappelle le travail poétique. Comme le souligne Roger Bozzetto, il est illusoire de croire que la science-fiction ne travaille que les idées et ne constitue pas un texte littéraire :

« En effet, les auteurs de science-fiction ont préféré croire qu'ils exploitaient des idées, sans toujours se rendre compte que la manière « fictionnelle » de s'interroger (sur le monde, la technique [sic] l'homme, ou le reste) met surtout en jeu un aspect de la créativité du langage. Comme les critiques, la science-fiction a préféré s'imaginer qu'elle produisait des discours, alors qu'elle composait des textes, qu'elle inventait des figures, des symboles. »³

Dans des moments cruciaux, lorsque l'usage courant du langage n'est plus suffisant pour rendre compte de ce qui est offert, lorsqu'il ne s'agit plus de nommer mais finalement de suggérer quelque chose qui nous échappe peut-être, la narration se transforme même parfois en une sorte de prose poétique. Non que le travail sur le langage ou sur le style, suivant le terme que l'on voudra employer, soient absents des romans de science-fiction en dehors de ces passages que nous pointons, mais il est simplement plus explicite, plus visible dans ces textes. Les écrivains de science-fiction se retrouvent ainsi confrontés à des problèmes que d'autres artistes, comme nous l'avons vu, ont expérimentés tout au long du XXe siècle, que ce soit en littérature, dans les arts plastiques ou au cinéma. De fait, l'ineffable ou l'irreprésentable que sont l'infini

² White, Kenneth, *La Figure du Dehors*, Grasset, Paris, 1982, p. 150.

³ Bozzetto, Roger, *L'Obscur Objet d'un Savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en Provence, 1992, p. 25.

et l'au-delà du monde matériel, est peut-être accessible par l'art à l'aide d'un travail spécifique sur son matériau.

Bien que le mot pose dès lors des problèmes qui ne sont pas similaires à ceux que pose l'image, une dialectique se construit entre le mot-image et l'image-mot. C'est pourquoi, une étude du cinéma de science-fiction paraît à ce stade essentiel, à la fois pour lui-même, et pour éclairer le travail des écrivains.

A La difficulté du langage. Confrontation avec le cinéma de science-fiction

Le cinéma de science-fiction a cet avantage certain sur la littérature : il n'a pas besoin de nommer. Le fait paraît banal mais devient crucial lorsqu'il s'agit de représenter, dans la fiction, l'infini ou la transcendance. Le rapport du cinéma au langage est complexe : la parole et le texte ont toujours eu une place essentielle au cinéma, même dans le cinéma muet. Par ailleurs, certains ont pensé le cinéma comme un langage, voire comme une langue, en analysant le montage comme une forme de syntaxe, par exemple. Mais les choses ne sont pas si simples et le plan, au cinéma, n'est pas équivalent à un mot, ni même à une phrase d'ailleurs, mais plutôt à une infinité d'informations, lesquelles sont compliquées de manière exponentielle par le montage avec les plans qui le précède ou le suivent. Autant de problèmes dont a traité notamment Christian Metz⁴ :

« Né de l'union de plusieurs formes d'expression préexistantes qui ne perdent pas entièrement leurs lois propres (l'image, la parole, la musique, les bruits même), le cinéma, d'emblée est obligé de composer, à tous les sens du mot. Il est

⁴ Pour une analyse des débats autour de ces questions, voir : Mitry, Jean, *La semiologie en question. Langage et cinéma*, Les Editions du Cerf, Paris, 1987.

d'entrée de jeu un art, sous peine de n'être rien du tout. Sa force ou sa faiblesse est d'englober des expressivités antérieures : certaines sont pleinement des langages (l'élément verbal), d'autres ne le sont qu'à des sens plus ou moins figurés (la musique, l'image, les bruits). »⁵

Et plus loin, il ajoute : « La « spécificité » du cinéma, c'est la présence d'un langage qui veut se faire art au cœur d'un art qui veut se faire langage. »⁶. Il écrit aussi : « [...] Le cinéma est un langage de la réalité, le propre du cinéma est de transformer le monde en discours tout en lui conservant sa « mondité ». »⁷. Tous ces paradoxes éclairent les problèmes spécifiques que pose le cinéma, et qui vont nous intéresser par comparaison avec la littérature. Le cinéma est un art qui combine plusieurs media - image, texte, son -, ce qui complexifie considérablement la théorisation de son esthétique. Pourtant, c'est aussi dans cette spécificité que réside son intérêt. De plus, comme pour la photographie, le rapport entre la dénotation de l'image et ses connotations, ou entre le signifiant et le signifié, est très complexe, parce que le spectateur, quelle que soit la complexité de la mise en scène, expérimente un effet de réel en voyant l'objet filmé, auquel il lui semble avoir un accès direct sur l'écran. C'est une situation tout à fait paradoxale, tout simplement parce que bien des objets à l'écran, aujourd'hui par exemple, n'ont jamais été filmés, puisqu'ils sont incrustés dans l'image grâce aux effets spéciaux numériques. Pourtant le spectateur les reçoit tout de même comme s'ils l'avaient été. D'autre part, comme le souligne Alain Masson, la narration au cinéma possède des spécificités qui la distinguent fondamentalement de la narration romanesque, par exemple :

« Comprendre un film, ce n'est ni lire ni déchiffrer ; ce n'est pas non plus effectuer une somme de données. Des erreurs fugitives et des sentiments instables concourent à ma vision. Ma narration flotte, se retourne, se précipite tout à coup, impuissante à assigner continûment un sens à chaque chose. La coïncidence est faible entre un ordre narratif et la succession visuelle qui le soutient : parce que les articulations de cette dernière sont insuffisantes, rares, équivoques, et parce que son contenu est

⁵ Metz, Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », in *Communications*, n°4, Seuil, 1964.

⁶ *Ibid.*

⁷ Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 143.

surabondant. Que serait-ce sans la relation qui privilégie les visées propres à guider mon regard ?»⁸

En un sens, la narration est un après-coup au cinéma. « *Nous ne comprenons pas les films de façon linéaire [...]* »⁹, écrit Alain Masson. L'après-coup étant précisément la verbalisation du récit puisque tout récit est verbal :

*« Il faut une pensée pour organiser le récit. Parce que la langue détermine les actions et précise sans peine l'ordre des événements, parce qu'elle tire au clair leurs rapports, soulignant parfois les consécutions les moins obviés aux dépens des plus évidentes, parce qu'elle recèle et révèle à son heure le paradoxe qui donne aux choses leur intérêt et aux personnages leur relief, tout récit est essentiellement verbal. »*¹⁰

Dès lors, il faut noter que le cinéma peut parfois se passer, au moins temporairement, des mots, et devenir un assemblage d'images et de sons. Cela ne veut pas dire que le spectateur ne traduira pas ces images en mots, en analysant ce qu'il voit, mais que ces mots ne feront pas partie de l'œuvre. Le cinéma se rapproche alors davantage, en ce sens, des arts plastiques et de la musique que de la littérature. Le cinéma se construit sur un mélange d'évidence presque ontologique de l'image, et de complexité. C'est pourquoi, il entretient ce lien étroit avec le mystère. Le philosophe Clément Rosset écrit du reste : « *Pour en venir enfin aux « mystères » de l'« âme », que tu évoques à la fin de ta question, je me hasarderai à dire que la psychanalyse a toujours eu vocation à essayer de les tirer au clair ; le cinéma au contraire – comme tout art en général – à en accentuer le caractère impénétrable.* »¹¹.

Enfin, et c'est un élément fondamental, le cinéma impose une temporalité très différente de celle du texte. La temporalité cinématographique est imposée au spectateur comme un flux (même si les pratiques contemporaines depuis la VHS, et *a fortiori* avec le DVD, ont changé la donne. Cependant, ce point reste valable lors de la diffusion classique en salles). Cette donnée, qui implique certaines conditions de réception de l'œuvre, contribue à faire des films, et notamment des films dont nous parlerons, des

⁸ Masson, Alain, *Le récit au cinéma*, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1994, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹ Rosset, Clément, *Propos sur le cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 20.

expériences qui happent le spectateur, s'imposent à lui, ou tout au moins, qui lui permettent de prendre conscience d'une certaine temporalité.

En tenant compte de l'ensemble de ces données qui font la singularité du cinéma, qu'en est-il dès lors du cinéma de science-fiction lorsqu'il s'agit de poser la question de la spiritualité ?

1 Vers un cinéma pur : images et sons

Trois films nous semblent particulièrement représentatifs des possibilités qu'offre le cinéma de science-fiction dans le domaine qui nous intéresse : *2001 : A Space Odyssey* de Stanley Kubrick (1968), *The Fountain* de Darren Aronofsky (2006) et *Sunshine* de Danny Boyle (2007). Les points communs entre ces trois films, en termes de choix esthétiques¹², sont importants. Il s'agit d'œuvres complexes qui engagent une narration fondée sur le visuel et sur le sonore au point de frôler parfois l'abstraction, tout en établissant une forme de quête initiatique qui conduit le personnage principal, dans un dernier temps du film, à une forme d'épiphanie, à l'expérience d'un contact avec quelque chose, un au-delà. La dimension spirituelle de l'œuvre trouve donc son accomplissement dans ce qui devient une véritable expérience pour le spectateur, qui ne peut plus appréhender ce qui lui est présenté par des mots, mais qui est assailli par des images et des sons, qu'il ne pourra essayer d'interpréter par le langage que dans un second temps. C'est ce que décrit parfaitement Michel Chion à propos de *2001*.

« [...] il renoue les différents fils dénoués entre le cinéma populaire à grand spectacle, et les recherches sur le cinéma « pur ». Par sa rareté en dialogues (déterminants toutefois) et par la façon dont il privilégie les moyens propres du cinéma – son, lumière, mouvement et montage – 2001 est aussi l'ancêtre et le

¹² Bien que Michel Chion (Chion, Michel, *Stanley Kubrick. L'humain, ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p. 169) souligne avec raison le processus qu'a été la création de *2001* en montrant que tous les choix finaux n'étaient pas prévus au départ, et que divers éléments autres que volontaires ont influencé ces choix, nous nous permettons tout de même d'en tirer des éléments d'interprétation et de les analyser comme des choix, car ce qui nous intéresse est l'ensemble des possibilités qu'offre le cinéma de science-fiction et qui se réalisent ici, même si ce n'est pas de manière entièrement planifiée.

chef d'œuvre de ce qu'on pourra appeler le « film-expérience », dont la projection s'apparente à un rituel. Pour cela, il puise aussi bien dans les recherches sonores et optiques de la fin du muet que dans la « modernité » des années soixante (Antonioni, Tati) dont il est issu. Il incarne un rêve d'absolu du cinéma, visant à une expérience non-verbale et universelle. »¹³

Quelques figures formelles sont récurrentes dans les films qui nous intéressent et permettent aux cinéastes, d'une part de créer des processus de désorientation du spectateur et de déplacement de ses attentes et, d'autre part, de construire de manière explicite une expérience audiovisuelle.

- *Le silence*

Le rapport à la parole et au dialogue est très important dans ces films. D'abord, même si le dialogue est présent, il est parfois vide de sens. Les personnages comblent le vide, ou plutôt luttent contre le silence par un discours vide. C'est particulièrement le cas de Thomas (Hugh Jackman) dans *The Fountain*. Ce scientifique cherche désespérément un moyen de sauver sa femme, Izzi (Rachel Weisz) qui est en train de mourir d'un cancer. Elle écrit un roman qui se passe au temps des conquistadors et qui raconte comment un envoyé de la reine d'Espagne part chercher, dans un temple maya, un arbre dont la sève donnerait l'immortalité. Néanmoins, quand le conquistador boit cette sève, des végétaux poussent dans son corps et il se mêle à la nature, dans un acte qui transforme la mort en vie. Le troisième niveau de narration correspond à la vie de Thomas, devenu immortel, dans un futur très lointain. Après la mort d'Izzi, il voyage dans l'espace afin d'amener Izzi, qui a désormais pris la forme d'un arbre, jusqu'à une étoile, Shibalba, le royaume des morts pour les Mayas. Ces trois niveaux s'entremêlent autour de la question de l'acceptation de la mort et d'une vision du trépas comme renaissance et création de vie, montrant ainsi la vanité de la quête d'immortalité, puisque la vie ne peut être sans la mort. Des phrases clefs reviennent comme des motifs récurrents, notamment « *Finish it* » (Finis-le), qui est le fil directeur du film. La fin à laquelle la phrase fait référence est la mort qui doit finalement se produire. Thomas

¹³ Chion, Michel, *Stanley Kubrick. L'humain, ni plus ni moins*, op. cit., pp. 168-169.

comble le vide par des mots, par son discours scientifique et ses tentatives vaines pour sauver sa femme, mais il n'écoute pas vraiment Izzi. Il n'écoute pas ses collègues et amis non plus d'ailleurs. Là encore la communication n'est pas réciproque. C'est pourquoi ce leitmotiv est si important. Thomas ressasse de manière obsessionnelle un discours qu'il n'arrive pas à accepter (sa femme va mourir d'un cancer) et auquel il ne parvient pas à donner du sens. C'est lorsqu'il accepte la demande d'Izzi à la fin du film, et qu'il cesse de parler lui-même, qu'il accepte le silence, que l'épiphanie se produit et qu'il meurt au milieu de l'étoile mourante. La parole est ainsi discréditée. Dans *2001*, c'est en particulier le cas de la parole sociale, quotidienne : *2001* est d'abord un film du silence, ou plus exactement de l'absence de parole. Il faut attendre la vingt-quatrième minute pour entendre la première phrase de dialogue. De très nombreuses séquences n'en contiennent aucune. Par ailleurs, les rares phrases prononcées appartiennent en général à une forme de communication vide, et sont des formules de courtoisie, des échanges sociaux ou les ordres en langage technique et stéréotypé provenant de la « Mission control ». Les seuls véritables dialogues où perce une émotion sont ceux prononcés par la machine HAL 9000, comme pour discréditer encore plus la parole humaine.

Face à la parole impossible, dans *The Fountain*, se place le pouvoir de l'écrit, non pas tant des mots que des traits. La fiction, sous la forme du roman d'Izzi, représente le monde des hommes, l'histoire que l'on peut encore raconter, mais la fin n'est pas écrite parce qu'elle dépasse le langage. Lorsque la mort survient, l'encre ne sert plus à tracer des mots sur le papier mais à tatouer de manière abstraite le passage du temps sur la peau du personnage de Thomas : il est déjà passé de l'autre côté. La disparition du mot se fait dès lors au profit à la fois de l'image et du son.

Michel Chion parle de cinéma pur à propos du *2001* de Kubrick, comme s'il s'agissait finalement d'une œuvre appartenant au cinéma expérimental, et cet aspect contribue à lui donner raison. Le seul échange réellement signifiant du film est celui-ci : l'ordre que Bowman lance en vain à Hal « *Open the door, Hal* » (Ouvre la porte, Hal) et l'ordre qu'Hal lance ensuite en vain à Bowman : « *Please.... Stop. Stop, Dave.* » (S'il te plaît... Arrête. Arrête, Dave.) Toute l'intensité du film se concentre dès lors sur ces courtes phrases qui soulignent une communication vaine. Ce n'est pas un échange, mais

finalement un monologue dans les deux cas. La parole de l'un se confronte au silence de l'autre et se perd dans le vide. Le dialogue se concentre en fait dans *2001* au milieu de l'œuvre, puisque les dernières séquences sont marquées par la solitude de Dave Bowman qui ne prononce plus aucun mot. Par conséquent, le film se clôt sur le silence, non seulement parce que la diégèse l'implique, mais parce que la dernière partie du film se situe au-delà des mots. Le langage utilisé est alors l'image : c'est la fameuse séquence du « trip », conçue selon une multitude d'effets visuels.

Le silence, devenu alors silence cosmique et mystique et non pas silence dictatorial de l'interdiction de s'exprimer, est aussi une image de la résolution des conflits. Face aux discours qui s'entrechoquent, le silence des espaces intersidéraux invite à passer au-delà des limites du langage. Ainsi, dans *Sunshine*, les dialogues sont cette fois porteurs de sens. Ils expriment des conceptions de la vie opposées : d'un côté les défenseurs de l'être humain et de la vie et, de l'autre, ceux qui veulent s'annihiler dans la lumière. Un discours scientifique contre un autre discours scientifique, mais aussi le discours rationnel contre le discours de folie du survivant de l'autre vaisseau. En effet, le film raconte l'itinéraire d'une mission spatiale qui doit envoyer une bombe dans le soleil pour le rallumer. Une première mission avait échoué et ce nouveau groupe est la dernière chance de l'humanité. Mais, sur leur chemin, ils rencontrent l'épave de la première navette : tout l'équipage est mort sauf le capitaine, un être presque entièrement brûlé par les radiations du soleil, et qui est devenu fou. Il va tout faire pour les empêcher de réussir. Précisément, le conflit, cet affrontement des discours, se résout dans le silence de l'explosion finale, là où il ne reste plus que les images. Capa (Cillian Murphy), le créateur de la bombe, qui doit donner une nouvelle vie au Soleil, est le héros, parce qu'il est une sorte d'équilibre entre le discours (c'est un scientifique) et l'émerveillement de l'expérience sans mot. Il crée la lumière, littéralement.

A ce titre, le film de Robert Zemeckis, *Contact* (1997) est également intéressant. Le film raconte comment des extra-terrestres entrent en contact radio avec la terre et fournissent les plans d'un moyen de transport : la scientifique chargée du projet prend place dans cet engin et voyage aux confins de l'espace avant de se retrouver dans un lieu tiré de sa mémoire et d'entrer en contact avec une créature extra-terrestre. Elle revient ensuite sur Terre sans pouvoir donner aucune preuve de l'expérience qu'elle a

vécue. La séquence d'ouverture qui est, très probablement, un hommage au *2001* de Kubrick, comme beaucoup d'autres éléments du film, présente un mouvement d'éloignement de la terre en suivant l'itinéraire des ondes radios qui partent se perdre dans l'espace. Plus on s'éloigne dans l'espace, plus on remonte le temps, puisque les programmes radios que nous entendons sont anciens. La terre se replace dans le système solaire. On entend de moins en moins de sons et lorsque l'on peut finalement contempler la galaxie dans son ensemble, c'est le silence total. A ce moment-là, la transition avec la scène suivante passe par un gros plan sur l'œil de la protagoniste, enfant. Du macrocosme au microcosme, se dévoile un retour sur l'humain (Ce motif, fondamental dans le film se retrouve également dans le design de la machine dans laquelle l'héroïne va voyager et qui reproduit, à grande échelle, la forme d'un atome – un noyau autour duquel tournent des électrons – ou, à petite échelle, celle d'un système solaire, suivant le point de vue que l'on adopte.). Cette marche vers le silence et ces images de l'espace sont saisissantes. Le sublime s'installe par cette remise à niveau, cette prise de conscience que nous ne sommes rien dans l'immensité silencieuse de l'univers. La différence avec le film de Kubrick, en dehors de cette séquence, réside dans le fait que Zemeckis explicite entièrement son film et que ce que nous venons de souligner est dit à la fin par le personnage d'Ellie Arroway, interprétée par Jodie Foster : elle explique que son expérience, sa vision, lui ont montré à quel point nous étions insignifiants et en même temps rares et précieux. Le film est intéressant parce qu'il pose les problèmes de la confrontation avec l'infini, du rapport entre le discours de la science et le discours religieux, mais il le fait de manière explicite. Il s'agit d'un film de discours où chaque personnage porte sa propre vision du monde et l'exprime. Ellie est une scientifique. Elle ne croit pas en Dieu mais finalement sa ferveur et son audace révèlent une autre forme de foi qui va se confirmer après son expérience de contact. Archer Joss (Matthew McConaughey), en revanche, est un homme d'Eglise. Il représente la foi, et dénonce la place de la science et de la technologie dans la société. D'autres personnages plus extrêmes les entourent, le terroriste extrémiste religieux, et les personnages arrivistes et pragmatiques qui n'ont l'air de croire en rien et ne semblent se fonder sur aucune valeur, si ce n'est celle qui leur rapporte le plus. Ces visions du monde se confrontent ainsi constamment au sein du film. Il est d'ailleurs

intéressant de constater que tous les débats se terminent sur le silence car les personnages parlent finalement de ce dont on ne peut pas parler, et le discours achoppe constamment.

Lors de l'expérience elle-même, si l'on retrouve le tunnel de lumière qui fait l'expérience de Bowman dans *2001* et une forme de distorsion du temps et de l'espace – Ellie se dédouble brièvement à deux reprises comme si elle existait dans deux temporalités à la fois - , ici, Ellie commente ce qu'elle voit et explique qu'il s'agit d'un trou de ver (« wormhole »). A la fin de son voyage, la contemplation de l'infini de l'espace, des étoiles, sublime, est portée par l'expression extatique de son visage, mais elle l'explique encore : « *No words to describe it. Poetry. They should have sent a poet. So beautiful* », dit-elle (« Pas de mots pour décrire cela. Poésie. Ils auraient dû envoyer un poète. Si beau. »). Ce que précisément Kubrick ne faisait pas. Le film est donc intéressant parce qu'il pointe exactement les problématiques que nous soulevons : Ellie vit une expérience mystique qui la transforme à jamais, et dont elle ne peut rendre compte par la suite. Elle, qui est une scientifique, découvre la foi, pas nécessairement la foi en Dieu, mais une forme de foi. Et cette expérience n'est pas communicable. Elle a été vécue, c'est tout ce que l'on peut en dire. Mais tout est donc explicite dans le film, c'est ce qui fait qu'il reste un film grand public, sans aller au bout de la démarche, comme le faisait Kubrick par exemple.

- *Le motif de l'écran noir*

L'autre versant du silence est l'écran noir. A l'absence de son, répond l'absence d'image. *2001* joue ainsi en permanence sur l'alternance des deux comme s'il cherchait constamment à désorienter le spectateur. Comme l'écrit Michel Chion, *2001* travaille sur le vide.

« L'écran vide, le futurisme, le désert hantent le cinéma de l'époque ; 2001 vient après Le désert rouge d'Antonioni et est contemporain d'autres films basés sur l'idée de raréfaction, comme Playtime, de Tati, avec lequel les points communs sont nombreux : même caractère elliptique de l'action, même construction

séquentielle par blocs, même travail sur le vide et même mise à distance des affects. »¹⁴

La première partie du film, à la préhistoire, commence par de longs plans fixes du désert, sans que rien ne bouge dans ce paysage. Les plans s'enchaînent en montage *cut*, changeant d'angle à chaque fois, comme pour montrer que, quelque soit l'endroit où se pose le regard, tout est vide. D'ailleurs, d'autres plans de paysages désertiques seront utilisés, mais cette fois colorisés, lors du voyage final. Dans ces espaces, l'homme est absent visuellement. Allant plus loin encore que cette désertification du plan, Kubrick ose l'absence totale d'images. A 9'40 et 11'17, l'écran se vide entièrement et pour un temps assez long. L'entracte - « Intermission » - est certes également un écran noir, une pause dans le film, mais pour autant il appartient de plein droit au film lui-même, en raison de la continuité musicale. Tout ne s'arrête pas, mais précisément l'absence d'image se fait plus encore ressentir et entre dans la logique développée par l'ensemble du film. La musique se poursuit d'abord, puis disparaît elle aussi, comme aspirée dans ce néant. Kubrick manipule entièrement le spectateur et donne une profondeur infinie à ce noir. Du reste, le film se termine de même sur un écran noir car la musique se poursuit bien après la fin du générique et le carton « the end », dans un effet à la fois de continuité et de transition avec ce qui va suivre - c'est-à-dire, la sortie de la salle, le retour à la vie normale. En même temps, l'écran noir est aussi l'image même de ce que Kubrick cherche à atteindre : l'abstraction la plus absolue, la totalité vide.

L'obscurité peut bien sûr également être rapprochée tout simplement de l'infini des espaces intersidéraux. Jean-Michel Bertrand analyse ainsi le premier écran noir qui est celui d'ouverture du film, mais son analyse est tout aussi valide pour les autres :

« En proposant d'emblée une non-image, pure surface noire, Kubrick nous plonge dans un état de relâchement et de perception première. Une image en deçà de l'image qui, par les proportions de l'écran ressemble formellement au monolithe, sollicite pleinement notre attention, ruse avec nos attentes ou

¹⁴ Chion, Michel, *Stanley Kubrick. L'humain, ni plus ni moins, op. cit.*, p. 177.

habitudes et permet de vivre une singulière expérience de l'espace et du temps. »¹⁵

Cette idée d'un en-deçà de l'image est fondamentale. L'obscurité est à la fois un en-deçà et un au-delà, un point d'origine et un point d'aboutissement. Elle est le soubassement de l'image, ce qui la prépare, et ce qui la révèle en tant qu'image. L'obscurité n'a d'existence que par la lumière et l'image des plans qui le précèdent ou le suivent : c'est par le montage que l'écran noir prend tout son sens. Ainsi, l'écran noir explicite l'entre-deux images.

L'écran noir, malgré son occurrence unique, est aussi particulièrement important dans *The Fountain* puisqu'il se situe dans la dernière grande séquence, au moment de l'explosion de l'étoile : l'image se comprime jusqu'à ce qu'un seul petit point de lumière reste au centre de l'écran. Le silence se fait pendant un instant, et c'est l'explosion : l'image est alors inondée de lumière, et la musique repart puissamment. De même que pour *2001*, le spectateur est ici saisi par une expérience sensorielle, mais aussi émotionnelle, car le film de Darren Aronofsky est particulièrement tragique. Toute cette dernière partie du film ne sera qu'images et sons dans une acmé saisissante. C'est par contraste avec ce moment de pause et de néant que la suite peut exister, le noir n'étant plus alors un rien, mais la matrice du tout.

Littéralement, le personnage se fond avec l'univers, son épiphanie est mêlée au moment de l'explosion de l'étoile (on peut rapprocher cet épisode de l'explosion de la supernova dans *Etoiles mourantes*). Il résout finalement l'ensemble des lignes narratives dans cette explosion qui devient une sorte de Big Bang. D'ailleurs, un plan antérieur annonçait déjà ce type de motifs : lorsque le personnage effectue des mouvements de Tai Chi sur un fond étoilé, il n'apparaît pas réellement à l'image. Il se distingue simplement comme une silhouette noire sur ce fond noir parsemé de petites lumières : il se fond déjà avec l'univers ou il est en voie de le faire. Il y a ici, formellement, une sorte de négation créatrice qui renvoie à l'ensemble même du film. La mort comme un acte de création, c'est l'« hypothèse » que propose Izzi et le sens de la légende qu'elle raconte, mais que Thomas ne peut alors accepter. Du noir complet naît la lumière. L'écran noir dans ces films suscite, de fait, un effet d'attente : que va-t-il finir par

¹⁵ Bertrand, Jean-Michel, *2001 L'odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 107.

apparaître sur l'écran ? Car l'on sait bien que quelque chose apparaîtra. L'écran noir est donc la matrice du surgissement de quelque chose, l'avant.

L'autre versant de l'écran noir est l'écran blanc. L'écran blanc est, en un sens, un trop plein d'informations qui s'annihile lui-même. Il est généralement un trop plein de lumière qui mène à l'aveuglement. L'écran blanc est donc un contre-écran noir, mais son usage est similaire : le noir et le blanc ne sont pas des couleurs et sont toutes les couleurs à la fois. Dès lors, ces plans sont des négations et des totalisations en même temps. Ils bloquent la narration, figent l'attention en supprimant l'image, mais sont créateurs car ils invitent celui qui les regarde à se substituer à l'image, à prendre le relais, l'espace d'un instant, à imaginer.

Plusieurs écrans blancs apparaissent aussi dans *The Fountain*. Le film se termine sur un écran blanc dont la signification peut être multiple, mais qui renvoie en tout cas à un jeu très important dans le film entre la lumière et l'obscurité. D'images très sombres où il est difficile de distinguer ce que l'on voit (en particulier dans la jungle avec les conquistadors) à des images surexposées aux blancs brûlés (par exemple dans les plans où apparaît la reine), les contrastes sont très forts et construisent un univers visuel spécifique. La lumière peut ici représenter à la fois une forme de paix, liée à la mort, mais aussi une lumière illusoire, que l'on tente en vain d'atteindre, dans le cas de la quête du conquistador.

L'écran blanc est le moment de fin, l'épiphanie qui est aussi passage vers l'au-delà, inaccessible précisément pour l'œil humain. La lumière, au lieu d'éclairer, de clarifier, rend illisible parce qu'elle devient aveuglante, éblouissante. Tout le film de Danny Boyle, *Sunshine*, repose sur cette ambiguïté du terme « éblouissant », et use lui aussi de l'écran blanc. L'ensemble du film a pour thème le soleil, et se construit donc autour de la lumière. La puissance du soleil est telle qu'elle efface tout sur son passage. C'est pourquoi le film regorge de plans surexposés et de blancs brûlés. La lumière se transforme en feu qui ronge l'image, la rend floue puis finalement l'annihile. On retrouve ainsi ce motif de l'écran blanc au moment de la mort du personnage de Searle. Le jeu sur la lumière est explicite dans le film, puisque Searle dit un peu plus tôt : « - *They had an epiphany. They've seen the light.* » Et Capa lui répond : « *They've burned*

themselves. »¹⁶. Deux interprétations du même fait. Capa est pragmatique, mais Searle est un fervent, un croyant. Il cherche à vivre cette expérience ultime et en mourra.

Ecran blanc comme écran noir renvoient ainsi à des structures primordiales, qui sont le temps de l'avant ou le temps de l'après, la naissance ou la mort, et qui interviennent comme des mises en perspective de l'image, qui signalent son soubassement, son en-deçà et son au-delà, son origine et peut-être son objet.

- *La musique*

La musique est également fondamentale car elle porte la dimension émotionnelle. Elle peut se faire épique, tragique ou pathétique, suivant les scènes, et peut construire une continuité, par rapport à la complexité de l'intrigue ou à la dimension graphique du film. Elle devient un acteur qui se substitue aux mots pour accompagner les images. Celle de *The Fountain* par exemple, composée par Clint Mansell et interprétée par le groupe Mogwai et le Kronos Quartet, repose sur des thèmes qui reviennent là encore comme des leitmotifs tout au long du film, et qui varient d'intensité suivant les séquences. Cet élément est particulièrement important à la fin du film où l'acmé narrative et visuelle se double d'une acmé musicale. Le générique de fin est plus doux et extrêmement pathétique, et prend en charge une sorte de moment post-traumatique du spectateur : il s'agit désormais de l'accompagner vers la sortie de la salle. L'impression est réellement celle-là. Dans *Sunshine*, le procédé est relativement similaire. La musique accompagne l'émotion épique, le suspense, et reste essentiellement dans le domaine de l'émotion. Elle constitue ce que Michel Chion appelle la « musique empathique » : « *Dans l'un, la musique exprime directement sa participation à l'émotion de la scène, en revêtant le rythme, le ton, le phrasé adaptés, cela évidemment en fonction de codes culturels de la tristesse, de la gaieté, de l'émotion et du mouvement. Nous pouvons parler alors de musique empathique [...].* »¹⁷ Elle se construit en parallèle avec ces images parfois presque abstraites, et trouve toute sa place dans l'acmé du film.

¹⁶ Trad.: - Ils ont vécu une épiphanie. Ils ont vu la lumière. – Ils se sont brûlés eux-mêmes.

¹⁷ Chion, Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 11.

Or la musique est intrinsèquement abstraite, au sens où elle convie des émotions mais échappe au domaine du discours. C'est pourquoi elle est si fondamentale dans nos trois films : elle est complémentaire des images pour fournir des données au spectateur et créer les conditions de l'expérience, mais reste dans l'abstraction – ou peut-être plutôt la concrétude, comme on le voudra – des sensations. Elle n'explique rien et suggère seulement. Elle peut d'abord créer des effets de contraste par rapport à l'image. Ainsi la question de la musique dans *2001* est fondamentale, et a été abondamment commentée. On sait que la musique originale, qui avait été composée par Alex North, n'a pas été utilisée par Kubrick qui lui a préféré des morceaux de musique classique. Dans ce film que nous avons pu définir comme un film du silence, la musique tient, avec les bruitages, le devant de la scène. Précisément, les deux ne se mélangent pas. A chacun son moment : lorsque les astronautes sont dans leur combinaison, c'est leur respiration qui envahit la bande-son, alors qu'à d'autres moments, comme lors de la vision du monolithe sur la lune ou lors du ballet des vaisseaux, aucun bruitage ne vient troubler la musique. Ce motif fait partie des multiples effets de déconnexion que Kubrick entretient pendant le film : de fait, le choix de la musique peut être déroutant, même s'il s'est aujourd'hui imposé dans l'imaginaire collectif. *Le Danube bleu* de Strauss n'est pas en effet le premier morceau qui vient à l'esprit en pensant à des vaisseaux spatiaux. Du moins ce n'était pas le cas avant *2001*. Là encore la musique est une manière d'accompagner l'expérience, non pas en tant qu'elle l'illustre, mais en tant qu'elle la suscite dans un jeu « audio-visuel », comme le souligne Michel Chion à plusieurs reprises. Elle crée des données qui peuvent même éventuellement contredire les données de l'image, et elle conduit le spectateur là où le souhaite le réalisateur. Les effets de rythme sont alors essentiels.

En outre, la musique peut créer des effets d'abstraction car elle est elle-même insaisissable. C'est le cas du requiem inquiétant et sublime qui accompagne les apparitions du monolithe à l'écran, dans *2001* : il est difficile de déterminer, à la première écoute, si l'on entend des instruments ou des voix humaines, et le chant devient donc énigmatique, presque abstrait. Il s'annihile dans l'oppression fascinante qu'impose la musique. Ailleurs, c'est le sublime glorieux qui s'exprime avec *Ainsi parlait Zarathoustra*, au début et à la fin du film.

La musique contribue donc à cette stratification de sens qu'est le film. Dans les œuvres qui nous intéressent, elle s'inscrit à la fois comme stimulus pour le spectateur, le portant dans le domaine de l'expérience plus que de la réception passive, et comme moyen supplémentaire de désorienter ce même spectateur, soit par des effets de contraste, soit par des effets d'abstraction. La bande-son dans son ensemble, c'est-à-dire également les bruitages ou la manière de restituer les dialogues, contribue grandement à ce travail. C'est le cas de la voix de l'ordinateur Hal qui semble être nulle part et partout – c'est un « acousmètre » comme l'analyse Michel Chion - mais aussi les sons de respirations dont nous avons déjà parlé. « [...] *dans la combinaison audio-visuelle, écrit-il, une perception influence l'autre et la transforme : on ne « voit » pas la même chose quand on entend ; on n' « entend » pas la même chose quand on voit. »*¹⁸ Et il précise concernant la bande-son :

*« Les conséquences, pour le cinéma, en sont que le son est plus que l'image un moyen de manipulation affective et sémantique insidieux. Soit que le son nous travaille physiologiquement (bruits de respiration) ; soit que par la valeur ajoutée, il interprète le sens de l'image, et nous fasse y voir ce que sans lui nous ne verrions pas, ou verrions autrement. »*¹⁹

On voit bien comment les structures sonores, tout comme les structures de l'image, travaillent à faire du film une expérience, non plus seulement une réflexion intellectuelle mais une plongée dans le présent de la sensation et de l'émotion, traduisant ainsi un au-delà du langage.

- *Longueur des séquences*

Au-delà des structures que nous venons d'analyser, il faut aussi considérer le film dans sa dimension de continuité, c'est-à-dire dans sa dimension temporelle. Les effets d'un film peuvent se comprendre non pas dans la fragmentation d'une analyse ponctuelle, mais dans l'inscription dans l'ensemble d'un flux qui défile devant les yeux du spectateur. La longueur des séquences est, par exemple, un facteur de manipulation

¹⁸ Chion, Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma, op. cit.*, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

du spectateur. Ainsi, lorsque les séquences sont longues, le cinéaste a bien souvent en tête de faire expérimenter la durée au spectateur. Parce que la séquence est longue, le spectateur ressent sa longueur, le temps qui s'écoule, et éventuellement cède face à ce qui peut sembler au départ être une difficulté. Certains cinéastes travaillent sur des plans longs et un rythme particulièrement lent qui donnent au film une dimension contemplative, et donc davantage sensorielle. Paradoxalement, l'attention du spectateur est à son comble et chaque élément d'image ou de son devient primordial. Ainsi, même si *Sunshine* est un film qui comporte des scènes d'action importantes, il reste pourtant, par moments, contemplatif. *2001* et *The Fountain* s'inscrivent encore davantage dans cette voie. Kubrick, dans *2001*, à l'image de ce que pratique Andréï Tarkovski dans l'ensemble de son œuvre, et notamment dans ses œuvres de science-fiction *Solaris* et *Stalker*²⁰, oblige le spectateur à céder. Il doit se rendre et abandonner la volonté de mettre des mots sur les images et d'interpréter. Il doit simplement se laisser aller à une expérience sensorielle dont il est probable qu'il ne ressortira pas indemne. « *J'ai essayé de créer une expérience visuelle, de celles qui dépassent toutes les étiquettes imaginables et pénètre directement dans l'inconscient* »²¹, dit Kubrick dans une interview en 1968. Le travail sur la temporalité est dès lors essentiel, et dans *2001* il se conjugue avec une forme de désorientation du spectateur qui perd tout repère.

- *Cadrage*

Dans la démarche de désorientation du spectateur dont nous avons décliné divers procédés, le cadrage joue également un rôle important, en particulier dans *2001*. Les

²⁰ Ces deux films n'entrent pas dans le cadre géographique fixé pour notre corpus mais constituent des jalons majeurs dans le cinéma de science-fiction et dans la problématique de la spiritualité en particulier, qui traverse de toute façon l'ensemble de l'œuvre de Tarkovski. Le travail sur le cadrage, sur les plans vides, sans personnages, sur la durée, sur les plans séquences entre en écho avec ce que nous développons sur *2001*. Tarkovski est un cinéaste du cinéma comme expérience : ses films, longs et lents, travaillent spécifiquement cette manière de dérouter le spectateur et de finir par le faire céder.

« *Through the image is sustained an awareness of the infinite: the eternal within the finite [...].* » (Trad. : A travers l'image se construit une conscience de l'infini : l'éternel dans le fini [...]) Tarkovsky, Andrey, *Sculpting in time. Reflections on the cinema*, trad. Kitty Hunter-Blair, The bodley head, London, 1986; p. 38

²¹ Interview dans *Playboy*, 1968, cité dans Bizony, Piers, *2001 le futur selon Kubrick*, Cahiers du cinéma, Paris, 2000, p. 160.

choix de Kubrick sont très marqués et créent constamment un sentiment d'étrangeté. Lorsque l'on attendrait un plan serré, voire un gros plan, le réalisateur filme en plan large. Il choisit des angles étonnants, filme en biais, d'un coin du décor, parfois avec un accessoire qui bloque la vision. De même, le cadrage est aussi un moyen de créer un lien entre des éléments en les intégrant dans le même cadre. C'est ce que fait Kubrick, d'une part dans la séquence d'ouverture en plaçant dans l'axe la terre le soleil et la lune, dans une vision cosmique grandiose accompagnée par la musique d'*Ainsi parlait Zarathoustra* et, d'autre part, dans un plan important, situé après que les hommes préhistoriques ont touché le monolithe. Celui-ci est filmé en contre-plongée, ce qui donne une impression d'immensité au monolithe, qui s'élève comme une tour, dans l'axe duquel se dessine le Soleil et la Lune, en écho au plan décrit précédemment, et montrant, par le cadrage, la dimension cosmique du monolithe : il vient d'ailleurs et fait le lien avec cet ailleurs. De même dans *The Fountain*, la pyramide maya est filmée en contre-plongée et se dessine sur le coucher du soleil. On peut interpréter cette image de la même manière que celle du monolithe, comme une voie vers le spirituel et le cosmique. Dans *The Fountain*, Aronofsky travaille le zoom avant ou le zoom arrière pour transformer le cadre, passant du microcosme au macrocosme, du petit au grand ou inversement, créant aussi par ce moyen des liens. L'image peut dès lors cultiver sa propre polysémie et sa propre ambiguïté, en déstabilisant explicitement le regard. Ainsi, dans *2001*, la centrifugeuse ou les plans qui se renversent ne permettent plus d'établir une notion de haut ou de bas. Or cette réalité est celle de l'espace même.

- *Montage*

Des effets similaires existent à travers des procédés de montage. Le montage peut représenter une rupture ou une continuité. Ainsi, les cinéastes qui nous intéressent en usent d'une part pour désorienter (rupture) mais aussi pour reconfigurer les éléments (continuité).

Dans la rupture se bâtissent des effets d'ellipse. C'est parfois dans le soubassement de l'image, entre les plans, que se révèle une autre dimension qui fait

sens. Guy Astic, à propos du cinéma de David Lynch, a utilisé la notion de soubassement de l'image, montrant que, chez ce cinéaste, l'essentiel se joue dans un en-deçà des plans, dans ce qui existe entre les plans. Or cet entre-deux est lié à la notion de mystère par opposition à l'énigme qui conduirait à un « *effarement du sens* »²² : « *Il [Mulholland Drive] dit la force d'attraction perverse, déformante, de l'énigme pour lui préférer l'itinéraire en vérité du mystère qui rend sensible le caractère intraitable et indicible du réel* ». ²³ De même, chez Rossellini, nous dit Alain Bergala, « *La révélation a lieu entre deux plans, dans la syncope du raccord.* »²⁴ C'est bien de cela qu'il s'agit aussi dans *2001*, par exemple. Kubrick et Boyle utilisent le même procédé à la fin de leur film dans la séquence du trip, pour le premier et dans la scène d'action finale pour le second : le montage se fait de plus en plus chaotique, va de rupture en rupture, et certaines images sont insérées sans continuité avec les précédentes et de manière très brève : des arrêts sur image, sur le visage de Bowman hurlant dans le premier cas, et sur le visage de Capa dans le second. Ce travail suggère à la fois une suspension du temps, une forme de désorientation de la perception, l'arrêt au milieu du mouvement, et en même temps suggère une superposition d'éléments dans l'image, une simultanéité. De manière presque subliminale, ces inserts mettent en valeur précisément l'en-deçà de l'image, et sa complexité par un motif de rupture. Jean-Michel Bertrand écrit à propos du début de *2001* :

« *Dans cet étonnant incipit, les figures du montage ne sont donc pas seulement intégratives ; elles font exister des trous, des failles ou interstices dans la continuité spatiale narrative et expressive qui s'expriment par des écrans noirs, des images souvenirs, des espaces ayant perdu leurs données strictement euclidiennes et des coupures visibles qui ne font pas partie des plans qu'elles réenchaînent.* »²⁵

Darren Aronofsky, quant à lui, désoriente puis réoriente son film. *The Fountain* est à la fois un puzzle narratif dans lequel trois niveaux s'entremêlent, et ce, au départ, de manière très complexe avec des effets de montage qui ne permettent pas de

²² Astic, Guy, *Le purgatoire des sens, Lost Highway de David Lynch*, Rouge Profond, Pertuis, 2004, p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ Bergala, Alain, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne », in Rossellini, Roberto, *Le cinéma révélé*, Editions de l'étoile, Paris, 1984, p. 21.

²⁵ Bertrand, Jean-Michel, *2001 l'odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme, op. cit.*, p. 121.

comprendre exactement les liens entre les séquences. Mais lorsque les choses s'éclaircissent et que le film parvient à son acmé, il se recentre alors entièrement. Les lignes narratives sont désormais placées, et une seule action, la fin, compte désormais. Darren Aronofsky manipule ainsi le spectateur tout autant que Kubrick pour le faire céder à l'expérience finale qu'il va lui proposer, mais utilise d'autres méthodes. La concentration du spectateur est ici construite par des effets de montage qui le désorientent, et par des motifs qui reviennent constamment dans le film comme des échos mais qui chaque fois s'enrichissent un peu plus – le moment où Izzi, dans le couloir du laboratoire, propose à Thomas de la rejoindre, constitue littéralement un carrefour, un moment signifiant qui revient tout au long du film avec des variantes, comme un ressassement du moment clef, de l'erreur primordiale - et par des plans insérés qui replacent toujours l'histoire dans un décor plus grand qu'elle : c'est ce couloir de lumière dans l'étoile mourante, Shibalba, qui ressemble à l'entrée du paradis dans certaines représentations iconographiques. Comme le personnage qui ressasse sans arrêt les moments clefs de son existence, le spectateur doit finalement céder face à ce qu'il voit pour pouvoir accepter la fin. Il lui faut accepter la fin inévitable. Dans ce film également, le montage introduit parfois une rupture au lieu d'une continuité, et reste insoluble. Ainsi lorsque le Thomas du futur apparaît soudain à la place du conquistador, par un effet de montage, devant le prêtre, que voit-on réellement ? Est-ce réellement une vision du prêtre ou est-ce une manière de créer une transition ? Dans ce dernier cas, la vision du prêtre est alors tout autre, et reste inconnue : on ne peut pas le déterminer à partir du simple visionnage du film. Nous nous trouvons de plus dans une fiction dans la fiction, ce qui complique considérablement les choses. Le montage amène à une impossibilité de déterminer le statut de l'image qui nous est présentée : en ce sens, le film de Darren Aronofsky construit un mystère qui prépare petit à petit le spectateur à l'épiphanie finale, en lui faisant abandonner progressivement ses repères.

On voit bien comment ces œuvres cinématographiques mettent en place des stratégies spécifiques par le son et par l'image, qui construisent un discours plus complexe, et qui peuvent s'entendre aussi comme un anti-discours par leur mise en cause d'un certain usage du langage. Les films présentent un au-delà du langage parce qu'ils sont d'abord à expérimenter, à vivre, avant que d'être analysés. Ces

problématiques interrogent dès lors les œuvres littéraires qui doivent, elles, travailler avec des mots. Quel peut-être alors l'usage du langage qui dépassera les impasses de l'indicible ?

2 La question de l'explicite

L'utilisation du langage implique de nommer ce que vit le personnage quand l'image filmique et la musique qui l'accompagne peuvent viser une abstraction bien plus ouverte. La question se pose alors de savoir ce qui est explicite dans ces films, et ce qui ne l'est pas. Dans quelle mesure l'interprétation des images est-elle ouverte ?

La confrontation entre le texte du roman de Clarke *2001* et le film de Kubrick est tout à fait instructive sur ce point. La partie finale du voyage de Bowman est bien plus explicite dans le roman que dans le film. Ce moment crucial des deux œuvres, qui s'apparente à une sorte de voyage étrange dans le temps et l'espace et qui relève aussi de la vision, sort des canons de la narration. Le problème de la description de cette expérience mystérieuse et extrême est donc réel. L'exemple le plus évident de ce phénomène est l'enfant des étoiles. Il est ainsi nommé dans le roman, « Star child », et décrit explicitement comme un stade de l'évolution de Bowman. Or dans le film de Kubrick, le statut ou l'identité du fœtus qui apparaît à l'écran est de fait bien plus ambigu : il n'est pas nommé « enfant des étoiles » puisque les images et la musique sont les seuls éléments interprétatifs sur lesquels s'appuyer, mais surtout le statut littéral ou figuratif de l'image est particulièrement difficile à déterminer. Il pourrait très bien s'agir d'une sorte de métaphore. Représente-t-il Bowman, l'ensemble de l'humanité, ou les deux ? Il peut de toute évidence être interprété de différentes manières. « *For though he was master of the world, he was not quite sure what to do next. But he would think of something* »²⁶, lit-on à la fin du roman. Pourtant cette dimension de maître de l'univers n'est qu'une interprétation possible de l'image effective du film qui fait coexister, dans

²⁶ Clarke, Arthur C., *2001 A Space Odyssey*, op. cit., p. 297.

(Trad. : Car même s'il était maître du monde, il n'était pas vraiment sûr de ce qu'il allait faire ensuite. Mais il penserait à quelque chose.)

le cadre, le fœtus et la planète terre. De même, dans le roman, nous savons qu'il s'agit d'extra-terrestres, mais cette civilisation n'est que suggérée dans le film. La fin de l'œuvre de Kubrick, sans dialogue ou presque, est une succession d'images qui rappelle un rêve, ou peut-être un cauchemar, et invite le spectateur à une sorte d'expérience. Le fait même que ce qu'il voit ne soit pas explicite l'introduit dans une expérience purement sensorielle, visuelle et auditive, au moins à un premier niveau.

Michel Chion souligne bien les possibilités respectives du roman et du film de science-fiction concernant le vocabulaire ou la dénomination des choses :

« Le récit écrit de science-fiction, c'est un de ses privilèges, permet de créer verbalement des appareils dont on ne précise ni l'aspect, ni le principe, seulement la fonction. [...] Le scénario de science-fiction, à l'inverse, c'est son privilège à lui, peut créer des machines, des appareils et des êtres différents, et décider que les personnages du film ne les nomment jamais, ou les nomment d'un terme déjà connu lorsque le film est fait. »²⁷

La question de l'explicite est donc fondamentale. Les romanciers, eux, se heurtent à la difficulté du langage. Ils ne peuvent pas, comme dans le film de Darren Aronofsky, *The Fountain*, user de l'écran noir, du silence, de la musique, du montage des images. Ils peuvent alors faire le choix de l'explicite, ce qui est parfois le risque que prend Clarke, notamment dans *2001*, ou faire le choix d'une suggestion par un travail formel de type poétique, choix qu'ont fait en particulier un certain nombre d'auteurs des années 1960-1970 et spécifiquement ceux de la *New Wave*. Les expérimentations de Silverberg dans *Son of Man* vont dans ce sens.

Bien sûr, il n'y a pas de normes ou de classifications chronologiques strictes, et certains textes combinent les deux approches. C'est ce que fait déjà Stapledon dans les années 1930 avec *Star Maker*. Il explicite les univers qu'il imagine et ne reste pas dans le flou mais ses descriptions, et en particulier celles de l'espace, des étoiles et bien sûr ultimement du Créateur d'étoiles lui-même, ont une force poétique remarquable. De même, dans *2001* :

« As Discovery curved still closer toward Saturn, the Sun slowly descended toward the multiple arches of the rings. Now they had become a slim, silver bridge spanning the entire sky; though

²⁷ Chion, Michel, *Les Films de science-fiction*, Cahiers du cinéma, Paris, 2008, pp. 86-87.

they were too tenuous to do more than dim the sunlight, their myriads of crystals refracted and scattered it in dazzling pyrotechnics. And as the Sun moved behind the thousand-mile-wide drifts of orbiting ice, pale ghosts of itself marched and merged across the sky, and the heavens were filled with shifting flares and flashes. Then the sun sank below the rings, so that they framed it with their arches, and the celestial fireworks ceased. »²⁸

Le travail sur le vocabulaire, les métaphores du pont, des fantômes, du feu d'artifice tentent de rendre l'image, proprement prodigieuse, de la beauté des astres dans une vision sublime.

Ainsi, par rapport aux moyens purement cinématographiques qu'emploient les cinéastes, comment les écrivains de science-fiction affrontent-ils les mêmes problèmes avec des moyens, cette fois, purement littéraires ? Font-ils le choix de la dénotation ou de la connotation, de l'explicite ou de l'expérience, ou peut-être des deux à la fois ?

B Une écriture poétique ?

Quel est le problème auquel se heurtent ces écrivains ? Exprimer le hors-temps, l'infini de l'espace, une vision cosmique, l'absolu d'une transcendance, le sublime, c'est-à-dire une expérience extrême quelle qu'elle soit, qui touche à la fois aux limites cognitives et aux limites du langage humain. Les autres mondes que présentent la

²⁸ Clarke, Arthur C., *2001 A Space Odyssey*, *op. cit.*, pp. 235-236.

(Trad. : Comme *Discovery* se rapprochait toujours plus de Saturne, le Soleil descendit doucement sur les arches multiples des anneaux. A présent, ils étaient devenus un mince pont d'argent qui traversait le ciel tout entier, bien qu'ils fussent trop ténus pour ne faire plus qu'affaiblir la lumière du soleil, leurs myriades de cristaux réfractaient la lumière et la divisaient en éléments pyrotechniques éblouissants. Et comme le soleil bougea derrière la barrière d'éclats de glace, qui dérivait en orbite, large de milliers de kilomètres, de pâles fantômes d'elle-même défilaient et fusionnaient à travers le ciel, et les cieux s'emplirent de flamboiements et d'éclats changeants. Ensuite, le soleil plongea sous les anneaux, de telle sorte qu'ils l'encadrèrent avec des arches, et le feu d'artifice céleste cessa.)

science-fiction, et ces moments où la vision qu'elle impose est particulièrement troublante et intense, amènent à se poser la question du langage. Comment raconter ces extrêmes de l'imaginaire ?

On ne peut pas regarder la science-fiction comme si elle n'était pas une forme d'expression littéraire. Malgré sa diversité, il est clair qu'une partie du genre se pose la question de l'écriture et de la manière de créer une fiction qui puisse susciter un certain effet sur le lecteur, et ce non seulement au niveau macro-textuel – structure de la narration, jeu sur le point de vue – mais aussi au niveau micro-textuel. Le travail typographique, la question des sonorités, les jeux de répétitions, de construction des phrases sont parfois travaillés au point que le texte se transforme en une sorte de prose poétique où la « narration », au sens courant, devient secondaire pour laisser la place à une forme de vision. Cette vision peut être un moment ponctuel, qui se démarque généralement par une sorte de mise à l'écart temporelle - la temporalité du récit se transformant en une sorte d'extension infinie de l'instant - ou elle peut devenir le roman tout entier, comme c'est le cas pour celui de Silverberg, *Son of Man*, qui est une sorte de longue vision poétique.

Rien d'étonnant dès lors à ce qu'Olaf Stapledon ait écrit des poèmes qui résonnent avec ses œuvres romanesques, comme le rappelle Patrick McCarthy :

« Stapledon's early writings include a book of poems published in 1914 as Latter-Day Psalms, a title intended to suggest that he was working in the prophetic mode of Thomas Carlyle's Latter-Day Pamphlets (1850). Robert Crossley has noted several connections between Star Maker and Latter-Day Psalms: for example, "The City," the opening poem, "looks forward to the finer-tuned agnostic questioning of the 1937 theological romance Star Maker," and the settings of "Spirit," "Omnipotence," and "The Heavens Declare," whose speaker sits "on a hillside contemplating the distant, icy stars with the teeming populace of the city spread out beneath him," resemble the narrative setting of Star Maker (Crossley 114). Several of the poems also address the fundamental question of Star Maker: is the universe the creation of a fundamentally just and loving God, or do human values have any cosmic meaning at all? In "Who Art Thou?", for example, the speaker, with the same mixture of agnosticism and piety as the novel's narrator, says to God, "Thou art beautiful, and abhorrest

that which is vile. Who art thou that hast made thyself beautiful out of the sorrow of men?». »²⁹

La dimension cosmique de son œuvre engage un rapport spécifique au langage qui, entre autres moyens, travaille la textualité même, l'écriture.

Dans la narration, cette dimension poétique exacerbée trouve, en tout cas, une place privilégiée dans deux configurations : une forme de pause dans la narration liée à une vision ou à une sorte de moment mystique qui constitue un hors-temps ou, plus généralement, des passages descriptifs qui, eux, sont davantage liés à un certain rapport à l'espace.

1 Le hors-temps, un moment d'acmé et de sortie de la narration

Dans le cas des œuvres qui sont construites comme des quêtes ou des itinéraires initiatiques, l'acmé de la narration se situe souvent vers la fin, lors d'un moment d'épiphanie où le ou les personnages perçoivent quelque chose qu'ils n'avaient pas perçus jusque là et qui les fait évoluer, passer à un autre stade de développement. Ainsi, ce moment d'épiphanie, qui est un passage clé de la narration, peut être décrit selon des modalités spatio-temporelles spécifiques. Souvent, le temps se fige ou plutôt le passage narratif de l'épiphanie devient ce moment de hors-temps que nous avons évoqué plus

²⁹ McCarthy, Patrick, « The Genesis of "Star Maker" », in *Science Fiction Studies*, Vol. 31, No. 1 (Mar., 2004), p. 26. URL : <http://www.jstor.org/stable/4241227>. Consulté le 04/01/2010.

(Trad. : Les premiers écrits de Stapledon incluent un recueil de poèmes publié en 1914 sous le titre *Latter-Day Psalms*, titre qui suggère qu'il travaillait dans la veine prophétique des *Latter-Day Pamphlets* de Thomas Carlyle (1850). Robert Crossley a remarqué plusieurs liens entre *Star Maker* et les *Latter-Day Psalms* : par exemple « the City », le poème d'ouverture « pressent le questionnement agnostique, dont l'exemple le plus brillant est le roman théologique *Star Maker* en 1937 » et les décors de « Spirit », « Omnipotence » et « The heavens declare » dont le locuteur est assis « sur une colline, et contemple les lointaines étoiles de glace alors que la foule dense de la ville s'étalant sous ses pieds, ressemble au décor de *Star Maker* (Crossley 114). Plusieurs de ces poèmes posent aussi la question fondamentale de *Star Maker* : est-ce que l'univers est la création d'un dieu fondamentalement juste et aimant ou est-ce que les valeurs humaines ont une quelconque valeur cosmique ? Dans « Who art thou ? », par exemple, le locuteur, avec ce même mélange d'agnosticisme et de piété dont fait preuve le narrateur du roman, dit à Dieu « Vous êtes beau, et abhorrez ce qui est vil, qui êtes vous pour avoir tiré votre beauté du chagrin des hommes ? »)

haut, une sortie de la temporalité, à la fois dans l'écriture et, pour les personnages, dans la diégèse.

- *Une suspension du temps*

On retrouve donc, dans plusieurs romans, un moment de sortie du temps, un moment où la narration entre dans une temporalité autre qui cristallise les enjeux du roman. C'est le cas lors du contact avec le Créateur d'étoiles dans le roman de Stapledon, au moment de l'explosion de la supernova dans *Etoiles mourantes*, mais aussi dans certains passages des romans de Maurice G. Dantec. Ces passages correspondent, en termes d'intention, aux moments d'épiphanie déjà évoqués à la fin de *2001*, *The Fountain* et *Sunshine*. Cependant, les moyens narratifs des romanciers ne sont pas tout à fait équivalents aux moyens des cinéastes, et ils suivent leur propre logique, verbale. C'est pourquoi, alors que les cinéastes vont parfois chercher du côté de l'abstraction, les romanciers vont eux se tourner vers le poétique, c'est-à-dire vers un travail formel de leur texte qui créera des effets spécifiques.

Dans le roman de Gordon Eklund et Gregory Benford, *If The Stars are Gods*, par exemple, l'épiphanie, ou du moins, l'une des épiphanies du protagoniste, intervient au début du roman lorsqu'il parle aux étoiles. Lors de ce passage, la typographie notamment change pour devenir plus expressive. De plus, le discours indirect libre, les formes interrogatives, les phrases très courtes ou nominales, tendent à coller au plus près de l'expérience du personnage.

« Then he felt it. Reynolds. And he knew it for what it was.

The sun.

More ancient than the whole of Earth itself. A greater, vaster being, more powerful and knowing. Divinity as a ball of heat and energy.

Reynolds spoke to the stars.[...]

Beyond the shallow exterior light of the sun, he witnessed the totality of that which lay hidden within. The core. The impenetrable darkness within. Fear gripped him once more. He begged to be allowed to flee. [...]

And he saw? Could he describe it as evil? Thought was an absurdity. Not thinking, sensing and feeling instead, he experienced the wholeness of this entity – a star – the sun – and saw that it was not evil. He sensed the sheer totality of its opening nothingness. »³⁰

Ici la temporalité s'estompe. La structure de l'expérience se dévoile dès lors dans les rythmes binaires (« greater, vaster », « more powerful, and knowing », « heat and energy ») et la différenciation du rythme des phrases et de leur longueur, qui mettent certains éléments en relief, en particulier la phrase nominale « The core ». Or on peut dire que l'intégralité de *Son of Man* de Robert Silverberg est construite sur ce modèle. L'usage des temps verbaux est ainsi essentiel, pour créer notamment une impression de suspension du temps. L'utilisation constante du présent suppose cet effet. Dans ce roman, même si la narration est à la troisième personne et non à la première, elle est au plus près de l'expérience du personnage, dans une sorte de long discours indirect libre qui épouse les sensations et les pensées du protagoniste. L'écriture parfois se brise face à un obstacle, parfois prend de l'ampleur dans des envolées lyriques et sensorielles. L'écriture est donc centrale. Le travail formel suggère l'intensité de l'expérience et emmène le lecteur dans un voyage. Ce travail presque poétique sert de médiation entre cet autre monde extrême, que l'on peine même à imaginer, et notre corps et notre esprit de lecteur. C'est en particulier le cas dans les différents « *district of discomfort* », comme « *Heavy* », où le personnage est de plus en plus lourd et ne peut presque plus bouger :

« He sees water.

He has come to a pond. Smooth gray liquid awaits him. Come to me, it calls. Shed your burden. On my bosom there is no heaviness. But can he haul himself forward the last five feet? His

³⁰ Benford, Gregory, et Eklund, Gordon, *If the Stars are Gods*, op. cit., p. 63.

(Trad. : Puis il le sentit. Reynolds. Et il le reconnut pour ce qu'il était.

Le Soleil.

Plus ancien que la Terre toute entière. Un être, plus grand, plus vaste, plus puissant et conscient. Une divinité sous la forme d'une boule de chaleur et d'énergie.

Reynolds parla aux étoiles. [...]

Au-delà de la lumière périphérique du Soleil, il fut témoin de la totalité de ce qui se tenait caché à l'intérieur. L'impénétrable obscurité du dedans. La peur l'assaillit à nouveau. Il supplia qu'on le laisse fuir. [...]

Et il vit. Pouvait-il décrire cela comme étant le Mal ? Non, penser même était absurde. Ne pas penser, mais ressentir et éprouver. Au lieu de cela, il fit l'expérience de la complétude de cette entité – Le Soleil – et vit qu'elle n'était pas mauvaise. Il ressentit l'absolue totalité du béant qui s'ouvrait.

*lips touch the water. His chest scrapes the ground. He puts his cheek to the surface of the pond : it cradles him, a tough and pliable film. He wriggles, gasping, gravity's worm, fighting for survival. Inch. Inch. Inch. Inch. Coldness against his breast. Heave. Pull. Lurch. In. In. »*³¹

Le jeu typographique, les phrases nominales ou réduites à un mot, les répétitions de construction, comme l'abondance de phrases simples qui commencent par le pronom sujet suivi d'un verbe d'action, les allitérations (« Can he haul himself forward the last five feet ? ») : tous ces éléments stylistiques construisent, plus qu'une narration, un suivi suggestif de l'action du personnage. La phrase interrogative marque bien par ailleurs le discours indirect libre. Ce travail sur la temporalité est donc à la fois situé sur le plan de la diégèse et sur celui de la narration, qui ne sont plus pris entièrement dans un déroulement chronologique. Le temps qui s'écoule pour le personnage semble suspendu, mais la narration est alors contaminée par cet état, et n'est plus une succession d'actions, la tentative d'appréhension d'un instant, d'une expérience. Les faits sont en retrait, en faveur des sensations et des émotions que porte le langage.

- *Une « obscure clarté »*³²

C'est dans ce contexte que se situent des passages où l'utilisation du langage est figurative au plus haut point. La fonction poétique du langage, au sens de Jakobson, devient alors prépondérante, au point parfois de rendre la narration particulièrement obscure, comme c'est le cas dans les romans de Maurice G. Dantec. Dans *Comme le fantôme d'un Jazzman dans la station Mir en déroute*, les deux personnages expérimentent eux-mêmes des moments de transe où ils ont des visions qu'ils ne s'expliquent pas.

³¹ Silverberg, Robert, *Son of Man*, *op. cit.*, p. 141-142.

Trad. : Il voit de l'eau. Il a atteint une mare. Un doux liquide gris l'attend. Viens à moi, appelle-t-il. Débarrasse-toi de ton fardeau. Sur mon sein, il n'y a point de lourdeur. Mais est-il capable de se traîner sur les deux derniers mètres ? Ses lèvres touchent l'eau. Sa poitrine râcle le sol. Il pose sa joue sur la surface de la mare : l'eau le berce, cette pellicule solide et flexible. Il se tortille, toussant, le ver de terre de la gravité, luttant pour sa survie. Centimètre. Centimètre. Centimètre. Le froid contre sa poitrine. .s'écarte. Dedans. Dedans.

³² Cet oxymore est tiré du *Cid* de Corneille, acte IV, scène 3.

« On ne savait rien du « neurovirus » qui nous bouffait le cerveau, Karen et moi, mais comme tous les autres malades atteints du syndrome de Schiron-Aldiss, je suppose, on faisait ces putains de rêves hyperintenses, les médecins nous ont vaguement parlé de « NDE » autostimulées, et je ne sais pas trop ce que ça veut dire, sauf que ça a un rapport avec la mort, je crois, ces putains de rêves donc, des fois hyperlumineux, extatiques, où on revoit nos ancêtres et nos amis morts, et d'autres fois où c'est les ténèbres, la destruction, le feu, la douleur, la terreur... »³³

Le vocabulaire qui est employé pour les décrire est clairement de type religieux, et plus exactement mystique. Les morts et la dualité entre la lumière et les ténèbres suggèrent une analogie avec le paradis et l'enfer dans la vision chrétienne, par exemple. Mais plus généralement, leurs visions, causées par l'action d'un neuro-virus, leur permet de voir la réalité dans le réel.

« Je m'étais rendu compte que par moments, mon cerveau me délivrait une vérité lumineuse, au sujet d'un aspect particulier du monde qui nous entoure, ou de nous-mêmes, comme s'il agissait quelque temps en tache de fond invisible puis envoyait le résultat à la mémoire quand tout était bien compilé. »³⁴

Les personnages atteignent ici un niveau de conscience autre.

L'une des caractéristiques du style de Dantec est la coexistence de niveaux de langage différents, au sens où le vocabulaire et la syntaxe familière côtoient un vocabulaire technique, complexe et obscur.

« Quand le neurovirus passe sur un « état augmenté », un phénomène assez chaotique que nous avons du mal à contrôler, d'où la nécessité des molécules Transvector, c'est comme si on voyait des choses cachées à l'intérieur de la réalité, au cœur de l'espace-temps pour reprendre le vocabulaire des bases hypertextes de l'hôpital. Ça prend la forme de visions, mais on ne peut pas dire que l'apparence de la réalité change fondamentalement, non c'est plutôt comme si on voyait sous les apparences la vraie nature de la réalité, c'est juste qu'on perçoit, par un sens nouveau qui n'est ni la vue, ni l'ouïe, ni rien d'autre, les flux d'énergie et d'informations, les champs magnétiques et électriques, qu'on perçoit aussi, qu'on « pressent » plutôt, les

³³ Dantec, Maurice G., *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, op. cit., p. 18.

³⁴ *Ibid.*, p. 19.

altérations chaotiques, les enchaînements de probabilités, comme des semi-rêves branchés sur le futur proche. »³⁵

Certes, il s'agit d'un virus et l'explication est donc rationnelle, mais elle est resituée dans un contexte qui est une sorte de mythologie comparée dans laquelle la science perd finalement sa prévalence. Le virus, qui est un moyen, importe moins que « *la forme infinie* », qui est la cause fondamentale.

La forme infinie, d'après ce qu'en dit Karen, semble être à la fois une figure de la totalité de l'univers – « *S'il les sauve, il saura pourquoi et comment il est mort, il pourra regagner la forme infinie.* »³⁶, dit-elle à propos d'Albert Ayler - et en même temps une sorte d'image divine, une action sur le monde – « *D'après lui, les anges de sa catégorie sont des entités provisoires, la forme infinie s'en sert pour empêcher, ou provoquer des catastrophes.* »³⁷, poursuit-elle.

La méthode de Dantec, très proche de l'esthétique du cyberpunk, est l'usage d'un jargon à la fois techno-scientifique et mystique qui brouille les repères de lecture et aboutit à un travail singulier de l'écriture. Les termes valent pour eux-mêmes et, en même temps, ils noient le lecteur dans un tourbillon de signifiants qui finit par suggérer plus qu'il n'explique. Dantec fait de même dans ses autres romans, comme dans *Cosmos Incorporated*, notamment dans le discours prophétique et apocalyptique du personnage de la « fille artificielle ». Il rappelle certains livres de la Bible et est imprégné de termes techniques, voire de néologismes, fondés sur des paradigmes de formation des mots (hyper-, méta-) qui sont particulièrement utilisés dans les lexiques techniques. Le discours semble s'en servir à la fois pour leur signifié et pour leur signifiant. La complexité des termes est alors un facteur d'obscurité et attire paradoxalement l'attention vers le mot lui-même.

« Pour moi le monde est une machine à écrire. Et le Camp n'est qu'un chapitre du texte que je vais transmuter.

Le temps est désormais devenu un appendice de l'hyperlumière plastique, il est modelé par elle, sa forme véritable est celle du repli de nos chromosomes, il est donc manipulé par

³⁵ *Ibid.*, p. 23.

³⁶ *Ibid.*, p. 89.

³⁷ *Ibid.*

l'hyperlumière, qui est la métaforme de la vie. Et l'hyperlumière est mon amie, mieux, mon alliée.

Comprends bien tout d'abord que mon apparition sur cette terre à ce moment précis de l'histoire des hommes n'est en rien due au hasard, concept au demeurant fort ténébreux, je viens au moment de l'aboutissement de la machine de quatrième espèce, la machine génétique, le capital chromosomique. Mais les mutations du corps-esprit viennent du dispositif métacodal de l'ADN, de ce qu'ils nomment tous, en bons petits mécanistes, « le non-codant », soit le « Junk-DNA », autant dire la déchetterie évolutionniste de leur biopolitique de singes savants. »³⁸

Ainsi, il nous semble que ces passages tiennent moins à une exigence scientifique qui serait faussement celle de la science-fiction qu'à un travail sur la complexité, et en particulier sur la complexité du langage, pour déconnecter le lecteur d'un usage passif de celui-ci, et le mettre soit dans une position réflexive de questionnement par rapport à ce qu'il lit, soit dans une position d'expérience qui accepte de ne plus se fonder seulement sur des critères de compréhension intellectuels.

On peut rapprocher ce type de jeux verbaux de l'idée d'initiation et d'ésotérisme : *The Divine Trilogy* de Dick entre peut-être dans ce schéma. Philip K. Dick, qui rédige depuis des années son « exégèse », construit des romans, dont *VALIS* ou *The Divine Invasion* qui sont en fait l'exégèse mise en récit, presque comme des récits gnostiques mais dans des univers science-fictionnels et contemporains. Si bien que le récit laisse souvent la place à des développements théologiques et à un vocabulaire complexe nourri de références religieuses, qui explicitent l'objet du récit et en même temps obscurcissent le récit lui-même. C'est le cas de ce passage de *The Divine Invasion* où Emmanuel essaie de transformer le monde :

« Thereupon he saw the Lower Realm – not as a place- but as transparent pictures permutating at immense velocity. These pictures were the Forms outside of space being fed into the Lower Realm to become reality. He was one step away, now, from the Hermetic transform.

The final picture froze and time ceased for him. With his eyes shut he could still see the room around him; the flight had ended; he had eluded that which pursued him. »³⁹

³⁸ Dantec, Maurice G., *Cosmos Incorporated*, op. cit., p. 295.

³⁹ Dick, Philip K., *The Divine Invasion*, in *Valis and later novels*, op. cit., p. 449.

A la manière des textes ésotériques anciens que seul l'initié peut comprendre, les romans de Dick deviennent de véritables mises en récit d'une vision du monde, et le travail sur le langage religieux, et en particulier gnostique, est essentiel. La chose étant compliquée par l'aspect syncrétique des références religieuses. En tout cas, le langage devient ici crypté. Il est en lui-même un accès au spirituel au sens d'une initiation. Il faut décrypter le message.

- *Une stratification et une complexification du langage*

Précisément parce que ces moments peuvent être localisés au point d'acmé de la narration, ils constituent aussi un point d'acmé en termes d'écriture. Ainsi, l'écriture change progressivement pour atteindre les caractères qui sont ceux que nous venons de décrire. Dantec, dans la fin de *Comme le fantôme du jazzman dans la station Mir en déroute*, met en place précisément cette montée en puissance et cette évolution du langage au cours des pages. S'il emploie parfois, nous l'avons vu, une prose relativement hermétique, il cherche, à d'autres moments, une certaine transparence de l'écriture, une concrétude. Dans *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute* par exemple, il rend accessible une expérience extrême. Et c'est lorsqu'il a mis en place, de manière concrète, cette situation extrême, que le langage glisse vers le poétique, gagne en complexité, se transforme progressivement, et opère des décrochages sémantiques dans un souffle presque lyrique. Ainsi, la fin du roman commence par cette mise en place concrète qui demeure dans l'esthétique dominant le reste de l'œuvre :

«Ce fut d'abord le multiplexage de ma conscience.

Première couche : avec Karen je forme comme une sorte de double chaînage, une double hélice à l'image de celle qui est contenue en nous. Karen et moi formons une sorte de station à

(Trad. : Là-dessus, il vit le Royaume d'En bas – non comme un lieu – mais comme des images transparentes qui permutaient à une vitesse colossale. Ces images étaient les Formes du dehors de l'espace dont on nourrissait dans le Royaume d'En-bas pour qu'elles deviennent réalité. Il était, à présent, à un pas de la transformation Hermétique.

L'image finale se figea et le temps cessa pour lui. Les yeux fermés, il voyait encore la pièce qui l'entourait ; le vol avait pris fin, il avait esquivaient ce qui le poursuivait.)

nous tout seuls, un vaisseau corporel et spirituel capable de traverser toutes les dimensions, nous sommes une machine, je suis le moteur, le générateur d'énergie, elle est le centre de navigation, le système de pilotage.

Seconde couche : j'étais dans la chambre d'hôtel/station spatiale avec ses occupants, j'étais une ombre bleue/ultraviolette, une flèche d'os et de chair survoltée dans un globe de feu cobalt. Tout autour de nous l'univers était d'un orange stellaire, couleur cœur de soleil, dans le même temps je pouvais nous voir à partir d'un point de vue extracorporel, j'étais en moi, mais il semblait que cela signifiait surtout que j'étais au cœur de chaque chose, et surtout au centre-trou noir de l'univers entier. »⁴⁰

Le langage commence déjà par bribes à insister sur l'aspect visuel à travers le vocabulaire de la couleur. Et petit à petit, alors que l'acmé de l'action est atteinte, les phrases changent. Cette transformation épouse aussi la musique d'Albert Ayler. La musique, qui est précisément l'art qui ne repose pas sur le langage verbal, se trouve ici encore, comme dans beaucoup d'œuvres de Dantec, dans une dialectique avec les mots :

« Le jeu singulier d'Ayler tient son utilisation systématique d'instruments aux anches très dures. Musique céleste et spirituelle en même temps que vaudoue, vulcanienne, luciférienne, elle porte toute l'époque que nous vivons et celle de nos parents, quand il y en avait encore, avant les usines à clonage. Ayler sait combiner un usage dadaïste d'influences allant bien au-delà du jazz, jusqu'à ses racines, mais aussi ailleurs, partout, partout où un son prend le pouvoir de la Parole. Mélopées aux accents rhapsodiques soudain interrompues par un marchin'band de La Nouvelle Orléans, ou un riff de country hillbilly trempé dans le bourbon sudiste du Delta Blues, gospels nocturnes s'enroulant autour de séquences harmoniques dodécaphoniques, avant d'être catapultés dans une stratosphère liturgique où bat en contrepoint la pulsation du R'N'B, chorales vaudoues, rythmes nègres, bruitisme des mégapoles, cool-jazz déviant, hard-bop néoclassique, tout passe dans la machine ultra-jazz, tout passe dans le saxophone de feu, tout est mis au service du Grand Son Termineur, by all means necessary, Ayler fut l'artiste maudit entre tous les jazzmen, pire encore, bien pire qu'Ornette Coleman. »⁴¹

⁴⁰ Dantec, Maurice G., *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, op. cit., p. 188-189.

⁴¹ *Ibid.*, p. 191-192.

La troisième étape de cette transformation du langage, dans la fin de ce roman, est la réapparition des références religieuses ou mythologiques et l'établissement d'un discours sur l'infini de l'ordre du spirituel :

« - Je suis l'arbre de la Chekhina, dit Karen, regardez au-dessus de moi et vous apercevrez Kether, la Couronne Suprême, le premier visage de l'Invisible dans le Monde Créé.

Nous avons tous regardé d'un même mouvement vers le globe de lumière d'or qui venait d'apparaître au-dessus de son crâne. La lumière bleue-ultraviolette qui émanait de son corps et parvenait à son sens n'était rien face à l'intensité du bulbe stellaire qui illuminait la scène comme un soleil levant. »⁴²

A cette étape, le langage devient fusion entre le vocabulaire technique, les procédés poétiques, la dimension picturale ou musicale et enfin les motifs spirituels. C'est précisément le moment d'acmé, d'apocalypse, au sens de révélation, et la langue de Dantec épouse donc ce moment en se faisant point de rencontre entre toutes les lignes tracées dans le roman, et les strates esthétiques et culturelles.

2 Espace et descriptions

La dimension poétique peut apparaître fondamentale dans d'autres types de passages, notamment dans certaines descriptions, et en particulier de l'espace. Si le hors-temps de la vision mystique est propice à ce travail sur l'écriture, la description de l'infini de l'espace stellaire l'est aussi. De la contemplation de l'espace naît la rêverie du narrateur de Stapledon, de même que les premiers récits qui annoncent la science-fiction avant l'heure sont des récits de voyages dans l'espace. Si le générique de la série *Star Trek* clame, dans un imaginaire américain aisément identifiable, que l'espace est « *the final frontier* »⁴³, c'est précisément parce que l'espace n'a pas de frontière, ni de limites, et que l'explorer condamne inévitablement à l'infini. Le narrateur de *Star*

⁴² *Ibid.*, p. 195.

⁴³ Roddenberry, Gene, *Star Trek : The original Series*, NBC, Etats-Unis, 1966-1969.

(La voix off du générique commence son discours par cette phrase : « *Space : The final frontier* » : L'espace, l'ultime frontière.)

Maker sort un soir sur la colline et il lève la tête vers le ciel étoilé. Alors, l'espace le happe littéralement. C'est dans ce contexte que s'établissent une série de descriptions des visions du narrateur, particulièrement évocatrices, et qui jouent sur une syntaxe complexe, des phrases longues et un travail sur l'adjectif :

« Looking down, I seemed to see through a transparent plant, through heather and solid rock, through the buried graveyards of vanished species, down through the molten flow of basalt, and on into the Earth's core of iron; then on again, still seemingly downwards, through the southern strata to the southern ocean and lands, past the roots of gum trees and the feet of the inverted antipodeans, through their blue, sun-pierced awning of day, and out into the eternal night, where sun and stars are together. For there, dizzyingly far below me, like fishes in the depth of a lake, lay the nether constellations. The two domes of the sky were fused into one hollow sphere, star-peopled, black, even beside the blinding sun. The young moon was a curve of incandescent wire. The completed hoop of the Milky way encircled the universe »⁴⁴

On voit bien ici comment Stapledon tente de rendre la beauté étrange des visions extraordinaires de son narrateur par une description à la fois précise et presque technique, mais transfigurée par le travail sur les couleurs et la lumière (« transparent », « blue », « incandescent », « blinding ») qui lui confère une dimension presque picturale. La phrase est longue et se déploie à travers l'espace, comme la vision elle-même, et chaque substantif est caractérisé par un adjectif, apportant ainsi à la phrase d'une richesse, à l'image des strates qu'elle décrit.

Arthur C. Clarke use du même procédé en travaillant son évocation des étoiles et de l'espace avec un vocabulaire précis, ici extrêmement technique, dont il tire une forme de poéticité, à l'image de la démarche de Dantec. Ce vocabulaire se conjugue

⁴⁴ Olaf, Stapledon, *Star Maker*, op. cit., p. 5.

(Trad.: Baissant les yeux, il me sembla voir à travers un transparent, à travers la bruyère et la pierre dure, à travers les tombeaux enterrés des espèces éteintes, à travers la nappe de basalte en fusion, et encore jusqu'au cœur de fer de la Terre ; puis toujours plus avant, vers ce qui semblait être le bas, à travers les strates australes des océans et des terres, au-delà des racines des arbres à caoutchouc et les pieds des antipodéens renversés, à travers le début de leur jour bleu percé par le soleil, et au-dehors vers la nuit éternelle, où le soleil et les étoiles sont ensemble. Car là, à une profondeur vertigineuse sous mes pieds, comme des poissons dans les profondeurs d'un lac, reposent les constellations inférieures. Les deux dômes du ciel avait fusionné en une seule sphère creuse, peuplée d'étoiles, noire, même près du soleil aveuglant. La lune montante était une courbe de fil incandescent. L'arc refermé de la Voie Lactée encerclait l'univers.)

avec une métaphore - la personnification du soleil telle une divinité - dont la dimension sublime, sur laquelle nous reviendrons, se fonde sur le rapport à l'infini :

« Radiation detectors noted and analyzed incoming cosmic rays from the galaxy and points beyond; neutron and x-ray telescopes kept watch on strange stars that no human eye would ever see; magnetometers observed the gusts and hurricanes of the solar winds, as the sun breathed million-mile-an-hour blasts of tenuous plasma into the faces of its circling children. »⁴⁵

De même, d'autres descriptions de lieux extraordinaires et qui nous sont inaccessibles usent des mêmes procédés. C'est particulièrement le cas chez Gérard Klein, dont l'écriture s'attache fortement aux descriptions et dont les narrations planent dans une sorte de non-temps nostalgique auquel semble répondre une écriture presque d'un autre temps. *« C'était un désert gris, sous un ciel bas et vert, qu'émaillaient les contours irisés de roches mouvantes qui se déformaient au rythme des millénaires. Des soleils lointains et invisibles jouaient une musique stridente. C'était un spectacle paisible et en dehors du temps. »⁴⁶* La description de la planète se fonde sur une multitude d'adjectifs, qui forment souvent des rythmes binaires. La première phrase s'étire au gré des subordonnées qui s'ajoutent progressivement. Ailleurs, la nostalgie s'exprime par l'accumulation, dans une phrase qui semble mettre à distance toute vie : *« Et derrière la ville, c'étaient des océans verts et les vertes plaines de la Terre, et ses ruines indéchiffrables, ses civilisations englouties sous une marée de mousse, envahies par les grands glaciers du Nord, ses villes mortes et leurs secrets à jamais perdus. »⁴⁷*. Par ce travail d'écriture dans la description, Gérard Klein construit, tout au long de son livre, le sentiment de la confrontation avec l'infini. En cela *Le Gambit des étoiles* trouve un écho dans la nouvelle « Lettre à une ombre chère », écrite également par Gérard Klein. *« Je partirai demain dans un grand navire qui franchira l'espace. [...] Il ira silencieux vers un point du ciel que vous ne pouvez voir, vers une étoile dont la lumière*

⁴⁵ Clarke, Arthur C., *2001 A Space Odyssey*, op. cit., p. 101.

(Trad. : Les détecteurs de radiations notaient et analysaient les rayons cosmiques qui arrivaient de la galaxie et pointaient d'autres points distants, les télescopes à neutrons et à rayons-X surveillaient d'étranges étoiles qu'aucun œil humain ne verrait jamais. Les magnétomètres observaient les bourrasques et les tempêtes des vents solaires, comme le soleil expirait des souffles de plasma raréfié longs de millions de kilomètres à l'heure au visage de ses enfants qui l'encerclaient.)

⁴⁶ Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, op. cit. p. 19.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

ne vous parviendra pas et dont le nom est tu »⁴⁸, écrit le scripteur de la lettre. La nouvelle est rédigée comme si le présent était déjà un passé à jamais disparu, et comme si son scripteur et sa destinataire étaient déjà des ombres. La quête métaphysique et cosmique qu'il s'apprête à accomplir le place au rang des héros mythologiques, tel Thésée face au Minotaure, image sur laquelle se fonde l'ensemble du texte. Très écrite, à l'image d'un texte ancien, la nouvelle contribue à combiner les deux motifs qui nous importent en construisant un hors-temps face à l'infini de l'espace. Dès lors, il n'est presque pas surprenant de noter à plusieurs reprises le rythme d'un alexandrin dans la prose de Gérard Klein : « *Je m'en irai demain et vous n'en saurez rien* », commence ainsi la nouvelle. Et les deux phrases qui finissent le paragraphe pourraient aisément être découpées en trois alexandrins : « *Je m'en vais sans remords, mais non pas sans regret,/ emportant avec moi le détail de vos traits,/ le son de votre voix et mille gestes épars/ qui me firent vous aimer. Tout cela, je le sais, / le temps l'emportera, l'espace le dissoudra.* »⁴⁹ (Les barres obliques sont de notre fait.) On pense ici à la poésie du vers racinien qui est, sans nul doute, une inspiration de Klein dans cette nouvelle. Mais cette poésie naît précisément d'un rapport à l'espace, immensité cosmique dans laquelle l'homme n'est qu'un grain de poussière.

De même qu'il y a une forme de non-temps, il y a aussi une forme de non-lieu. Dans les œuvres à tendance mystique, la quête du réel se trouve placée au-delà des cadres *a priori* de la perception que sont l'espace et le temps. Le réel est inaccessible par les sens. Il est invisible. C'est notamment ce qui émerge des fictions de Philip K. Dick, comme le souligne Kim Stanley Robinson :

*« But there are some elements to Fat's ever evolving cosmogony that remain constant, and are important not only when considering other two books of the trilogy, especially The Divine Invasion, but also when looking back at frequent reality breakdowns that occur in Dick's earlier novels. The first is that reality itself is not empirical, sensory, everyday world. »*⁵⁰

⁴⁸ Klein, Gérard, « Lettre à une Ombre Chère », in *Histoires comme si*, Librairie Générale française, Paris, 1988, p.159.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Robinson, Kim Stanley, *The Novels of Philip K. Dick, op. cit.*, p. 114.

(Trad. : Mais il y a certains éléments de la cosmogonie en constante évolution de Fat qui demeurent constants, et sont importants non seulement lorsque l'on considère les deux autres livres de la trilogie, en

La règle fondamentale de l'œuvre de Dick, et ce bien avant *The Divine Trilogy*, dès *Ubik* et même *Le temps désarticulé*, est que l'on ne doit pas croire ce que l'on voit. Dans l'univers gnostique du californien, le monde est trompeur. Par conséquent, il faut en chercher le sous-texte, la part ésotérique qui correspondrait au vrai. Mais cette quête se transforme en psychose et le prophète n'est pas si différent du fou. Où se trouve la frontière ? Bien souvent le réel est indécidable et plus la quête avance, plus le monde devient inexplicable. C'est ce que l'on observe, par exemple, dans *VALIS*.

Ainsi, alors que le cinéma de science-fiction propose une approche des questions spirituelles qui use à plein des moyens propres au cinéma (images, son), les écrivains de science-fiction creusent les possibilités du langage pour exprimer un ineffable. Moins que de dire ou de décrire (ou même de montrer, dans le cas du cinéma), il s'agit avant tout de suggérer, de faire éprouver et expérimenter l'infini, la transcendance, la dimension spirituelle. La science-fiction explore cela avec ses moyens propres face à l'espace et à l'éternité. Il s'agit dès lors d'interroger le pouvoir du langage, non pas seulement comme pouvoir de nommer, mais comme pouvoir de raconter, non pas simplement comme vocabulaire mais comme syntaxe. Le récit de science-fiction est une matrice qui met en mouvement un discours pour pouvoir dire le monde.

particulier *The Divine Invasion*, mais aussi lorsque l'on se retourne vers les ruptures fréquentes dans la réalité qui surviennent dans les romans plus anciens de Dick. La première chose c'est que la réalité elle-même n'est pas le monde empirique, sensoriel et quotidien.)

CHAPITRE 2: L'IMAGE

« In the supreme moment of the cosmos I, as the cosmical mind, seemed to myself to be confronted with the source and the goal of all finite things.

I did not, of course, in that moment sensuously perceive the infinite spirit, the Star Maker. Sensuously I perceived nothing but what I had perceived before, the populous interiors of many dying stellar worlds. But through the medium which in this book is called telepathic I was now given a more inward perception. I felt the immediate presence of the Star Maker. Latterly, as I have said, I had already been powerfully seized by a sense of the veiled presence of some being other than myself, other than my cosmical body and conscious mind, other than my living members and the swarms of the burnt-out stars. But now the veil trembled and grew half-transparent to the mental vision. The source and goal of all, the Star Maker, was obscurely revealed to me as a being indeed other than my conscious self, objective to my vision, yet as in the depth of my own nature; as, indeed, myself, though infinitely more than myself.

It seemed to me that I now saw the Star Maker in two aspects: as the spirit's particular creative mode that had given rise to me, the cosmos; and also, most dreadfully, as something incomparably greater than creativity, namely as the eternally achieved perfection of the absolute spirit.

Barren, barren and trivial are these words. But not barren the experience. »⁵¹

⁵¹ Stapledon, Olaf, *Star Maker*, *op. cit.*, pp. 215-216.

(Trad. : A l'instant suprême du cosmos, moi-même, en esprit cosmique, je me voyais comme confronté à la source et au but de toutes les choses finies.

Bien entendu, mes sens ne perçurent point, à cet instant, l'esprit infini, le Créateur d'Etoiles. Par mes sens, je ne perçus rien que je n'eus perçu auparavant, le cœur fourmillant de plusieurs mondes stellaires

Ce passage, qui constitue l'acmé du roman de Stapledon, soulève bien des questions. Il s'agit ici du récit d'une vision et non pas d'une narration d'actions. Bien que tout le roman soit une vision, ce moment suprême le fait ressentir davantage, comme c'est le cas dans les premières pages, parce qu'elles s'inscrivent dans la temporalité de la vision, épousant l'expérience du narrateur, non pas en temps réel, puisqu'il s'agit d'une narration rétrospective, mais en s'éloignant du compte rendu analytique, voire scientifique, qui avait été le cœur du roman. Le mot « experience », qui clôt le passage, est donc central. Les termes de sensation - « I felt », « I perceived » - structurent ces paragraphes. Les mots, suggère le narrateur, sont impuissants à rendre compte de ce qui a été vécu tant l'expérience dépasse l'humain. Ce moment sublime de contact avec la forme divine qu'est le « Star Maker » est donc une image que le narrateur présente avec lyrisme, rappelant la littérature mystique. Mais comment lire un tel passage dans le cadre de la science-fiction ?

On a parfois dit de l'œuvre de Clarke qu'elle se construisait paradoxalement sur une tendance scientifique, qui est généralement saluée, et une tendance à une sorte de délire métaphysique que l'on voudrait presque mettre de côté, comme s'il ne pouvait appartenir à la science-fiction. En quoi une vision métaphysique, comme celles de Clarke ou celle de Stapledon, serait-elle moins science-fictionnelle que la description technique d'un engin spatial ? Cette affirmation se fonde sur une doxa du genre qu'il faut questionner. Point de science ici, mais la construction d'une représentation de l'univers qui relève de paradigmes métaphysiques, voire spirituels. Pourquoi l'expression d'une transcendance ne serait-elle pas science-fictionnelle ? Au contraire,

agonisants. Mais par le moyen que l'on appelle, dans ce livre, télépathique, j'avais désormais accès à une perception plus intérieure. Je sentis la présence immédiate du Créateur d'Etoiles. Dernièrement, comme je l'ai dit, j'avais déjà été puissamment saisi par la sensation d'une présence voilée de quelque être autre que moi, autre que mon corps cosmique et que mon esprit conscient, autre que les membres vivants et les essaims d'étoiles épuisées. Mais désormais le voile tremblait et devenait à moitié transparent pour ma vision mentale. La source et le but de toutes choses, le Créateur d'Etoiles, se révélait obscurément à moi comme un être effectivement distinct de ma propre conscience, comme un objet pour ma vision, et cependant comme enfoui dans ma propre nature ; comme étant effectivement moi-même, bien qu'infiniment plus que moi-même.

Il me semblait désormais voir le Créateur d'Etoiles sous deux aspects : comme le mode créatif particulier de l'esprit qui avait donné naissance à mon être, le cosmos ; et aussi, de manière plus inquiétante, comme quelque chose qui dépassait, sans commune mesure, la créativité, c'est-à-dire comme la perfection éternellement atteinte de l'esprit absolu.

Stériles, stériles et triviaux sont ces mots. Mais non pas l'expérience.

parce que la science-fiction explore tous les mondes possibles, elle peut penser toutes les structurations possibles du monde selon tous les paramètres cognitifs envisageables, qu'ils soient scientifiques ou religieux au sens large. Dans ce type de passages, la science-fiction se montre pour ce qu'elle est, une littérature de l'extrême qui explore en profondeur le monde sous tous ses aspects, et ouvre une porte vers le sublime. Cette notion esthétique, sur laquelle nous reviendrons en détail, est ainsi la conjonction de l'essence de la science-fiction, qui serait le fameux *sense of wonder*, et l'essence de la spiritualité, le rapport à l'infini.

Nous avons vu que la science-fiction pouvait user de la fonction poétique du langage pour explorer ces champs mais, d'une manière qui lui est plus spécifique, elle explore surtout par des images, c'est-à-dire des configurations, des motifs narratifs, des personnages, des objets, des situations qui cristallisent certaines interrogations et certaines expériences. Ainsi, au-delà de la fonction de nomination du langage, ce sont ses possibilités en termes de récit qui sont ici centraux. C'est par la narration que se révèlent une démarche, un mouvement et une temporalité qui permettent de construire l'image.

A La notion d' « image »

« Comme si l'invention d'une image, aussi simple soit-elle, correspondait d'abord à l'acte de construire, de fixer mentalement un objet-question, si je puis dire. »⁵²

⁵² Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992, p. 76.

Ce que nous avons appelé l'image provient de cet extrême. Il ne s'agit pas seulement d'une image au sens classique d'une dimension visuelle du texte qui tendrait vers l'hypotypose, mais plutôt d'une image prise dans le sens plus large d'un motif qui n'est pas seulement une idée, mais qui est incarnée par un objet, une situation ou un personnage. Parce que la science-fiction prend une idée ou un élément, et le pousse au bout de ses conséquences – démarche qui structure fondamentalement le genre – alors les situations qu'elle présente sont extrêmes.

1 Vision et configuration

La doxa de l'art moderne a imposé l'idée que seule la déconstruction de la forme pouvait faire jaillir l'expérience réelle, l'art véritable, dénigrant ainsi la narration, par exemple, en littérature : il ne s'agissait plus de raconter une histoire mais de la déconstruire. La forme serait totalitaire et reposerait sur l'illusion d'un sujet maîtrisant le monde. En ce sens, la science-fiction, qui continue de raconter des histoires, même si sa forme est plus ou moins complexe, resterait en dehors de l'art. Or on peut penser qu'il s'agit là d'un préjugé formaliste.

La science-fiction se fonde, nous semble-t-il, sur l'image, en tant que configuration ou plutôt en tant que reconfiguration. L'image est un assemblage inédit de données qui donne à voir ou à expérimenter. Ainsi, l'image en science-fiction pourrait être considérée comme un équivalent de la déconstruction poétique du langage, mais à un autre niveau. La narration reste lisible, mais la complexité et le brouillage s'opèrent au niveau sémantique. La science-fiction établirait une configuration efficace et problématologique. L'exemple même de ce que nous appelons image en ce sens se trouve dans les œuvres d'Arthur C. Clarke : le vaisseau mystérieux, Rama, dans *RendezVous with Rama* et le monolithe dans *2001 : A space Odyssey*. Il s'agit dans les deux cas d'un objet qui incarne une idée et qui constitue une sorte de nœud narratif autour duquel convergent les questionnements. C'est une image qui résiste, et c'est en cela qu'elle est intéressante. Il est impossible pour les personnages de percer les secrets

de Rama, qui, même exploré, demeure inaccessible. De même, le monolithe reste un mystère.

Ces motifs sont des configurations : ils structurent le roman par une cristallisation des problématiques en un élément concret. La fiction s'organise autour de ces éléments. Ainsi, dans *Etoiles mourantes*, un réseau d'images interroge la notion d'humanité et la notion de communauté : d'une part l'image de l'AnimalVille, cet être vivant qui est à la fois le support d'une mémoire et le support concret d'une collectivité et, d'autre part, chacun des quatre rameaux. Chacun des rameaux présente une anomalie par rapport à l'humanité telle que nous la connaissons et pose par conséquent, à travers cet élément concret, la question de la définition de l'être humain et du sens de son existence. Chacune de ces anomalies peut être ramenée à un même schéma d'aliénation⁵³. Chaque rameau a produit, de manière technologique ou organique, un élément qui n'est pas humain et qui le complète mais qui, dans le même temps, l'aliène également. Ainsi, les guerriers mécanistes vivent à l'intérieur d'une armure vivante qui possède sa propre personnalité et avec laquelle ils luttent durant toute leur existence. Les originels créent des Personnae qui remplacent les morts mais ne sont pas des humains. Les artefacteurs ont un symbiote. Enfin, les connectés de Symbiase possèdent un flagelle qui leur permet de rester connectés en permanence au réseau, mais duquel ils sont dépendants. Non seulement chaque image en elle-même est une manière de poser une question, mais l'ensemble de ces images offrent une configuration bien plus complexe qui donne un récit fictionnel interprétable à de multiples niveaux.

Pour analyser ce fonctionnement de l'image et de la figuration en science-fiction, il peut être intéressant de renvoyer aux notions d'anthropologie des formes qui distinguent des « formes saillantes » et des « formes prégnantes ». Les images, telles que nous les trouvons dans nos œuvres, c'est-à-dire Rama ou le monolithe, sont des « formes saillantes » du récit, des points qui s'offrent à l'interprétation, mais ces formes deviennent des « formes prégnantes », au sens anthropologique, car elles posent

⁵³ Jérôme Goffette analyse précisément ces quatre rameaux autour des différents modes d'hybridation qu'ils constituent.

Voir Goffette, Jérôme, « L'espace en résonance : Corps, Ville et Monde dans *Etoiles mourantes* d'Ayerdhal et J.-C. Dunyach » in Dupeyron-Lafay, Françoise et Huftier, Arnaud, *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, op. cit., pp.33-52.

précisément des problèmes d'interprétation, et sont, non pas impossibles à interpréter, mais interprétables à l'infini⁵⁴. Ce sont des formes « *qui nous regardent* » comme l'analyse Georges Didi-Huberman.

Il est intéressant de noter que la notion de vision, au sens de vision d'un au-delà du monde quotidien, est récurrent dans nos textes, et fait écho à des traditions spirituelles où la vision est précisément le moyen d'accès du sage, du chaman ou du mystique, à la transcendance. La vision peut prendre deux formes, celle de l'apparition, où l'invisible se manifeste dans le visible, ou, à l'inverse, celle de la vision de l'esprit qui donne accès à l'invisible directement. Dans ce cas, la vision, paradoxalement, peut dépasser le visuel au sens perceptif, pour atteindre un au-delà des apparences. *Star Maker* dans son ensemble est une vision de cette deuxième catégorie, une sorte de voyage astral, c'est-à-dire une vision de l'esprit, et non pas une vision liée à des organes sensoriels. De même, le neurovirus dont sont atteints les héros de *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute* est une version science-fictionnelle de l'état de conscience augmentée qu'on retrouve traditionnellement associé aux drogues, à la méditation ou à diverses techniques. Les personnages voient donc le monde au-delà des apparences. Pour autant, on ne peut réduire la réflexion à ce premier niveau de figuration qui resterait lié au visuel. Quel est le pouvoir de figuration de la science-fiction, en tant qu'elle présente fondamentalement toutes sortes d'altérités ? Ce pouvoir de figuration réside précisément dans sa capacité à créer des images.

Dès lors, il faut bien comprendre que parler du monolithe de *2001*, par exemple, comme d'une image ne signifie pas qu'il est une métaphore ou une allégorie. L'image est ce que l'on pourrait comparer à un trou noir, c'est-à-dire un point qui aspire des lignes de force pour ouvrir sur un infini des possibles. Un trou noir est un espace extrêmement dense qui naît de la mort d'une étoile et qui, par sa force d'attraction, modifie le mouvement des astres qui passent à côté de lui. Il aspire la matière qui est engloutie dans un néant, qui ouvre peut-être lui-même sur un autre point de l'espace. De même, l'image, en science-fiction, est cet élément narratif, cette densité, qui fait obstacle à la compréhension, qui modifie les structures cognitives, qui cristallise les

⁵⁴ Nous devons cette comparaison avec les notions de « forme saillante » et de « forme prégnante », ainsi que l'idée d'une forme interprétable à l'infini à Philippe Daros, qui nous les a suggérées au cours d'échanges dans son séminaire.

lignes de force constituant l'argument du roman, pour ouvrir sur une question, voire un mystère fondamental. C'est un point de choc construit par le récit. Il se détache mais, en même temps, crée un mouvement dialectique, d'une part avec le reste de la narration et, d'autre part, avec l'univers tel que nous le connaissons. L'image, en ce sens, bien qu'étant forcément une configuration, n'a rien du dispositif, comme le définirait Giorgio Agamben⁵⁵. Ce n'est pas une structure totalitaire visant à exprimer un sens, mais au contraire l'édification d'un nœud qui demeure sur un plan cognitif pour le lecteur dans sa dimension d'obstacle, et que le récit peut aussi figurer comme un obstacle au sein même de la narration, mettant en abyme son propre fonctionnement, comme le fait Clarke avec Rama. Car l'enjeu, en un sens, est de désymboliser le réel, c'est-à-dire de déconstruire les constructions symboliques courantes pour les resymboliser dans leur énigmaticité. Si l'on poursuit sur l'exemple du monolithe, on voit bien comment le monolithe est un obstacle dans le paysage, c'est-à-dire un obstacle par rapport au monde tel qu'on le conçoit. Il heurte le regard au milieu du désert où vivent les premiers hommes, tout autant qu'il heurte le regard lorsqu'il flotte dans l'espace aux confins du système solaire. Cette roche, à la fois rationnelle, parce que visiblement étrangère au monde naturel, et précisément inexplicable, est donc décontextualisée. C'est ainsi qu'au sein du récit de science-fiction, elle peut dès lors se construire comme figuration de l'énigmaticité. Elle offre non pas une explication, mais précisément le noir complet, un néant qui ouvre sur l'infini. « *Le monolithe est du côté de l'inconditionné et échappe à la connaissance par l'entendement. Il est principe d'ouverture et permet à l'entendement de se confronter à sa limite, mais il n'ouvre à aucune connaissance positive* »⁵⁶, écrit Jean-Michel Bertrand. Mais c'est pourquoi, contrairement à ce qu'indique le titre de son ouvrage, le monolithe n'est pas une énigme, mais un mystère. « *Il y a mystère chaque fois que quelque chose fait signe sans qu'on soit contraint à une*

⁵⁵ « En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault, j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2007, p. 31.

⁵⁶ Bertrand, Jean-Michel, 2001 *l'odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme*, op. cit., p. 72.

interprétation. Car le signe est signe de l'indécidable lui-même, sous la fixité du nom », écrit Alain Badiou.⁵⁷

Le monolithe est par ailleurs une forme géométrique et pourrait se rapporter à l'abstraction, au sens d'une représentation non-figurative. Il est presque un non-objet. Jean-Michel Bertrand l'analyse ainsi :

« Ce que nous savons montre néanmoins que la forme transparente et tétraédrique conçue avant le monolithe a été abandonnée parce qu'elle était en elle-même trop suggestive, faisant penser aux pyramides égyptiennes, c'est-à-dire, en premier chef, à une grande forme déterminée et historiquement datée, donc reconnaissable. En optant pour la forme géométrique d'un parallélépipède, Kubrick retrouve, au sein même d'un film dit de genre, le projet des grands peintres de l'abstraction : Malevitch, Kandinsky, mais aussi Mondrian, tout comme à la fin du film, sa présentation de l'entrée dans le voyage vers Jupiter évoquera le travail plastique de Mirò. »⁵⁸

C'est « une forme qui nous regarde » comme le dirait Didi-Huberman⁵⁹, c'est-à-dire que c'est un parallélépipède qui fait « visage », au sens de Lévinas. Didi-Huberman commente les œuvres de Tony Smith qui ne sont pas sans rappeler le monolithe. Il montre comment ces objets « tautologiques », « insécables », privés de temporalité et de détail se transforment pourtant en « visage » :

« Voilà bien en tout cas ce qu'il reste difficile à penser : qu'un volume géométrique puisse inquiéter notre voir et nous regarder depuis son fonds d'humanité disparaissante, depuis sa

⁵⁷ Badiou, Alain, *Petit manuel d'Inesthétique*, Seuil, Paris 1998, p. 200.

Badiou utilise cette notion pour évoquer la poésie de Mallarmé. Plus tôt dans le livre, il montre que le poème, en particulier le poème « hermétique » mallarméen, est une « opération oblique », une notion que l'on pourrait d'ailleurs rapprocher de ce que nous appelons ici une image.

« Le poème n'est ni une description ni une expression. Il n'est pas non plus une peinture émue de l'étendue du monde. Le poème est une opération. Le poème nous enseigne que le monde ne se présente pas comme une collection d'objets. Le monde n'est pas ce qui objecte à la pensée. Il est – pour les opérations du monde – ce dont la présence est plus essentielle que l'objectivité.

Pour penser la présence, il faut que le poème dispose une opération oblique de capture. Cette obliquité seule destitue la façade d'objets qui compose la tromperie des apparences et des opinions. Que la procédure du poème soit oblique est ce qui exige d'y entrer, plutôt que d'en être saisi. » (p. 50)

Ce que la science-fiction met en place avec ses moyens propres, c'est-à-dire par ce que nous appelons l'image, c'est bien une construction oblique qui oblige à dépasser l'apparence.

⁵⁸ Bertrand, Jean-Michel, *2001 l'odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme*, op. cit., p. 91.

⁵⁹ « [...] que serait donc un volume – un volume, un corps déjà – qui montrerait, au sens quasi wittgensteinien du terme, la perte d'un corps ? Qu'est-ce qu'un volume porteur, montreur de vide ? Comment montrer un vide ? Et comment faire de cet acte une forme – une forme qui nous regarde ? » (Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 15.)

stature et depuis sa dissemblance visuelle œuvrant une perte où le visible vole en éclats. Voilà la double distance qu'il faut tenter de comprendre. »⁶⁰

Le monolithe de *2001* pourrait être interprété en ce sens, à l'exception du fait qu'il est moins un objet du vide que de la transcendance. De fait, le monolithe, dans sa noirceur impénétrable, nous regarde. Mais s'il nous regarde, expliquerait Didi-Huberman, ce n'est pas parce qu'il ne figure rien, mais parce qu'il s'inscrit malgré tout dans une histoire anthropologique des formes. La tension entre abstraction et présomption de pertinence devient ici fondamentale.

Or précisément, le monolithe n'est pas l'équivalent d'une sculpture dans un musée parce qu'il s'inscrit dans un univers fictionnel qui se met en place par un récit. L'objet d'art est décontextualisé dans l'espace du musée. Il est « présentation »⁶¹, comme l'explique Jean Bessière. Or le monolithe, lui, existe au sein d'un récit, même s'il heurte ce récit. C'est-à-dire qu'il est contextualisé dans un contexte décontextualisant et c'est parce qu'il est désymbolisé qu'il peut dès lors être resymbolisé dans son énigmaticité. C'est pourquoi l'œuvre de Tony Smith ouvre à une chaîne interprétative que le monolithe empêche. Ce dernier figure le mystère en rompant la possibilité de construire une analogie avec une forme symbolique. Dire que le monolithe ressemble à une stèle funéraire est possible, mais ne nous indiquera rien sur le monolithe. La lecture métaphorique est insuffisante, inadéquate, parce que le monolithe n'est pas une allégorie à décrypter mais précisément une image, c'est-à-dire un motif en mouvement qui figure un questionnement, qui figure l'énigmaticité fondamentale.

L'œuvre qu'analyse Didi-Huberman ressemble au monolithe de *2001* mais ne s'inscrit pas dans la même démarche artistique. L'image, présentée de manière isolée, est happée par la présomption de pertinence et se vit automatiquement comme une énigme à décoder. Or ce n'est que dans l'anomalie par rapport à un système que peut se révéler le véritable mystère. C'est pourquoi un récit de science-fiction est avant tout un récit et c'est pourquoi il ne peut être formaliste. Cela ne signifie pas qu'il ne travaille

⁶⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁶¹ « [...] l'œuvre est présentation à une conscience. » (Bessière, Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 21.)

pas la forme, bien au contraire, mais que sa démarche même se fonde sur un rapport dialectique entre le texte, le récit, et sa dimension sémantique. Ainsi, l'image est une image en mouvement. Elle est une transformation d'elle-même, de son environnement, du récit, ultimement, de notre propre regard.

2 L'image devenue littérale

Selon Kim Stanley Robinson, certains romans de Philip K. Dick reposent sur le principe suivant : prendre une métaphore et la rendre littérale. « *So, in these novels, Dick is giving fictional reality to metaphors that already exist in our world. The power of this procedure is generated in two ways. First, the metaphor is greatly elaborated, presenting, in Lakoff and Johnson's terms, all of the entailments of the primary metaphor.* »⁶² En effet, la science-fiction de Philip K. Dick, comme celle d'autres auteurs, fonctionne comme la cristallisation de principes dans un motif narratif, une image. L'idée devient réalité. C'est une autre façon de concevoir la traditionnelle dimension spéculative de la science-fiction, le fameux « et si ? » sur laquelle elle reposerait. Les exemples sont innombrables. Ainsi, les théories écologiques se voient en quelque sorte concrétisées par le motif de Gaïa, de la terre vivante. Mais en science-fiction, Gaïa n'est pas une idée ou même un mythe, elle peut être réelle dans le monde fictionnel. La situation extrême est alors celle de l'homme confronté à une planète qui est un organisme vivant. L'esprit collectif est, dans le roman de Stapledon, de cette nature. Il est une idée, dont les fondements peuvent être d'ailleurs identifiés facilement dans les textes théoriques de Stapledon, une idée qui est ici fictionnalisée, c'est-à-dire qui devient réelle dans le cadre d'un récit de fiction, et qui peut, dès lors, être explorée jusqu'au bout de ses conséquences. Il ne s'agit pas seulement d'entreprendre un voyage par l'esprit, pas seulement non plus d'entrer dans le corps d'un autre et de s'allier avec

⁶² Robinson, Kim Stanley, *The Novels of Philip K. Dick*, *op. cit.*, p. 68.

(Trad. : Ainsi, dans ces romans, Dick donne une réalité fictionnelle à des métaphores qui existent déjà dans notre monde. La puissance de cette démarche tire son origine de deux aspects. D'abord, la métaphore est particulièrement élaborée, et présente, selon les termes de Lakoff et Johnson, toutes les conséquences de la métaphore première.)

cet autre esprit, mais de s'agglomérer avec une sorte d'esprit universel qui va jusqu'à comprendre l'esprit des étoiles et des nébuleuses. C'est en cela que le roman pousse à l'extrême une idée ou une situation, et qu'il crée une image forte qui permet de réfléchir à cette situation en observant les conséquences comme grossies sous un microscope.

C'est là le principe même de la science-fiction : l'urbanisation, par exemple, est une caractéristique de la société moderne, mais que se passe-t-il lorsque la planète devient une ville géante ? La population mondiale augmente, mais que se passera-t-il quand la planète sera réellement surpeuplée ? Nous utilisons des technologies de l'information et de la communication, mais que devient un monde de réseaux lorsque les hommes y sont connectés en permanence ? Ce sont là quelques exemples simples, et les romans peuvent développer des démarches plus complexes, mais on voit bien qu'on touche là à un noyau dur du genre. Il ne s'agit pas seulement d'imaginer quelque chose mais d'imaginer les conséquences de ce que l'on a imaginé, et c'est pourquoi la dimension spéculative en science-fiction est essentielle, contrairement à la *fantasy* qui ne se préoccupe pas tant des conséquences puisqu'elle les adapte à ces propres règles.

Ce que l'on perçoit dans le domaine de la science, ou des phénomènes sociaux ou anthropologiques, est vrai aussi pour les problèmes métaphysiques ou spirituels : existe-t-il un dieu ? L'homme est-il le seul être à avoir une âme ? La notion d'âme est-elle même pertinente ? Autant de questions qui peuvent trouver des développements fictionnels de la même manière. Encore une fois, il ne s'agit pas forcément d'y apporter des réponses, mais surtout de susciter des questions à partir d'images fictionnelles fortes.

La notion d'image dépasse cependant le simple processus spéculatif. Il ne s'agit pas d'exposer des thèses, même sous la forme d'un récit, mais de créer un objet fictionnel qui s'autonomise par rapport à la question qui est à son origine. C'est-à-dire qu'il devient lui-même interprétable à l'infini. *Blameless in Abaddon* et les deux autres romans de la trilogie de James Morrow fonctionnent ainsi, même s'ils le font sur le mode de l'humour. Que se passerait-il concrètement si l'on découvrait le corps de Dieu ? Morrow imagine les titres des journaux et les débats que la situation suscite. Il envisage des détails concrets, particulièrement humoristiques en général, comme le fait que des publicités soient projetées sur le crâne de Dieu, dans le troisième volume de la

trilogie. Le corps de Dieu est cette image, à la fois la littéralisation d'une idée, et un motif qui ouvre en même temps à un questionnement autonome sans se réduire à cette idée.

On a pu dire que la science-fiction était une littérature philosophique ou une littérature d'idées, c'est alors en ce sens précis. La science-fiction n'est pas une alternative à l'essai, elle est un genre narratif. C'est dans la création d'un univers fictionnel et sa mise en mouvement dans un récit que se situe l'idée. C'est l'image qui est l'idée et l'idée est image. On voit bien, dans ce cas, comment le résumé de l'intrigue ne peut épuiser le roman. C'est dans la manière dont se développe l'image, et par exemple ce que nous avons appelé la littéralisation de la métaphore, que réside l'intérêt de l'œuvre.

Les réflexions de Baudrillard sur la notion de simulation et de simulacre en science-fiction, et en particulier sur les œuvres de Dick, sont à ce titre intéressantes :

« [...] la projection, l'extrapolation, cette sorte de démesure pantographique qui faisait le charme de la science-fiction sont impossibles. Il n'est plus possible de partir du réel et de fabriquer de l'irréel, de l'imaginaire à partir des données du réel. Le processus sera plutôt inverse : ce sera de mettre en place des situations décentrées, des modèles de simulation et de s'ingénier à leur donner les couleurs du réel, du banal, du vécu, de réinventer le réel comme fiction, précisément parce qu'il a disparu de notre vie. Hallucination du réel, du vécu, du quotidien, mais reconstitué, parfois jusque dans les détails d'une inquiétante étrangeté, reconstitué comme une réserve animale ou végétale, donné à voir avec une précision transparente, mais pourtant sans substance, déréalisée d'avance, hyperréalisée.

La science-fiction ne serait plus dans ce sens un romanesque en expansion avec toute la liberté et la « naïveté » que lui donnait le charme de la découverte, mais bien plutôt évoluerait implosivement, à l'image même de notre conception actuelle de l'univers, cherchant à revitaliser, à réactualiser, à requotidianniser des fragments de simulation, des fragments de cette simulation universelle qu'est devenu pour nous le monde dit « réel ».

Où seraient les œuvres qui répondraient d'ores et déjà à cette inversion, à cette réversion de situation ? Visiblement les nouvelles de K. Philip Dick « gravitent » si on peut dire (mais on ne peut plus tellement le dire, car précisément ce nouvel univers est

« anti-gravitationnel », ou s'il gravite encore, c'est autour du trou du réel, autour du trou de l'imaginaire) dans ce nouvel espace. On n'y vise pas un cosmos alternatif, un folklore ou un exotisme cosmique ni des prouesses galactiques – on est d'emblée dans une simulation totale, sans origine, immanente, sans passé, sans avenir, une flottaison de toutes les coordonnées (mentales, de temps, d'espace, de signes) – il ne s'agit pas d'un univers parallèle, d'un univers double, ou même d'un univers possible – ni possible, ni impossible, ni réel ni irréel : hyperréel – c'est un univers de simulation, ce qui est tout autre chose. »⁶³

Il invite en effet à repenser le rapport entre le réel et l'imaginaire dans la science-fiction. La notion d'hyper-réel, comme un réel autre qui s'attache à trouver « *les couleurs du réel* », comme il le dit, est tout à fait stimulante. Il ne s'agit pas d'échapper au réel comme peut le viser la *fantasy* mais de construire un modèle, une simulation qui a l'aspect du réel, mais qui pose problème dans une « *inquiétante étrangeté* ». De toute évidence, le jeu sur la familiarité et la défamiliarisation sont au cœur du genre et en particulier, de l'œuvre de Philip K. Dick. On pourrait appeler « modèle » ou « simulation » cette configuration narrative au niveau de la macrostructure du roman : il s'agit de modéliser une idée. Pour autant, n'est-ce pas là seulement une étape du processus ? S'il s'agit bien de « *réinventer le réel comme fiction* », c'est, au moins pour certains auteurs, pour mieux réinvestir le réel. « [...] *la simulation, dit-il, est infranchissable, indépassable, mate, sans extériorité* »⁶⁴ mais précisément, pour Dick, cette simulation possède une extériorité : l'univers de Dick est gnostique. Le monde tel que nous le percevons est faux, certes, mais il existe un monde réel. L'analyse de Baudrillard est donc utile pour penser la démarche de modélisation de la science-fiction, mais on ne peut s'en tenir là.

Cette modélisation existe aussi au niveau microstructurel, c'est ce que nous appelons l'image. Elle cristallise en un motif un questionnement dans son ensemble, et devient par là-même opaque puisqu'elle devient indépendante de ce questionnement et existe en tant qu'objet narratif. C'est dans cette dialectique entre l'idée et l'image que se joue la science-fiction.

⁶³ Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Galilée, Paris, 1981, pp. 183-185.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 185.

3 Le livre et le récit

Parce que la construction de la fiction est si centrale dans le processus science-fictionnel, l'idée même du récit peut s'incarner, à la manière d'une mise en abyme, au sein de l'œuvre. Dès lors, il n'est pas étonnant de retrouver, de manière récurrente, la figuration du livre au sein même du texte du roman. L'écriture se charge d'une forme de pouvoir puisqu'elle tente de dire le monde. Le livre est alors l'image même de cette tentative de l'art. Ainsi, à la fin de plusieurs œuvres, le livre que nous sommes en train de lire apparaît au sein de la fiction comme s'il était en fait l'œuvre d'un personnage du roman, créant une forme de boucle fictionnelle qui renvoie l'écriture à elle-même, non pas en tant qu'œuvre intransitive mais en tant que relation au monde. Parce que le livre pose une question sur le monde, il est de fait l'objet essentiel.

Pour autant, il n'est pas toujours évident de savoir si le livre qui figure dans la fiction est bien celui que nous sommes en train de lire et non une forme d'avatar. Les auteurs brouillent, comme toujours, les pistes. Il ne s'agit pas tant d'interroger sur le statut de l'œuvre réelle, en tant qu'elle pourrait être fictionnelle, mais plutôt de montrer, par le texte lui-même, ce que l'œuvre tente d'appréhender. A la fin de *L'Évangile du Serpent*, l'un des personnages explique ainsi qu'il va essayer de raconter ce qui est arrivé, dans un livre qui s'appellera *L'Évangile du Serpent*. On lit dans le chapitre intitulé « Actes 2 » : « *Après avoir longtemps tergiversé, je me décide enfin à rédiger, sur la suggestion de Yann, ce livre témoignage, L'Évangile du Serpent.* »⁶⁵ Dans *Grande Jonction*, la situation est plus complexe car un livre de ce nom est brièvement évoqué, mais cette remarque s'inscrit plus profondément dans un réseau de sens autour de la notion d'écriture : « *J'ai écrit un texte. Pour toi. Tu n'ouvriras la lettre qu'une fois partie. Tu n'en parleras à personne, jamais. Il s'appelle « Grande Jonction », c'est comme une de ces chansons qu'on écrivait avec Link.* »⁶⁶ Link de Nova est en effet un texte. Il est récit, et le langage, non pas comme désignation par le nom mais comme récit – d'où l'importance du roman-, est précisément ce qui permet de tenter d'atteindre

⁶⁵ Bordage, Pierre, *L'Évangile du Serpent*, op. cit., p. 668.

⁶⁶ Dantec, Maurice G., *Grande Jonction*, op. cit., p. 828.

le monde. Ainsi, au sein même de la fiction, figure la fonction de cette même fiction, la fonction du récit. On peut rappeler que, dans le film *The Fountain*, le personnage interprété par Rachel Weisz écrit elle aussi un roman qui constitue l'un des niveaux narratifs du film - le récit au temps des conquistadors. Or son roman est à la fois une quête pour elle dans sa fin de vie, et une indication sur la question que pose l'ensemble du film. Il est la figure qui représente la question de la mortalité. Il raconte le mythe qui est au cœur du film. On voit bien comment, dans ces trois cas, se construit une valorisation du récit comme porteur d'une interrogation spécifique qui permet un accès au monde. Il ne s'agit pas seulement ici du langage en tant qu'il nomme, mais du langage en tant qu'il raconte une histoire.

Le langage en soi ne dit rien. Il ne s'agit pas de nommer mais de raconter une histoire car c'est par la mise en mouvement que l'on peut dire quelque chose. C'est pourquoi, chez Dantec par exemple, la nomination est souvent un échec et c'est pourquoi *Grande Jonction* figure finalement le récit comme étant le véritable texte, le véritable Verbe. La démarche même de multiplication des néologismes n'est pas tant à interpréter comme un nouveau lexique du monde contemporain que comme un processus de mise en mouvement du mot. C'est pourquoi il ne s'agit pas d'inventer de toutes pièces des termes, mais d'utiliser constamment des structures de formation de mots courantes en français, telles que la dérivation par ajout d'un préfixe ou d'un suffixe, ou le fait de construire un mot-valise à deux termes (« métamachine », « métaprogramme », « décréation », « anti-génétique »). Se définit une dialectique du discours qui ne cherche pas à figer le réel dans un langage vide, mais qui cherche à s'inscrire dans le mouvement du réel et sa complexité. Les tentatives de définition se font toujours sur le mode de l'accumulation, comme si précisément l'on ne parvenait jamais à un terme qui soit adéquat : « *Et, plus complexe encore, Youri comprit que le premier cyborg naturel de l'histoire était un contre-produit de la néonature qui englobait la Terre. Il était homme, totalement, il était Métamachine, totalement, et il était l'Électricité-Lumière, le Logos-Eikon des divisions machiniques, totalement.* »⁶⁷

L'anaphore de « Il était », que l'on retrouve tout au long du roman, souligne cette quête

⁶⁷ *Ibid.*, p. 654.

pour expliciter le monde et notamment pour parvenir à désigner ce qu'est Link. Or cette nomination est impossible puisque Link lui-même est récit, c'est-à-dire mouvement :

« Il était la narration de ce qu'ils vivaient, la narration en acte, la narration invisible, la machine secrète. Link lui-même avait été écrit, dans un récit antérieur, et pourtant c'était aussi le récit que Milan Djordjevic était parvenu à terminer à temps, ces dernières semaines, sous la pression. Youri comprenait que Link était une métaphore vivante du paradoxe du Verbe fait Chair, il était son image annonciatrice. Il avait été produit par la narration des Anges. »⁶⁸

Dans *Grande Jonction*, l'ennemi est la métamachine, qui n'est pas un super ordinateur, mais simplement l'ensemble même de l'humanité, en tant qu'elle s'éloigne de ce qui fait son humanité. Elle devient ainsi modem, perdant le langage. Celui qui peut raconter se distingue donc de la machine, qui transmet des informations en langage binaire :

« L'homme de Surveyor-Plateau en était à ce qu'ils avaient établi comme la phase trois du processus. Dernière phase alphanumérique avant le passage au pur langage binaire. Phase un, dislocation syntaxique des phrases. Phase deux, concassage en phonèmes. Phase trois, atomisation alphabétique, avec mise en série systématique progressive, annonciatrice du langage purement numérique en base binaire qui interviendra comme phase quatrième. Ensuite Phase cinq ou « Phase post-linguistique » : numérisation totale du langage, transformation du corps en modem. »⁶⁹

A l'opposé de ce modèle, ceux qui résistent, les protagonistes du roman, défendent les livres, recueillent des bibliothèques et prônent le récit : *« Cela avait maintenant l'allure de quelque chose qui s'était produit. Cela avait l'allure d'un récit. Et leur récit put engendrer un autre récit. Celui du professeur. Le récit qu'il n'avait pas encore raconté, celui dont il avait jusque-là tu la narration. / Le récit secret. »⁷⁰* C'est pourquoi les personnages mêmes deviennent incarnation du récit - c'est ce qui est dit notamment de Link de Nova -, et c'est pourquoi la fin du roman entre dans une structure narrative de mythe. Les personnages écrivent une légende, sont la légende, précisément

⁶⁸ *Ibid.*, p. 823.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 288.

parce que ce qui compte est le récit. On peut lire ainsi plusieurs phrases de ce type : « *La Légende dénomme le segment de vingt-quatre heures qui suivit la Journée des Pièges.* »⁷¹

D'ailleurs, certains récits de Dantec, comme *Grande Jonction*, mais aussi comme « Vers le nord du ciel » et « Artefact » mettent au centre la question du langage comme continuité avec le monde. Le récit est fondamental parce que le monde y est langage. Dans « Vers le nord du ciel », le narrateur est une voix, qui semble au départ exister, précisément parce qu'elle parle. Par ailleurs, ce même narrateur, un observateur qui a vécu sur terre pendant des milliers d'années pour observer les humains, consigne tout ce qu'il vit dans un journal, qui devient non seulement le livre de sa vie mais le livre de l'humanité, puisqu'il en raconte son histoire. Le récit porte sur les événements du 11 septembre durant lesquels le narrateur sauve des tours une petite fille qui a perdu sa mère et l'adopte avant de s'enfuir avec elle. D'observateur, il devient acteur. Or, à partir de ce moment-là, son journal change. Il ne consigne presque plus d'événements, précisément parce qu'il écrit désormais à un autre niveau.

« Quelque chose, insensiblement, avait eu raison de mon écriture, après le 11 septembre, après le jour de la tour, le jour où j'avais adopté Lucy.

*L'écriture sur le papier des livres de ma bibliothèque « autobiographique » avait été progressivement remplacée par la narration vivante d'une bibliothèque faite de chair et de sang. »*⁷²

D'autre part, son écriture se transforme, selon ses propres termes, en poésie, comme si le langage était travaillé par les événements et puisait dans ses ressources pour pouvoir les dire.

« Mais depuis que Lucy Skybridge est entrée dans mon existence, par un avion et une tour en feu, le suivi de mon long récit millénaire, peu à peu, s'est effrité.

Les derniers mois n'ont reçu en tout et pour tout que quelques paragraphes, et des phrases isolées, des aphorismes, des mots qui parfois ne livrent leur sens que par les sonorités qu'ils forment, non seulement sur le plan de la réalité syllabique, mais comme des ondes faisant vibrer des instruments, des voix, d'autres

⁷¹ *Ibid.*, p. 846.

⁷² Dantec, Maurice G., *Artefact. Machines à écrire 1.0*, Librairie générale Française, Paris, 2007, p. 186.

sons, d'autres mots, postés aux limites du verbe explicite. De la poésie ?

Pourquoi pas, après tout ?

Je prends conscience qu'écrire ne consiste pas à imiter la réalité positive du monde mais à le creuser d'une positivité autre, qu'il nommera probablement « négativité » sans comprendre qu'il s'agit d'un saut quantique, un saut dans les rivières magnétiques et les aurores boréales.

C'est là le sens de ces mots qui é-voquent, qui font surgir une voix qui ne me semble pas mienne. »⁷³

Se dessine donc une dialectique entre le monde et le langage. Pour les personnages de Dantec, le monde est signe :

« La Beauté est un signe de la Grâce. Un signe. C'est-à-dire quelque chose qui s'inscrit. Quelque chose qui écrit. Quelque chose qui parle.

Et le paysage qui nous entoure de toutes parts est là pour nous dire à quel point il est vrai. Les montagnes, la forêt, le lac, l'île, les roches, les arbres, l'eau, le ciel, la lumière, tout est agencé comme une écriture, tout est agencé comme quelque chose qui doit absolument être là. Sous cette forme. Avec cette voix. »⁷⁴

La thématization du livre, de l'écriture et de la narration trouve donc toute sa place dans les œuvres, comme un écho à leur propre démarche. En cela réside plus généralement la démarche problématologique de l'ensemble de nos romans : ce n'est pas que ces textes n'ont pas d'arguments, ils racontent bien une histoire, mais c'est précisément par ce mouvement narratif qu'ils construisent un rapport dialectique avec le réel et deviennent problématologiques.

4 L'extrême

Ainsi, à travers ces images fondamentales, la science-fiction peut explorer les confins, pousser jusqu'au bout les idées et les principes. L'œuvre de Philip K. Dick, par

⁷³ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 110.

exemple, pousse le questionnement de la réalité jusqu'à son point le plus élevé, doutant de tout, jusqu'à une forme de solipsisme. Stapledon explore non pas l'histoire d'un homme, mais celle de l'univers entier. Karl Glogauer pousse sa psychose jusqu'à son terme en prenant la place de Jésus et en se faisant crucifier. Martin Candle tente un procès à Dieu.

Toute la littérature apocalyptique ou post-apocalyptique provient de ce principe : pousser un danger à l'extrême, qu'il soit écologique ou atomique, jusqu'à ce qu'il mette en danger l'humanité entière. Mais ce fonctionnement n'est pas une coïncidence : il est lié à la démarche même de la science-fiction et il explique pourquoi les questions spirituelles y trouvent une place de choix. Etant donné qu'elles dépassent par nature l'homme et le quotidien, qu'elles relèvent de l'infini ou de la transcendance, ces questions s'inscrivent dans le champ d'action de la science-fiction. Mais cet extrême, qui est le fondement même du *sense of wonder* fournit aussi un terreau esthétique de choix au sublime.

B Le *sense of wonder*

Ce que l'on retrouve dès lors dans un récit de science-fiction, c'est une image forte qui suscite le fameux *sense of wonder*. Cet émerveillement naît de la confrontation avec l'extrême, mais il ne s'agit pas forcément d'un émerveillement positif. Ainsi, la vision de Stapledon est extrêmement pessimiste et prédit la disparition inévitable de l'humain dans un monde créé par une divinité qui ne peut aimer sa créature, mais peut seulement la créer. Cet émerveillement se rapproche donc davantage du terme anglais « awe » ou de l'émerveillement que suscite le sublime, c'est-à-dire une forme de fascination face au mystère et à l'illimité.

Or cet extrême peut prendre la forme de l'absolu d'une transcendance. Et l'imagination science-fictionnelle permet alors cette vision cosmographique qui englobe tous les temps et tous les lieux, et envisage même la rencontre avec le créateur. En un sens, le texte de Stapledon est une sorte de texte programmatique des potentialités de la science-fiction. Il offre des aperçus, des images qui stimulent l'imagination et qui ouvrent des voies à la narration, à la création et à l'interrogation : les images de Stapledon disent que la science-fiction peut interroger la science, l'histoire, la psychologie, l'anthropologie, la philosophie, et qu'elle peut aussi interroger la spiritualité. Elle peut aborder toutes les questions car elle est un univers autre, composable à loisir, qui montre certaines choses et en suggère d'autres pour ouvrir d'autres voies au lecteur. Elle est une figuration d'un devenir-énigme du monde. Le *sense of wonder* vient de cette altérité. L'autre monde de la science-fiction étonne car il apporte un nouveau regard sur l'évidence. Mais la fonction du *sense of wonder* n'est pas la même en science-fiction et en *fantasy*. En science-fiction, il déstabilise le lecteur. Ce n'est pas qu'il ne présente aucun argument, mais son argument s'inscrit contre une certaine expérience doxique du monde. En revanche, en *fantasy*, le *sense of wonder* rassure. Il construit un autre monde qui a ses propres règles mais ne vient pas défier le nôtre : il existe à côté de lui, lui emprunte des paradigmes sans les problématiser.

Chez Stapledon, la vision du Créateur d'Etoiles défie une doxa qui est celle du christianisme, en présentant un dieu qui n'est pas amour, et une doxa du scientisme rationaliste, en suggérant une transcendance. Si bien que la vision développée dans le roman invite à penser une autre possibilité. On peut alors adhérer à la vision de Stapledon ou non, mais la puissance de l'image qu'il présente, par sa nature sublime précisément, crée les conditions d'une expérience de lecture qui ouvre l'imagination et offre au lecteur un décentrement du regard.

1 Le *sense of wonder* en science-fiction

Le terme de *sense of wonder* a joué un rôle important dans le discours sur la science-fiction. Cet effet - susciter une forme d'émerveillement chez le lecteur - est pensé comme la caractéristique même du genre. Aujourd'hui, on peut considérer que cette notion est naïve. C'est pourquoi un certain nombre de textes critiques contemporains sont bien plus techniques et se préoccupent de définir le genre linguistiquement, mettant de côté cette notion floue. Pourtant, les avatars du *sense of wonder* demandent à être analysés de plus près, car au regard de nos réflexions sur les liens entre spiritualité et science-fiction, la notion, semble au contraire centrale.

Dans les années 1980, Gérard Cordesse prenait déjà de la distance avec le terme issu du *fandom* tout en soulignant ses enjeux essentiels :

« C'est ce même sentiment de découverte et de renaissance que le genre désigne depuis longtemps par sense of wonder. On ne peut nier qu'il ait longtemps pris le visage de l'explication scientifique du monde. En lisant récemment L'Astronomie Populaire de Flammarion (1880), j'admirais la jubilation avec laquelle il décrit les découvertes astronomiques en terme de passage de l'aveuglement à la révélation, à l'épiphanie et au bouleversement complet de la personnalité : « Lorsque les hommes sauront ce que c'est que la terre et connaîtront la modeste situation de leur planète dans l'infini, lorsqu'ils apprécieront mieux la grandeur et la beauté de la nature ; ils ne seront plus aussi fous, aussi matériels d'une part, aussi crédules d'autre part ; mais ils vivront en paix, dans l'étude féconde du Vrai, dans la contemplation du Beau, dans la pratique du Bien, dans le développement progressif de la raison, dans le noble exercice des facultés supérieures de l'intelligence ». Cet enthousiasme scientifique est celui qui animait la science-fiction, et l'éloge même de la distance apportée par l'astronomie semble destiné à l'esthétique de la SF. Pour le lecteur, la distanciation de la SF fournit dans les meilleurs des cas ce déplacement et ce dessaisissement de la réalité : une forme de désengluement. Le ton religieux de Flammarion comme la ferveur des fans indiquent que ce renversement de perspective relève d'une appréhension de la transcendance, de l'infini. On peut sourire de voir une telle disproportion entre de pauvres magazines et l'effet supposé ;

pourtant ce déclic à valeur de conversion est bien attesté par les souvenirs des lecteurs de SF. »⁷⁵

Bien sûr, Cordesse a raison de souligner que tous les textes de science-fiction n'ont pas ce pouvoir de dévoilement. Pourtant, c'est moins le résultat que la démarche, nous semble-t-il, qui est essentielle.

Le second élément sur lequel il s'arrête, et qui est aussi fondamental, est la nature positive de l'émerveillement. Dans une certaine science-fiction, en particulier celle de l'âge héroïque de la science, l'émerveillement est en effet positif. Mais le *sense of wonder* recouvre aussi un émerveillement plus ambigu, qui est de l'ordre de la surprise et du dévoilement, mais pas forcément d'un enthousiasme scientifique égal à celui de Flammarion. Le *sense of wonder* que provoque Philip K. Dick, qui nous montre que la réalité n'est peut-être pas ce que l'on croit, est particulièrement angoissant. L'image, chez Dick, est celle d'un monde qui se délite, d'un monde qui apparaît pour ce qu'il est, simulacre. *Time out of joint* présente ainsi un passage où le protagoniste remarque soudain des anomalies dans son univers. De la même façon, M. Tagomi dans *The Man in the High Castle* a un aperçu d'une autre réalité, peut-être plus proche de la nôtre, où les Etats-Unis ne comportent pas une partie japonaise. Et dans *The Divine Invasion*, le monde de Herd Asher lui paraît étrange – « *Something's wrong* » - notamment parce qu'il entend de la musique alors même qu'il a arrêté son poste. Pourquoi l'entend-il ? Parce qu'il est en fait dans un caisson cryogénique et que les employés mettent une musique de fond. Herb Asher croit vivre dans la réalité mais évolue en fait dans un monde de simulacre qui réside entièrement dans son esprit, puisqu'il est mort et cryogénisé. Ce sont ces images, ces moments de défiguration du réel, qui créent le *sense of wonder* et renvoient à notre propre perception, peut-être trompeuse, du monde. Il s'agit donc d'une confrontation avec le mystère, et non pas d'un émerveillement positif.

La notion de *sense of wonder* recouvre en fait toutes les démarches qui font que la science-fiction suggère de regarder le monde autrement. Et c'est pourquoi, Gérard Cordesse ajoute :

« Pour que le sense of wonder ne soit pas dévoyé il faut un renouvellement du « novum », cette nouveauté que Suvin place au

⁷⁵ Cordesse, Gérard, *La nouvelle science-fiction américaine*, Aubier Montaigne, Paris, 1984, p. 129.

cœur du genre : la SF a heureusement pris conscience de la nécessité de l'innovation au moins sur un plan thématique. Les magazines ont très tôt organisé une chasse à l'idée et des variations infinies, jusqu'au moment où une idée épuisée doit céder la place, si elle ne suscite plus le sense of wonder. »⁷⁶

Pourtant, ce n'est pas tant une idée qui compte ici qu'une image, c'est-à-dire une configuration fictionnelle dans le cadre d'une narration. Ce n'est pas l'idée selon laquelle la frontière entre l'homme et la machine serait problématique qui est au cœur de la séquence centrale de *2001*, et qui en fait la force, mais c'est l'image de HAL 9000. Hal est une configuration narrative qui suggère différents niveaux d'interprétation dont le plus simple est l'opposition problématique entre l'homme et la machine. Cette image suscite le questionnement. Dans le film de Kubrick, l'image est en fait surtout sonore, c'est la voix d'HAL qui est au cœur de cette configuration. C'est l'image qui crée le *sense of wonder*, c'est-à-dire qu'elle est une configuration fictionnelle suffisamment efficace pour susciter cet effet sur le lecteur. Il n'y a donc pas là seulement une idée d'intrigue mais aussi une idée narrative, formelle, structurelle, ou tout cela ensemble. En ce sens, le raisonnement de Richard Saint-Gelais qui décrit l'histoire de la science-fiction comme une sorte de passage de relais entre le *sense of wonder* et ce qu'il appelle le « sense of reading » perd de sa pertinence⁷⁷. Certes, la tendance autoréflexive du genre est plus grande dans la deuxième partie du XXe siècle et dans la science-fiction d'aujourd'hui, mais le *sense of wonder* au sens large reste un fondement essentiel dès lors qu'on ne le cantonne pas à un étonnement béat devant les merveilles de la technologie. On rejoint plutôt ici l'idée rendue par le verbe *thaumazein* en grec, c'est-à-dire « s'émerveiller » au sens de « s'étonner ». La science-fiction, même celle d'un monde désenchanté, est un étonnement face au mystère du monde. Et ce mystère peut tout autant être rendu thématiquement que formellement, par un travail sur la structure narrative ou sur l'écriture. C'est pourquoi le lien avec la notion même de sublime est particulièrement important dans cette approche du *sense of wonder*.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁷⁷ Voir Saint-Gelais, Richard, *L'Empire du Pseudo : Modernités de la science-fiction*, Editions Nota Bene, Québec, 1999.

2 Le sublime

« Le sublime surgit alors dans une aura de scandale, comme ce qui oblige à penser ce qui, dans le réel, résiste le plus radicalement à une interprétation déterminée, tout en suscitant sans fin la pensée. »⁷⁸

Dans son ouvrage *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Baldine Saint-Girons retrace l'histoire de la pensée du sublime dans la philosophie et dans l'art montrant que cette notion n'a pas toujours recouvert les mêmes réalités. Elle souligne un certain nombre de points au cours de l'ouvrage sur lesquels nous nous appuyerons pour analyser nos textes, qui rejoindront en partie des aspects que nous avons déjà évoqués concernant la science-fiction - le rapport à l'infini et à la transcendance et la notion de *sense of wonder* -, et à partir desquels nous tenterons de synthétiser notre propos.

Historiquement, la notion de sublime naît dans l'Antiquité pour qualifier le style rhétorique élevé puis connaît diverses phases. A travers l'œuvre de plusieurs théoriciens, la notion évolue et s'inscrit dans une histoire. Chez Longin par exemple, comme l'explique Patrick Marot,

« [...] le moment sublime excède la représentation dans le temps même où il manifeste la représentativité du discours, passant de la linéarité horizontale où il s'inscrit et qui seule lui permet d'être perceptible comme effet et comme figure de sens, à une dimension verticale où le discours vient comme s'abîmer dans la fulgurance d'un éclat ou dans la panne d'un silence. En cela le moment sublime produit l'irruption d'une autre temporalité : celle du raptus, qui le fait soudain communiquer avec son origine fondatrice (à savoir le Verbe divin) et avec sa fin (puisqu'alors le discours de persuasion se trouve proleptiquement accompli). »⁷⁹

Or avec Edmund Burke, la conception du sublime subit un retournement puisqu'elle ne s'inscrit plus dans une esthétique de la représentation : *« Ainsi le terrifiant [...] est-il dans la conception de Burke l'ouverture d'un abîme où se perdent*

⁷⁸ Saint Girons, Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, Paris, 2005, p. 20.

⁷⁹ Marot, Patrick, « L'écriture du sublime ou l'éclat du manque », in Marot, Patrick, éd., *La littérature et le sublime*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2007, p. 20.

non seulement les mesures mais aussi les références. Autrement dit, le moment esthétiquement le plus fort [...] est celui où se révèle dans l'art une démotivation radicale des signes. »⁸⁰ Et Patrick Marot ajoute : « L'accès à une transcendance, toujours visé par le sublime, n'est possible, dans cette perspective, qu'à travers une sorte de phénoménologie de la perte, qui manifeste elle-même en retour la transcendance de l'œuvre. »⁸¹ Avec Kant, par la suite, le sublime devient interne. Il réside dans le conflit entre l'imagination et la raison, souligne-t-il. C'est par la raison au-delà du sensible, qu'on peut dès lors représenter le tout : « [...] le sublime est principe universel de disproportion dans la mesure où il requiert que la représentation se transcende depuis la clôture de son espace propre, ou que le Tout puisse être appréhendé depuis le particulier de l'expérience et depuis la clôture poétique de la figure. »⁸² Edmund Burke et Emmanuel Kant construisent une esthétique qui oppose le beau au sublime, le premier représentant une forme d'harmonie et de perfection formelle quand le sublime se caractérise davantage par un excès qui produit un sentiment de respect et de crainte. Kant écrit ainsi dans le livre II de la *Critique de la faculté de juger* intitulé « Analytique du sublime » :

« Le beau de la nature <Das Schöne der Natur> concerne la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation ; en revanche, le sublime pourra être trouvé aussi en un objet informe, pour autant que l'illimité <Unbegrenztheit> sera représenté en lui ou grâce à lui et que néanmoins s'y ajoutera par la pensée la notion de sa totalité ; ainsi le beau semble convenir à la représentation d'un concept indéterminé de l'entendement, et le sublime à celle d'un concept indéterminé de la raison. »⁸³

Et il ajoute : « [...] en effet, le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible ; il ne concerne que les Idées de la raison, qui, bien qu'aucune présentation adéquate n'en soit possible, sont néanmoins rappelées en l'esprit et ravivées <rege gemacht> de par cette inadéquation même, dont une présentation sensible est possible. »⁸⁴ Le rapport à l'illimité et à la totalité est ici fondamental pour

⁸⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

⁸² *Ibid.*, p. 27.

⁸³ Kant, Emmanuel, *Critique de la Faculté de juger*, Trad. A. Philonenko, Librairie philosophique Vrin, Paris, 1965, p. 84.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 85-86.

notre réflexion, ainsi que le rapport à l'indéterminé, voire à l'informe. Le Romantisme s'empare plus tard du sublime pour le mettre au cœur de son esthétique. Enfin, dans l'art moderne, la notion connaît également de nouveaux usages. « *La césure d'avec le divin, la délégitimation du langage qui s'ensuit, opèrent par ailleurs une réorientation majeure de la caractérisation du sublime : le passage d'une logique de l'élévation à une logique de la profondeur [...].* »⁸⁵, écrit Patrick Marot.

Plusieurs éléments ou caractéristiques du sublime nous intéressent : son rapport à l'image, son rapport à l'espace, le sentiment de déstabilisation et enfin la notion d'expérience.

- *Le rapport à l'image*

Le sublime est intimement lié à l'image, soit qu'il naisse de la contemplation des espaces naturels, soit qu'il soit lui-même constructeur d'images destinées à susciter un certain effet sur le lecteur ou le spectateur. Baldine Saint-Girons évoque notamment la pensée de Vico sur ce point :

« *Dans pareille reconstruction, le sublime se donne comme l'étincelle subite de la pensée dont il faut s'efforcer de saisir le jaillissement au sein des événements et des images, bref à travers toutes sortes de signifiants qui sont, d'après Vico, d'origine d'abord visuelle. Trois traits caractérisent ce sublime. 1. Il est créateur : créateur d'un langage ou plutôt d'un système de fictions.* »⁸⁶

Dans cette optique, la pensée s'exprime de manière privilégiée à travers des images qui font langage et, plus spécifiquement, ce qu'elle appelle « *un système de fictions* ». Or la science-fiction construit bien un système de fictions qui fait image. Il s'agit de construire un univers fictionnel et une configuration narrative qui va s'imposer, dans l'esprit du lecteur, par sa capacité à susciter un émerveillement qui est de l'ordre de cette « *étincelle subite* ».

⁸⁵ Marot, Patrick, « L'écriture du sublime ou l'éclat du manque », in Marot, Patrick, éd., *La littérature et le sublime*, op. cit., p. 30.

⁸⁶ Saint Girons, Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 80.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'image en science-fiction a pour fonction de susciter une prise de conscience, au sens très large, d'ouvrir les possibles en termes cognitifs et imaginaires. La science-fiction met en place ce que l'on pourrait appeler des images-heurts, c'est-à-dire des images qui heurtent nos cadres cognitifs pour interroger le monde au-delà des évidences. C'est le cas par exemple de l'esprit collectif chez Stapledon, qui correspond à une ontologie animiste telle que Philippe Descola la définit, et qui heurte donc notre ontologie naturaliste opposant le sujet à la nature-objet. De même, *Son of Man* de Robert Silverberg pourrait être décrit comme une accumulation d'images-heurts dans la mesure où, d'une part, le protagoniste rencontre des humains extrêmement différents de lui-même et, d'autre part, parce qu'il expérimente des sensations et des situations particulièrement inédites ou extrêmes, chacun de ces épisodes étant une occasion pour lui de réinterroger sa nature même d'être vivant et d'humain. Par exemple, dans ce passage où il devient de plus en plus lourd, écrasé petit à petit :

« His gullet is stone. His earlobes are stone. His lips are stone. He crawls. His hands sink into the ground. He wrenches them free. He crawls. He is at the end of his resources. He will perish. He will die a slow and hideous death. The gray mantle of the sky is crushing him. He is caught between earth and air. Heavy. Heavy. He crawls. He sees only the rough bare soil eight inches from his nose. »⁸⁷

L'expérience du personnage va à l'encontre de tout ce que nous connaissons. Les lois de fonctionnement du monde se dérèglent dans chacun des espaces qu'il traverse pour lui faire éprouver une partie de lui-même. C'est en cela qu'ils constituent des images-heurts.

- *Le rapport à l'espace*

⁸⁷ Silverberg, Robert, *Son of Man*, *op. cit.*, p. 141.

(Trad. : Sa gorge est de pierre. Les lobes de ses oreilles sont de pierre. Ces lèvres sont de pierre. Il rampe. Ses mains s'enfoncent dans le sol. Il les libère d'un coup sec. Il rampe. Il est à bout de ressources. Il périra. Il mourra d'une mort lente et abominable. Le gris manteau du ciel l'écrase. Il est pris entre la terre et l'air. Lourd. Lourd. Il rampe. Il ne voit que le sol dur et nu à vingt centimètres de son nez.)

L'un des motifs privilégiés de la science-fiction est, comme nous l'avons vu, l'espace qui, précisément, est un motif sublime par essence parce que l'espace est une image-heurt. « [...] *les paysages sublimes ont l'avantage de figurer l'univers copernicien : ils transportent l'homme dans des espaces dilatés et dans un temps cosmique [...]* »⁸⁸, écrit Baldine Saint-Girons. L'espace intersidéral est en effet au plus haut point l'espace sublime, puisqu'il confronte l'homme à l'immensité et à l'infini, à un univers qui le dépasse.

Ainsi, ce qui frappe dans le film de Danny Boyle, *Sunshine*, c'est la ferveur retrouvée : la contemplation de l'espace y est un événement exceptionnel, d'une beauté miraculeuse. A l'inverse de l'imagerie d'une certaine science-fiction qui cherche à banaliser le spatial, il est magnifié ici, sublimé. La scène où l'ensemble de l'équipage se réunit pour contempler Mercure, émerveillé, est tout à fait significative. De cette contemplation cosmique naît le sublime et le *sense of wonder*. L'espace est bien ce fait qui « *résiste le plus radicalement* » et qui « *suscite sans fin la pensée* ». « *C'est dans ce contexte, ajoute-t-elle, et par une véritable révolution que Burke attache le sublime non plus à la lumière et au Fiat lux, mais à une plongée dans l'obscurité des espaces sidéraux.* »⁸⁹ C'est l'obscurité à la fois grandiose et effrayante qui suscite l'interrogation sans fin de l'homme, et à laquelle va correspondre une forme d'obscurité du langage.

- *Le sentiment de déstabilisation*

« *L'obscurité entraîne le vertige et la chute, en me privant des repères visuels qui m'empêcheraient de m'effondrer. Voir du noir, c'est tomber dans la non-vision et me sentir aspiré par le vide. [...] Mais l'absence de repères spatio-temporels me livre, pieds et poings liés, à une force venue de l'abîme, à laquelle je n'ai guère d'habitude conscience d'être soumise.*

A cette obscurité du monde sensible fait écho l'obscurité des mots et des idées poétiques, grâce auxquels la pensée touche à un infini dont elle ne saurait avoir d'idée claire [...]. »⁹⁰

⁸⁸ Saint Girons, Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours, op. cit.*, p. 97.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 98.

C'est bien ce que souligne Baldine Saint-Girons. Le sublime est dual car il naît d'une première expérience de déstabilisation, et il est aussi lui-même créateur d'une expérience de déstabilisation. Or, nous l'avons vu, l'objet même de la science-fiction est de rompre avec les évidences et de déstabiliser les repères cognitifs du lecteur. L'idée de l'infini est l'essence même de cette démarche puisqu'elle dépasse par nature les cadres cognitifs humains. Je ne peux penser l'infini. Je peux en avoir une intuition. Je peux faire sentir au lecteur cette intuition par un travail sur l'image sublime, mais je ne peux l'exprimer directement. Or « [...] *l'œuvre artistique ou littéraire*, écrit Jean Bessière, *qui se dispose ainsi comme limite, possède une double compétence : d'une part, désigner l'indéterminé, l'infini, hors de l'œuvre, et, d'autre part, disposer, en elle-même, la figure de l'infini.* »⁹¹ La science-fiction ferait donc « voir du noir », c'est-à-dire prendre conscience d'un abîme, d'un vide, et créerait un vertige. Dans la nouvelle de Gérard Klein, « Lettre à une ombre chère », il y a bien un minotaure au cœur du labyrinthe de l'espace, un abîme, un mystère qui ne peut être percé.

*« Je crois que les Arques, jadis, firent une erreur, qu'ils crurent possible de débusquer et d'écraser le Minotaure au son des fanfares comme ils avaient soumis les peuples des étoiles ou éteint leurs soleils. Je crois qu'il nous eût fallu, au contraire, avec plus d'humilité, pénétrer en silence dans le labyrinthe et accepter de nous y perdre pour éclairer ses secrets et saigner le monstre qui l'habite. »*⁹²

La seule manière alors de l'exprimer est de recourir précisément à une obscurité qui touche à l'infini, c'est-à-dire à une image, tout à la fois figuration et défiguration.

- *La notion d'expérience*

« A la fin du XVIIIe siècle, les deux temps de l'expérience du sublime sont parfaitement dégagés : celui de l'ouverture d'un abîme et celui de l'explosion de la pensée, ou encore le temps terrible (mais où le terrible se neutralise et est mis à distance) et le

⁹¹ Bessière, Jean, « Le sublime aujourd'hui : d'un discours sur le pouvoir de l'art et de la littérature, et de sa possible réécriture », in Marot, Patrick, éd., *La littérature et le sublime*, op. cit., p. 433.

⁹² Klein, Gérard, « Lettre à une ombre chère », op. cit., pp. 161-162.

temps héroïque (mais où l'héroïque tient d'abord à une pensée qui sauve). »⁹³

Pour toutes les raisons évoquées précédemment, le terme d'expérience est fréquemment relié à cette notion de sublime. Précisément parce que l'on ne peut pas désigner l'objet du sublime avec des mots, on peut seulement en faire l'expérience, et tenter de rendre cette expérience au mieux de manière oblique. Cette expérience est également double, à la fois destructrice et créatrice. Elle ouvre un « abîme », révélant l'infini et la complexité du monde et, en même temps, stimule la pensée au sens large en permettant un autre accès au monde, même fragmentaire. « *Le sublime réveille un joueur au fond de chaque être humain et lui découvre un enjeu qui renouvelle le sentiment de sa présence au monde* »⁹⁴, résume Baldine Saint-Girons. Enfin, en précisant la notion de présence, elle écrit :

« [...] pour que le sublime naisse, deux conditions sont requises. Il faut que le sensible s'autonomise et se réarrange, de sorte que l'événement surgisse dans un monde nouveau, libéré des contraintes utilitaires et jouxtant l'éternité. Il faut, parallèlement, que le sujet se dessaisisse de son moi et de ses attaches imaginaires, qu'il prenne conscience, dans ce retrait, d'un désir intense de présence et éprouve cette présence à la fois comme une évidence et comme quelque chose d'impossible à atteindre. Entre sentiment et formulation, événement et construction poétique, le sublime peut alors surgir dans l'union éphémère d'un état du monde et d'un signifiant. »⁹⁵

Plusieurs éléments ici font écho à nos développements sur la science-fiction : le dessaisissement des attaches imaginaires, qui est un des éléments fondamentaux du genre, et la construction « poétique » - nous dirons fictionnelle - qui correspond à l'autonomisation du sensible. En d'autres termes, il s'agit, dans le genre qui nous concerne, de créer un autre monde pour éprouver la présence de notre propre monde. Et c'est parce qu'il s'agit d'une expérience, que l'image suggestive devient plus adéquate que la simple nomination impossible. C'est ce qu'Olaf Stapledon rappelle dans ses écrits théoriques autour de l'expérience spirituelle :

⁹³ Saint Girons, Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 109.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid*, p. 183.

« *In following the Way, Tao, the great teachers found a kind of spiritual fulfilment and exaltation which was to be attained in no other manner. In describing it to their followers, and indeed in thinking about it in their own minds, they had inevitably to use the concepts and words of contemporary thought and language. Inevitably they had to describe their vision, their 'salvation' and their beatitude by means of ideas and expressions adapted to describing less exalted experiences. Inevitably their description was poetic and suggestive rather than literal. It was profoundly significant for those who had some direct acquaintance with the new kind of religious feeling, but very misleading to those who were on a lower plane of consciousness.* »⁹⁶

C'est pourquoi Stapledon pense qu'il faut retrouver l'intuition du sentiment religieux en ôtant l'aspect doctrinal des religions.

La notion de sublime est donc utile pour nous parce qu'elle recouvre des phénomènes et des structures que l'on retrouve au moins partiellement dans nos textes, mais surtout parce qu'elle se fonde précisément sur une certaine approche métaphysique et spirituelle du monde, et parce qu'elle interroge essentiellement l'infini.

3 Retour sur la notion de *sense of wonder*

A la lumière de ces éléments de définition du sublime, nous pouvons revenir sur la notion de *sense of wonder* et voir quel rôle elle peut jouer dans l'articulation que nous avons dessinée entre science-fiction et spiritualité. On peut dire que certains aspects structuraux du mode de fonctionnement de la science-fiction ont pu entrer en écho avec certains modes d'appréhension du monde, telle qu'une spiritualité mystique ou un agnosticisme interrogateur. Les fictions qui sont développées à partir de ces prémisses

⁹⁶ Stapledon, Olaf, *Religion Today*, p. 2. B2.29.1. (Archives Stapledon).

(Trad. : En suivant la Voie, Tao, les grands maîtres ont trouvé une sorte de complétude spirituelle et d'exaltation que l'on ne pouvait atteindre d'aucune autre manière. En la décrivant à leurs disciples, et même en y réfléchissant dans leur propre esprit, ils ont dû inévitablement utiliser les concepts et les mots de la pensée et du langage contemporains. Inévitablement, ils ont dû décrire leur vision, leur « salut » et leur béatitude par le moyen d'idées et d'expressions adaptées pour décrire des expériences moins exaltées. Inévitablement leur description était poétique et suggestive plutôt que littérale. Elle était profondément signifiante pour ceux qui étaient en contact direct avec cette nouvelle forme de sentiment religieux, mais extrêmement trompeuse pour ceux qui étaient à un niveau de conscience plus bas.)

ne sont ni des outils de propagande idéologique, ni des romans sans arguments. Cependant, ils proposent des hypothèses pour que l'image qu'ils présentent, par sa force suggestive, interroge le lecteur au-delà de la réponse que propose la diégèse. Ainsi, l'agnosticisme mystique de Stapledon est inscrit dans ses romans que l'on peut lire à la lumière de ses écrits théoriques. Pourtant, c'est la puissance grandiose de sa vision cosmique et de son imaginaire que l'on retient, et qui suscite une réaction chez le lecteur, un saisissement qui peut se muer en réflexion. Ce saisissement est précisément le *sense of wonder*, mais sa spécificité est d'imposer un retour sur nos propres conceptions.

Pas de véritable escapisme en science-fiction comme il peut exister en *fantasy*. Paradoxalement, c'est peut-être cet effet de réel - au sens d'un saisissement face à l'infini de notre monde réel et face à son mystère fondamental - qui est à la source du *sense of wonder* science-fictionnel. C'est parce que le monde réel nous interroge que les fictions créées par le genre sont si bouleversantes. Elles nous renvoient à nos propres cadres cognitifs et, dans le cas qui nous intéresse, à notre propre interrogation spirituelle.

Ainsi, au travers des notions d'image, de sublime et de *sense of wonder*, se dessine une cartographie de la manière dont la science-fiction peut aborder la spiritualité. Ses spécificités permettent de présenter au lecteur un terrain fictionnel qui est à la fois créateur d'un étonnement fondamental et d'un questionnement, d'un saisissement face au sublime et d'une stimulation de la pensée dans une démarche d'interprétation qui peut être sans fin.

Alors même que la spiritualité s'avère être un objet que la science-fiction peut explorer tout autant que d'autres problématiques, elle révèle des mécanismes qui sont au cœur même du fonctionnement du genre. Tout se passe comme si, en détournant le regard des problématiques habituelles sous l'angle desquelles la spiritualité est abordée, la science et la politique notamment, il était dès lors possible de remettre d'autres

éléments au centre. Le *sense of wonder* s'avère ainsi incontournable, au moins pour rendre compte d'une certaine science-fiction, dont Stapledon est, de toute évidence, un des premiers représentants, mais qui fera des émules jusqu'à aujourd'hui. Cette science-fiction quasi mystique qui affronte les problèmes métaphysiques, voire la question de la transcendance, demande que l'on intègre des questionnements cognitifs et esthétiques qui font la part belle à l'image et au sublime, redonnant ainsi tout son sens à la notion de *sense of wonder*, et sa spécificité au genre.

CONCLUSION

« To find that thing defined by a dimly sensed void, should he try to catch the unexpected? Should he try to glance, crafty and quick, out of the corners of his eye? »¹

¹ Benford, Gregory, et Eklund, Gordon, *If the Stars are Gods*, *op. cit.*, p. 192.

(Trad. : Pour trouver cette chose définie par un vide à peine perceptible, devait-il essayer de saisir l'inattendu ? Devait-il essayer de lancer un regard, rapide et rusé, du coin de l'œil ?)

La science-fiction est un trou noir qui déchire la toile du réel. Elle insiste sur une vision en mouvement qui interroge, par le récit et par l'image, en déstabilisant les repères. Elle ne construit pas seulement un monde imaginaire, elle crée un mouvement dans notre propre pensée du monde, non pas en le dévoilant mais en ouvrant sur un inconnu. Le trou noir est un point focal, une forme de figure négative qui attire tout à lui pour ouvrir sur un ailleurs mystérieux qui le transcende. La science-fiction met en scène l'anomalie, dans son propre champ fictionnel mais aussi, par un effet de miroir, dans la doxa de notre appréhension du monde.

Dès lors, la science-fiction ne pouvait se contenter d'interroger le politique, le scientifique, le psychologique ou le social. Le spirituel est une composante essentielle de l'appréhension humaine du monde, et trouve ainsi sa place au centre des interrogations. Comment observer le ciel et ne pas se poser la question de l'infini ? Comment envisager la mort et ne pas se poser la question de l'au-delà ? Comment observer l'homme et ne pas se poser la question de l'âme ? C'est bien de cela qu'il s'agit, poser des questions, oser aller plus loin que les évidences. Oser ouvrir un trou noir pour déchirer la trame du quotidien. Or ce déchirement trouve divers moyens de se construire qui puisent dans les possibilités intrinsèques au genre. La science-fiction est par essence narrative, elle s'inscrit dans la durée et dans le temps pour explorer une question et un univers : dès lors le premier moyen d'exploration du monde est la narration elle-même. Il s'agit de construire quelque chose qui se déroule, s'approfondit, se contredit peut-être parfois, accueille ainsi la complexité, le doute et le mouvement.

Mais face à cette dimension horizontale du texte de science-fiction, se dessine aussi une facette verticale : elle repose sur l'image qui, précisément, donne naissance au mouvement ou qui le conclut. L'image est entendue non pas comme une simple

métaphore, mais comme une figure narrative complexe qui cristallise dans l'imagination les enjeux intellectuels, esthétiques, psychologiques ou spirituels du récit. L'image est le trou noir, mais le trou noir n'est pas une photographie figée. L'image ouvre donc avec fracas sur un mouvement continu qu'est le récit lui-même.

On comprend mieux pourquoi il est vain de poursuivre une pure analyse thématique de la science-fiction ou même de s'acharner à figer une conception du genre. La science-fiction est une démarche artistique, un mouvement de création par la fiction, qui, en tant que tel, se construit dans une forme, celle du récit. Un récit fait d'un univers fictionnel qui interroge des paradigmes, comme nous l'avons vu dans la première partie. Un récit qui se déploie dans un certain rapport au temps et à l'espace dans le cadre de cet univers fictionnel et qui développe des stratégies narratives spécifiques, telles que décrites dans notre deuxième partie. Un récit, enfin, qui se fonde sur une écriture qui a fait l'objet de la troisième partie. La science-fiction n'est pas à côté de la littérature, elle est littérature, de plein droit, et ne peut exister dans tous ses possibles sans l'inspiration de l'écrivain. De même que le cinéma de science-fiction use à plein des potentialités du cinéma.

Finalement, à l'aune des textes et de leur fonctionnement, la science-fiction apparaît comme une démarche bien plus que comme un genre. Les apories des définitions proviennent de cette tentative de figement. Pourtant, la spécificité de cette démarche n'est pas tant son objectif - interroger le monde de manière problématologique - puisqu'il s'agit là, peut-être, comme le souligne Michel Meyer d'une caractéristique de toute œuvre d'art, que les moyens qu'elle emploie pour y parvenir. La science-fiction est une littérature critique par essence, mais sa dimension critique repose sur des structures spécifiques.

C'est pourquoi, l'image et son corrélat en termes de réception, c'est-à-dire le *sense of wonder*, nous paraissent si fondamentaux. L'image est par ailleurs le creuset alchimique dans lequel se recherche la pierre philosophale qu'est l'infini, l'interrogation absolue, le mystère fondamental. L'image est cette combinaison unique qui transfigure le monde pour laisser entreapercevoir ce qu'il y a derrière la porte. C'est en imaginant que l'on peut faire évoluer son point de vue, et les plus grands scientifiques, ceux qui ont apporté des hypothèses révolutionnaires, l'ont toujours dit. De la même manière, les

écrivains de science-fiction se servent de leur imagination et de leur capacité à utiliser la narration pour ouvrir des possibles, suggérer des voies qu'il nous reste ensuite à explorer.

On a voulu légitimer le genre en le considérant simplement comme une littérature d'idées, pour le distinguer d'œuvres de divertissement qui n'auraient pas la même « profondeur philosophique ». Mais aujourd'hui, il nous semble nécessaire de dépasser ce point de vue, utile historiquement dans la construction d'une littérature critique à son égard, mais insuffisant pour réellement cerner la science-fiction, pour réfléchir au fonctionnement de la science-fiction et en découvrir la richesse féconde. S'il y a bien une profondeur philosophique dans certaines œuvres de science-fiction, elle provient du récit. La science-fiction n'est pas une littérature d'idées mais une littérature d'images, c'est le lecteur qui peut éventuellement attribuer à cette image une ou plusieurs idées, mais le récit de science-fiction n'est pas une illustration d'une démonstration. Il construit une configuration poétique qui ouvre l'espace de l'interprétation. Bien des auteurs de notre corpus sont des conteurs, aux stratégies narratives très différentes, mais qui nous conduisent tous dans l'aventure d'un récit. L'univers de science-fiction est toujours une aventure, puisqu'il ouvre un monde possible qui ne préexiste pas au récit lui-même mais qui se construit par lui.

L'objet de cette étude n'était pas de dresser un panorama exhaustif de la spiritualité en science-fiction, mais de tenter de produire une réflexion synthétique pour dégager des pistes d'analyse, des structures et des méthodes pour aborder cette problématique. Des études plus monographiques restent à écrire pour approfondir la manière dont chacun des artistes évoqués s'approprie cette problématique au sein de son œuvre. Les exemples que nous avons choisis ne sont que quelques briques au sein d'un mur gigantesque. L'important pour nous était de tisser des liens, d'essayer de penser en termes de structures. C'est pourquoi l'ensemble constitue une somme d'hypothèses qui n'ont d'autre ambition que de lancer des questions auxquelles il nous semble important de réfléchir. A l'image même de la conception de la science-fiction que nous avons essayé de défendre, il s'agissait aussi de poser une question plutôt que d'apporter une réponse. Nous avons tenté de déceler un certain nombre de points nodaux (traitement narratif, question de l'espace-temps, rapport à l'image) qui nous semblaient

particulièrement opérants dans le cadre que nous nous étions fixé mais bien d'autres questions restent à explorer.

Par ailleurs, il est évident que des corpus d'aires géographiques et culturelles très différentes apporteraient un éclairage complémentaire, voire contradictoire, aux thèses développées ici. De fait, la science-fiction japonaise est un champ qu'il nous faudra explorer davantage à l'avenir, de même que celle d'Europe de l'est. Mais, pour des raisons de cohérence du corpus, cette étude s'est circonscrite aux science-fictions française, anglaise et américaine, qui entretiennent entre elles des liens étroits et qui constituent déjà un champ d'étude extrêmement vaste.

Tout comme la science-fiction aborde le monde sous le signe de l'étonnement, il nous faut aussi aborder la science-fiction elle-même comme une source constante d'étonnement. La doxa qui s'est construite sur le genre, ou même l'appellation science-fiction qu'on lui a imposée, ne parvient pas à réduire ses possibilités. Les œuvres sont là, complexes, diverses, et le défi est bien de tenter de dessiner de grandes lignes de force pour ne pas réduire les paradoxes, ne pas répondre aux questions, mais montrer comment elles se construisent.

Annexe : Répertoire indicatif d'œuvres de science-fiction américaines, anglaises et françaises qui ont trait à la spiritualité sous toutes ses formes

Ce répertoire est destiné à recenser un certain nombre d'œuvres dont les problématiques résonnent avec notre travail d'une façon ou d'une autre. Il ne s'agit en rien d'une liste exhaustive. L'objectif est de fournir quelques pistes pour des travaux à venir. Aux romans, films et nouvelles, s'ajoutent quelques éléments visant à élargir la réflexion aux séries télévisées : les références, en nombre restreint, sont destinées essentiellement à souligner différentes modalités d'apparition de la spiritualité sur ce support (reprise du mythe, rapport à l'infini, interrogation sur la foi, etc.).

1 Romans

Ayerdahl, et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, 1999, France.

L'humanité a été séparée en quatre rameaux qui possèdent chacun une particularité physiologique et une culture spécifique. Les AnimauxVilles, des êtres très anciens qui maîtrisent le voyage dans l'espace, orchestrent les « Retrouvailles » pour réunir les quatre rameaux autour de l'explosion d'une supernova, qui est censée faire renaître l'univers en le redépliant. Le roman choral présente des personnages issus de chacun des rameaux, suit leur destin individuel avant de plonger dans leur destin collectif et le rôle qu'ils vont jouer dans l'histoire de l'humanité. Les AnimauxVilles quant à eux influent sur l'itinéraire de l'humanité et constituent une forme de mémoire cosmique. Cette œuvre humaniste et cosmique repose sur la question de la place de l'homme dans l'univers mais aussi sur la définition de l'humain, du sens de la vie, de la condition humaine et de la mort.

Bordage, Pierre, *Les Guerriers du Silence*, 1993 -1995, France.

Il s'agit là d'une trilogie composée du premier roman éponyme, suivi de *Terra Mater* et de *La Citadelle Hyponéros*. Ce livre-univers présente un monde foisonnant dans lequel les questions religieuses et spirituelles sont fondamentales. A une conception institutionnelle et oppressive de la religion, représentée par l'Eglise du Kreuz, qui pratique une nouvelle Inquisition, s'oppose une conception plus personnelle et intérieure qui relève d'une spiritualité mystique, représentée par les guerriers du silence. Le premier roman suit notamment l'itinéraire initiatique d'un personnage qui va découvrir cette spiritualité avant de devenir un être de légende.

Bordage, Pierre, *L'Évangile du Serpent (Tome 1 de la Trilogie des Prophéties)*, 2001, France.

Le premier tome de cette trilogie est une forme de réécriture du nouveau testament racontant l'itinéraire de quatre « évangélistes », Mathias, Marc, Lucie et Yann, dont les vies se croisent autour d'un prophète des temps modernes, Vaï ka'i, « le christ de l'Aubrac » qui prône le « néonomadisme ».

Bordage Pierre, *L'Ange de l'Abîme (Tome 2 de la Trilogie des Prophéties)*, 2004, France.

L'Europe est en guerre. Les troupes de celui qui se fait appeler l'archange Michel s'opposent aux musulmans alors que la population occidentale régresse vers un totalitarisme et un intégrisme religieux. Le roman suit l'itinéraire initiatique de Pibe, un jeune garçon de 13 ans qui le conduit jusqu'en Roumanie où, après maintes épreuves, il affronte l'archange lui-même.

Bordage, Pierre, *Les Chemins de Damas (Tome 3 de la Trilogie des Prophéties)*, 2005, France.

Dernier volet de la trilogie, ce roman présente à nouveau une quête spirituelle, une quête de soi, à la recherche non pas tant de la vérité que de la vie. Toujours embourbée dans le fanatisme religieux, l'Europe est en crise. Des enfants commencent à disparaître inexplicablement, comme s'ils étaient partis volontairement de chez eux. Jemma part ainsi à la recherche de sa fille, accompagnée par un journaliste, Luc. Ce voyage les mène en Orient, à Damas, où ils découvrent le destin de ces enfants, menés par Pibe, qui sont passés sur un autre plan de réalité : « *Nous jouissons de chaque instant donné par la vie* », dit la fille de Jemma et elle ajoute : « *nous ne nous sommes pas retirés, nous avons seulement changé de plan, de fréquence* ».

Bordage, Pierre, *Porteurs d'Ames*, 2007, France.

Ce roman explore l'idée de transfert d'esprits d'un corps à l'autre, posant ainsi des questions sur le thème de l'existence de l'âme.

Benford, Gregory, et Eklund, Gordon, *If the Stars are Gods (Les étoiles, si elles sont divines)*, 1977, Etats-Unis.

Le roman est centré sur la question de l'existence de la vie ailleurs que sur Terre et commence par la découverte de la vie sur Mars. Dans la seconde partie, des extra-terrestres qui considèrent les étoiles comme des êtres vivants et comme des dieux entrent en contact avec les êtres humains. Après une sorte de révélation mystique au

contact du Soleil, le protagoniste entame une quête qui va le conduire à la fin du roman sur Titan. Le récit propose une réflexion sur la place de l'homme dans l'univers et sur les moyens d'appréhender cet univers.

Clarke, Arthur C., *Childhood's end (Les Enfants d'Icare)*, 1954, Royaume Uni.

Des vaisseaux spatiaux apparaissent au-dessus des grandes cités de la terre transportant avec eux des extra-terrestres à l'intelligence et à la technologie très supérieures à celle des humains. Ils prennent le pouvoir pacifiquement et instaurent une utopie, supprimant la guerre, la violence et la misère. Bien plus tard, naissent, au sein de la population humaine, des enfants qui ne font plus partie de l'humanité et qui constituent une forme de vie entièrement désindividualisée qui finit par prendre elle-même le pouvoir après la disparition de l'homme. Le dernier homme assiste à la disparition de l'univers menée par ces êtres qui sont parvenus à un tel niveau de conscience qu'ils maîtrisent l'univers. Le roman s'interroge à la fois sur les caractéristiques de l'humanité, sur la place de l'homme dans l'univers et sur la question de l'esprit. En outre, le roman évoque tout au long de sa narration la question de l'ésotérisme et du paranormal. Par ailleurs, la scène finale développe une vision sublime, par les yeux du dernier homme, de la fin de la terre.

Clarke, Arthur C., *The City and the Stars (La Cité et les Astres)*, 1956, Royaume Uni.

Dans un lointain futur, les hommes vivent dans une immense cité close, Diaspar, gérée par un ordinateur central, et sont immortels. Ils vivent plusieurs vies entre lesquelles ils sont stockés dans des banques mémorielles. Ce faisant la population réveillée de Diaspar n'est jamais deux fois la même. En effaçant la mort, les hommes ont aussi perdu la vie puisqu'il n'y a plus de naissance à Diaspar. Or le héros du roman est différent des autres : il souhaite plus que tout sortir de la ville, ce qui est inconcevable pour ses concitoyens. Il découvre qu'il est unique et n'a jamais vécu. Le cas ne s'est produit que quelques fois avant lui. Il entame alors une quête initiatique qui le conduit hors de Diaspar où il découvre d'autres humains qui ont choisi une autre voie et dont la société est fondée sur les pouvoirs télépathiques. Cette figure messianique va tenter de bâtir un pont entre ces deux mondes pour redonner aux hommes leur humanité perdue.

Clarke, Arthur C., *2001 : A Space Odyssey*, 1968, Royaume-Uni.

Dans une fresque qui s'étale sur plusieurs siècles, trois hommes, d'époques différentes, sont confrontés à un objet énigmatique appartenant à une civilisation extra-terrestre, un monolithe noir qui les ausculte, les transforme et les guide vers une forme d'éveil de la conscience. L'humanité dans ce texte devient le personnage principal. Le monolithe incarne ce que nous appelons « l'image », il est une configuration qui ouvre sur un mystère.

Clarke, Arthur C., *RendezVous with Rama*, 1972, Royaume-Uni.

Les hommes découvrent une planète artificielle et inhabitée qu'ils baptisent Rama et qu'ils explorent sans parvenir à la comprendre avant qu'elle ne poursuive son chemin et devienne inaccessible. Rama est la figure même de la complexité, du mystère insondable.

Dantec, Maurice G., *Cosmos Incorporated.*, 2005, France.

Le roman suit Sergueï Plotkine, un tueur qui a pour mission d'assassiner le maire de Grande Jonction. Pour cela, on lui a effacé la mémoire. En la retrouvant petit à petit, il découvre l'univers dans lequel il évolue dans toute sa complexité. Le roman explore, comme beaucoup d'œuvres de Dantec, le rapport de l'homme au posthumain et les liens entre l'homme et la machine, et présente un itinéraire initiatique de type mystique.

Dantec, Maurice G., *Grande Jonction*, 2006, France.

Ce roman est le second volet d'un cycle commencé avec *Cosmos Incorporated* même s'il ne présente pas les mêmes personnages. Dans un monde où les humains perdent le langage et deviennent des modems, débitant du code informatique, ils sont menacés de devenir une métamachine, voire une entité anonyme, assimilée à l'antéchrist, l'Anome. Face à cela, des résistances s'organisent autour d'une figure messianique, Gabriel Link de Nova, être de synthèse, entre l'homme et la machine, être-récit, qui est capable de réoffrir aux hommes le langage et l'individualité.

Dantec, Maurice G., *Artefact, Machines à écrire 1.0*, 2007, France.

Le livre est composé de trois textes : le premier, « Vers le nord du ciel », porte sur les attentats du 11 septembre au cours desquels le narrateur, qui n'est pas humain mais qui observe l'humanité depuis des siècles, sauve une petite fille et l'adopte pour la conduire ensuite dans son monde. Le second, « Artefact », est un récit sur l'écriture autour du motif d'une machine à écrire. Le dernier, « Le monde de ce Prince », est raconté sous forme de communiqués de presse par un homme qui se dit remplaçant du Diable et qui commet une série d'atrocités. Le livre est conçu comme une trilogie ou une trinité et explore la question du mal, de l'homme, de la Grâce, travaillant des thèmes habituels dans l'œuvre de Dantec. Les deux premiers récits sont particulièrement intéressants pour leur thématisation de l'écriture et du rôle du langage.

Dantec, Maurice. G., *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, 2009, France.

Les deux protagonistes du roman sont atteints d'un syndrome qui touche leurs fonctions neurologiques et leur permet d'accéder plus profondément à la réalité. Ils s'enfuient du centre qui les traitait et réalisent une série de cambriolages. Une sorte d'ange gardien, le fantôme du saxophoniste de Jazz Albert Ayler, entre en contact avec eux, durant leur cavale, pour qu'ils l'aident à sauver les astronautes de la Station Mir. Le roman, pétri de références au cinéma et à la musique, propose une intrigue complexe qui fait évoluer les personnages dans une double réalité, celle banale du quotidien et celle cosmique dans laquelle agit Albert Ayler.

Dick, Philip K., *VALIS, (SIVA)*, 1980, Etats-Unis

Horselover Fat, qui n'est autre que le narrateur, vit une expérience mystique. Il est frappé par un rayon de lumière rose qu'il pense provenir de VALIS (Vast Active Living Intelligent System). Il cherche à expliquer ce phénomène et se lance dans une grande entreprise, son exégèse. Le roman est inspiré des événements que Philip K. Dick a vécus et Horselover Fat est d'ailleurs une référence à son propre nom. La narration de ce texte est très spécifique puisqu'elle ne raconte que peu d'événements pour se concentrer sur les discussions théologiques, souvent très farfelues, qui occupent le

narrateur et ses amis. Elle développe une conception gnostique du monde, celui-ci étant une apparence, créée par un faux dieu, qu'il faut dépasser pour parvenir à la Vérité.

Dick, Philip K., *The Divine Invasion, (L'Invasion divine), 1981, Etats-Unis*

Ce roman est le deuxième volet de la *Trilogie Divine*. Il met en scène, Emmanuel, le fils d'une femme et d'un Dieu, qui comprend au fur et à mesure du roman son identité. Là encore, c'est une conception gnostique qui prévaut. L'intrigue est complexe et mélange, comme souvent chez Dick, plusieurs niveaux de réalité et plusieurs strates temporelles. Le dernier tome de cette trilogie est *The Transmigration of Timothy Archer (La Transmigration de Timothy Archer)*, 1982.

Heinlein, Robert, *Stranger in a strange land (En Terre étrangère), 1961, Etats-Unis.*

Valentin Michael Smith est un homme qui a été élevé par des martiens. Lorsqu'on le ramène sur Terre, il découvre la société humaine et les hommes, à l'inverse, tentent de comprendre sa propre vision du monde. Il provient d'une société extrêmement avancée, sans violence, possède une intelligence remarquable et des pouvoirs qui dépassent la compréhension de ses contemporains. Il va devenir une sorte de gourou et crée une nouvelle Eglise. Assassiné par des fanatiques religieux, il parle depuis l'au-delà à ses disciples. Le livre devient culte dans les années 1960.

Herbert, Frank, *Dune, 1965, Etats-Unis*

Il s'agit du premier tome d'un cycle. Le roman et ses suites font écho à nos problématiques par la constitution d'une figure messianique, Muad'dib, et par l'importance des questions religieuses, notamment celle du fanatisme. Par ailleurs, on retrouve dans le récit des structures mythiques, notamment une référence à Œdipe, puisque Muad'dib devient un prophète aveugle dans le troisième volet du cycle (*Children of Dune*).

Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles, 1958, France.*

Jerg Algan est entraîné et envoyé explorer les étoiles contre son gré. Sa destinée le conduit à devenir immortel et à plonger au cœur des secrets de l'univers. Il découvre que les Maîtres sont en fait les étoiles. Le roman, panthéiste et animiste, développe une vision cosmique et sublime de l'espace intersidéral.

Lewis, C. S., *Out of the Silent Planet (Le Silence de la Terre), 1938, Royaume Uni.*

Dans ce premier volet de la *Trilogie Cosmique*, Ransom est enlevé et emmené sur Mars où il rencontre des formes de vie et des cultures extra-terrestres. Il y découvre que les planètes sont gardées par des êtres que l'on peut assimiler à des anges et qu'un de ces êtres, qui correspond à Lucifer, a été corrompu et a détruit une partie de Mars avant d'être banni dans l'orbite de la Lune. La narration fondée sur des prémisses chrétiennes interroge en effet la religion et la spiritualité mais elle le fait en se situant pour une part essentielle du côté de la fable allégorique.

Moorcock, Michael, *Behold the Man (Voici l'homme), 1969, Royaume-Uni.*

Karl Glogauer, névrosé, masochiste, bouc-émissaire dans son enfance, est obsédé par le Christ. A l'aide d'une machine à voyager dans le temps, il revient à l'époque de Jésus pour le rencontrer et voir s'il est bien une figure historique mais il se rend compte que

Jésus est un imbécile. Petit à petit Karl prend la place du Christ et va jusqu'à se faire crucifier à sa place, fondant ainsi historiquement le christianisme. Le roman interroge l'histoire, le mythe, la religion mais aussi le destin.

Morrow, James, *Towing Jehovah, (En remorquant Jehovah), 1994, Etats-Unis.*

Le corps de Dieu, long de trois kilomètres, est découvert, flottant sur l'océan. Il semble sans vie et personne ne sait s'il est mort ou dans le coma. Le Vatican envoie un supertanker pour remorquer le corps. Dans ce roman satirique, Morrow pose la question de la morale : une morale sans Dieu est-elle possible ? Texte iconoclaste, il est pourtant aussi l'occasion de passages que l'on peut qualifier de sublimes.

Morrow, James, *Blameless in Abaddon (Le jugement de Jehovah), 1996, Etats-Unis.*

Martin Candle, juge d'une petite ville américaine, tel un nouveau Job, voit s'abattre sur lui divers malheurs (mort de sa femme, cancer) et décide de porter plainte contre le corps de Dieu pour crimes contre l'humanité. Le roman pose la question théologique de l'existence du mal et de la souffrance et son narrateur n'est autre que Jonathan Sarkos, c'est-à-dire le diable.

Morrow, James, *The Eternal Footman, (La Grande Faucheuse), 1999, Etats-Unis.*

Le corps de Dieu s'est désintégré et son crâne est en orbite autour de la Terre, visible seulement depuis l'Occident comme une Vanité. La peste du nihilisme s'abat sur le monde. Dans la même veine, que les deux ouvrages précédents, James Morrow continue son exploration du monde contemporain dans son rapport au religieux.

Silverberg, Robert, *Son of Man (Le fils de l'homme), 1971, Etats-Unis.*

Le dernier homme s'éveille et découvre le monde tel qu'il est dans un avenir très lointain. Le roman est le récit mystique et poétique de ses rencontres et de son voyage auprès de l'humanité du futur.

Stapledon, Olaf, *Last and First Men (Les Derniers et les Premiers), 1930, Royaume Uni.*

Un des derniers hommes écrit, par l'intermédiaire d'un homme du XXe siècle, l'histoire de l'humanité. Ce texte particulièrement radical, puisqu'il ne met pas en scène de personnage mais se présente plutôt comme un livre d'histoire qui raconterait l'avenir, narre le destin des humanités successives jusqu'à la disparition complète de l'humain dans une vision cosmique qui ne fait que présager l'ampleur à venir de *Star Maker*.

Stapledon, Olaf, *Odd John (Rien qu'un Surhomme), 1935, Royaume Uni.*

John, qui est un surhomme, possède des capacités psychiques très supérieures à celle d'un humain. Il explore le monde et ses possibilités, allant au-delà des limites de la morale humaine. En conflit avec la société, il part fonder une colonie utopique avec d'autres hommes de son espèce. Mais la colonie est détruite. Comme dans d'autres œuvres de Stapledon, l'évolution humaine n'est pas présentée de manière optimiste mais plutôt comme un destin qui doit s'accomplir sans pour autant que ce destin ne mène à une apo théose.

Stapledon, Olaf, *Star Maker, 1937, Royaume-Uni.*

Un anglais sort un soir sur la colline près de chez lui et observe les étoiles. Son esprit est happé dans un voyage qui va le conduire à explorer l'univers dans le temps et dans l'espace. Il rencontre d'autres esprits voyageurs avec lesquels il constitue un esprit collectif. Un itinéraire initiatique qui va le conduire jusqu'au Créateur d'Etoiles, avant qu'il ne revienne chez lui, conscient de la petitesse mais aussi de la valeur de la vie humaine. Epopée cosmique, *Star Maker* est une œuvre unique qui explore la vision agnostique et mystique de Stapledon.

Stapledon, Olaf, *Sirius*, 1945, Royaume-Uni.

Sirius est un chien particulièrement évolué, capable de penser et de parler. Comme l'ensemble de l'œuvre de Stapledon, ce récit pose la question de l'intelligence, de l'évolution de l'esprit et développe une dimension mystique.

Wells, H. G., *The Island of Doctor Moreau (L'Île du Docteur Moreau)*, 1896, Royaume Uni.

Le Docteur Moreau pratique la vivisection et transforme des animaux pour les rendre humains. Cependant il les réduit en esclavage, eux qui le craignent et lui vouent un culte comme à un dieu. Le roman pose la question du rapport entre l'homme et l'animal, et la question de la vie tout en mettant en scène l'hybris démiurgique du scientifique qui cherche à égaler Dieu.

Zelazny, Roger, *Isle of the Dead (L'île des morts)*, 1969, Etats-Unis.

Francis Sandow est lié au Dieu Shimbo de l'Arbre noir et est capable de façonner des mondes dont il contrôle alors chaque élément. Il affronte un ennemi sur un monde qu'il a fabriqué il y a longtemps, l'île des morts. Sandow est un personnage intéressant parce qu'il ne croit pas complètement à la religion qu'il représente. Il a subi l'initiation qui lui a permis de devenir un façonneur de mondes mais ce n'était pas par choix. L'ensemble de l'œuvre de Zelazny explore des thèmes religieux ou mythologiques.

2 Quelques Nouvelles

Anderson, Poul, « Goat song » (Le chant du barde), 1972, Etats-Unis.

La nouvelle reprend le mythe d'Orphée. Un harpiste qui a perdu sa femme, mordue par un serpent, veut la ramener à la vie. Il s'adresse à la Reine Noire, la Mort, mais, comme dans la légende, il va perdre à nouveau sa bien-aimée. La nouvelle fait référence à une divinité, fautive car il s'agit d'un ordinateur, sous le nom de Sun. Ce nouvel Orphée

s'élève contre Sun et s'en va, à la fin du texte, prêcher un contre-discours : « *Mettez-vous en quête du mystère. Qu'est-ce donc le cosmos tout entier sinon un mystère ?* »

Asimov, Isaac, « The Last Question », (L'ultime question), Etats-Unis, 1956.

Les hommes élaborent des ordinateurs de plus en plus puissants et posent toujours à chacun d'eux la même question : l'entropie est-elle réversible ? Les données sont toujours insuffisantes pour répondre à cette question, jusqu'à ce que l'ultime ordinateur, devenu immatériel, bien après la disparition de l'homme, parvienne à la solution. Il décide de la mettre en application, dit « Que la lumière soit. » Et la lumière est. Cette nouvelle réécrit astucieusement la Genèse, laissant le lecteur se demander si elle se situe dans l'avenir ou dans le passé.

Chiang, Ted, « Seventy-two letters », (72 lettres), Etats-Unis, 2000.

La nouvelle porte sur le thème du Golem et sur la question du langage. Connaître le vrai nom d'une chose, c'est-à-dire le nom de Dieu, c'est atteindre à sa vérité. S'inspirant de la Kabbale, la nouvelle pose une vision du langage comme un rapport ésotérique au monde et à ses mystères.

Clarke, Arthur C., « The nine billion names of God » (Les neuf milliards de noms de Dieu), Royaume Uni, 1953.

Le plus grand ordinateur du monde cherche à lister les neuf milliards de noms de Dieu. Lorsqu'il y parvient, les étoiles commencent à s'éteindre : c'est la fin du monde.

Clarke, Arthur C., « The Star », (L'étoile), Royaume Uni, 1955.

Un astrophysicien jésuite découvre que l'étoile de Bethléem était en fait une supernova qui a détruit une civilisation entière. La nouvelle pose ainsi la question de la foi, du mal, de la souffrance et du sens de l'existence.

Klein, Gérard, « Lettre à une ombre chère », 1961, France.

Un homme, qui s'assimile à Thésée, écrit à sa bien-aimée pour lui dire qu'il part pour un long voyage dans l'espace. Il lui parle du Minotaure qui se cache au sein de l'univers, noir secret qu'il va chercher à affronter. Klein utilise l'intertexte mythique pour élaborer une nouvelle au sublime cosmique qui interroge le mystère de l'univers dans une langue qui rappelle la langue classique pour élaborer une synthèse des temps (passé et avenir) qui ouvre sur l'infini.

Sheckley, Robert, « The Battle » (La bataille), 1954, Etats-Unis.

C'est l'Armageddon, la dernière bataille contre les légions de Satan. Le général suprême Fetterer refuse d'envoyer des hommes de peur de perdre le combat. Il envoie donc des robots qui remportent effectivement la victoire. Mais ce sont alors eux qui sont sauvés par le Seigneur et non les hommes. Sheckley propose une réécriture parodique de l'Armageddon en posant la question de la définition et du statut de l'homme.

Silverberg, Robert, « The Feast of St Dyonisus » (La Fête de Saint Dyonisus), 1973, Etats-Unis.

Un astronaute, qui se définit comme catholique mais ne croit pas vraiment en Dieu, part à la rencontre d'une communauté qui vit dans le désert et pratique le culte extatique de

Dyonisos. A la recherche de Dieu, lui qui dit vivre une expérience mystique chaque fois qu'il se confronte à l'infini de l'espace, il va expérimenter cette autre spiritualité.

3 Films

Aronofsky, Darren, *The Fountain*, 2006, Etats-Unis.

Un scientifique cherche à trouver une manière de guérir sa femme qui est en train de mourir d'un cancer. Elle écrit une histoire à propos d'un conquistador envoyé par la Reine d'Espagne, et qui découvre dans un temple maya un arbre qui offre la vie éternelle. Dans un lointain avenir, le scientifique est devenu immortel et sa bien-aimée est devenue un arbre. Ils voyagent dans l'espace afin d'atteindre l'étoile que les mayas appellent Shibalba. Les trois lignes narratives s'entrecroisent pour dessiner un itinéraire iniatique, cosmique et mystique autour de la question de la mort. Le protagoniste est incapable d'accepter la mort de sa femme et part en quête d'immortalité, mais le trépas est nécessaire à la vie et il définit la condition même d'être vivant. Le conquistador, en buvant la sève de l'arbre d'immortalité, est annihilé comme individu et devient père de toute vie, et le scientifique connaît une apothéose lorsqu'il décide enfin de s'abandonner à la mort.

Besson, Luc, *Le Cinquième élément*, 1997, France.

Le film mêle des motifs mythologiques et des structures archétypales telles que celle de la lutte entre le bien et le mal, à une intrigue et un décor de science-fiction. Des extra-terrestres viennent sur Terre apporter une solution contre le mal : quatre pierres qui représentent les quatre éléments de la vie. Mais leur vaisseau s'écrase. Une main est retrouvée dans les décombres, à partir de laquelle un être est reconstitué. Cet être est le cinquième élément qui va pouvoir sauver l'humanité.

Boorman, John, *Zardoz*, 1974, Royaume Uni.

Dans un lointain futur, certains humains se sont réfugiés dans une sorte de bulle paradisiaque et sont devenus immortels. L'un des leurs, empruntant le nom de Zardoz (pour « The Wizard of Oz ») se fait passer pour un dieu afin de manipuler les populations de l'extérieur. L'un des hommes de l'extérieur parvient à pénétrer dans ce monde isolé et découvre cette civilisation décadente. Il va leur offrir le cadeau de la mortalité, à eux qui se sont éloignés de l'humanité. Outre ces thématiques, le film repose sur un travail visuel particulièrement intéressant, souvent psychédélique, et qui pose la question de la perception, du temps, de la vie et de la mort.

Boyle, Danny, *Sunshine*, 2007, Royaume Uni, Etats-Unis.

Dans le futur, le soleil va s'éteindre. Une équipe est donc envoyée pour faire exploser une bombe au cœur du Soleil et le rallumer. Après avoir perdu le contact avec cette première mission, une seconde équipe est envoyée. Ils découvrent l'épave du premier vaisseau dont l'ensemble de l'équipage a péri à l'exception d'un homme devenu fou. Le film travaille l'image de la lumière comme source de vie mais aussi comme forme de transcendance. Certains personnages se perdent dans la lumière et vont jusqu'à s'annihiler dans cette chaleur aveuglante. Le protagoniste, à la fois rationnel car scientifique, et porteur lui-même d'une lumière, puisqu'il est le créateur de la bombe qui doit rallumer le Soleil, connaît dans la dernière partie du film une expérience existentielle et se confronte avec le survivant de l'autre vaisseau dans une lutte à la fois mystique et cosmique.

Cameron, James, *The Abyss (Abyss)*, 1989, Etats-Unis.

Un sous-marin américain coule dans une fosse sous-marine à la suite d'une rencontre avec un objet non identifié. Une équipe de Navy Seals est envoyée sur une plateforme pétrolière sous-marine expérimentale pour tenter d'atteindre le sous-marin. D'étranges créatures lumineuses apparaissent aux personnages, puis une forme faite d'eau, qui semble être créée par ces créatures. Il s'agit en fait d'extra-terrestres. Bud (Ed Harris) utilise une combinaison expérimentale pour descendre dans la fosse et pense, arrivé au bout, qu'il va mourir mais il est sauvé par le vaisseau extraterrestre qui le ramène ainsi que la plate-forme pétrolière à la surface. La version longue du film montre que les extra-terrestres menacent les humains par un raz de marée mais abandonnent leurs plans lorsque Bud leur montre que l'humanité n'est pas seulement violence mais est aussi amour. En dehors de cet aspect de fable moral, le film est intéressant par sa construction dramatique et par la confrontation progressive des personnages avec un inconnu toujours plus mystérieux : le fond des mers y est l'équivalent de l'espace interstellaire.

Carpenter, John, *Starman*, 1985, Etats-Unis.

Un extra-terrestre, dont le vaisseau est abattu, se réfugie chez une jeune femme qui a perdu son mari dont il prend l'apparence. Elle l'aide à rejoindre son vaisseau alors qu'ils sont poursuivis par les autorités. Le film s'ouvre sur la sonde Voyager navigant dans l'espace avec son message, plaçant d'emblée l'homme dans son rapport avec les étoiles et les éventuelles espèces qui les peuplent. Aucune information n'est donnée sur les extra-terrestres dont l'apparence réelle n'est jamais montrée. Seul le vaisseau, qui a la forme d'une planète, apparaît, comme une image du macrocosme. Le film se termine aussi sur le visage de la jeune femme sans que le contre-champ, le vaisseau lui-même, apparaisse à l'écran, laissant le spectateur devant cette idée de contemplation d'une altérité.

De Palma, Brian, *Mission to Mars*, 2000, Etats-Unis.

Des astronautes en mission d'exploration sur Mars sont mystérieusement tués par une tornade qui semble protéger un visage monumental. L'équipe envoyée à son secours découvre que les êtres qui ont peuplé cette planète sont partis il y a bien longtemps et n'ont laissé que ce visage qui est en fait un vaisseau spatial. Par ailleurs, ce sont eux qui sont à la source du développement de la vie sur terre. Le film s'inscrit dans nos problématiques par sa dimension sublime, son rapport à l'espace et à la question de

l'origine de la vie. Cependant, sa faiblesse réside dans son aspect résolutoire : quand le monolithe de *2001* était un mystère, le visage de *Mission to Mars* relève plutôt de l'énigme qui se résout à la fin du film.

Emmerich, Roland, *Stargate*, 1994, Etats-Unis.

Le film met en scène une équipe de militaires accompagnée par un archéologue qui passe à travers une « porte des étoiles », qui les conduit sur une autre planète. Dans ce monde, Râ, un extra-terrestre qui a organisé son propre culte, tient le peuple en esclavage. Le film présente une explication science-fictionnelle à une figure de la mythologie égyptienne, abordant le statut de la religion comme un outil d'oppression.

Fleischer, Richard, *Soylent Green (Soleil vert)*, 1973, Etats-Unis.

Dans le futur, la terre est surpeuplée et la famine guette. Les hommes se nourrissent de produits appelés « soylent ». Le protagoniste découvre à la fin du film que le soylent vert est fabriqué à partir du corps des morts. Le film nous intéresse en particulier pour la scène de la mort de Sol. Allongé sur un lit, on lui diffuse des images de la nature, désormais disparue, accompagnée de musique classique. Cette immersion, au moment de la mort, dans un monde qui n'est plus est traitée de manière sublime, tissant un lien étroit entre l'homme et le monde.

Hyams, Peter, *2010 : The Year we make contact (2010 : L'année du premier contact)*, 1984, Etats-Unis.

Une nouvelle expédition se prépare pour aller vers Discovery I afin de tenter de comprendre ce qui s'est passé et observer le monolithe. Heywood Floyd fait partie de l'équipe. Le film prolonge l'intrigue de *2001* sans apporter d'éléments nouveaux et sans porter la même force sublime.

Jodorowsky, Alejandro, *La Montagne sacrée*, 1973, Mexique-Etats-Unis.

Le film raconte l'itinéraire initiatique d'un homme, figure christique, guidé par un Maître qui dit avoir accès au secret de l'immortalité. Il mêle des références à diverses traditions dans une imagerie forte et datée. Le sexe et la violence s'y mélangent à une quête d'absolu et une satire du monde contemporain.

Kubrick, Stanley, *2001 : A space Odyssey (2001 : L'Odyssée de l'espace)*, 1968, Etats-Unis.

Le film présente l'itinéraire de l'humanité depuis la préhistoire jusqu'à notre avenir. L'homme y rencontre à chaque fois un mystérieux monolithe noir qui lui donne accès à une connaissance plus profonde de l'univers. La dernière partie du film mène un personnage, Bowman, aux confins de l'univers et le fait renaître comme enfant des étoiles dans une vision sublime qui allie le fœtus avec la planète Terre.

Levinson, Barry, *Sphere*, 1998, Etats-Unis.

Des scientifiques explorent une sphère dorée au fonds de l'océan qu'ils pensent d'origine extraterrestre. Une fois à l'intérieur, ils se rendent compte que la sphère leur permet de matérialiser leurs pensées. Le film, adapté d'un roman de Michael Crichton, présente un objet qui fait énigme comme l'océan de Solaris ou le vaisseau dans Rama.

Russell, Ken, *Altered States (Au-delà du réel)*, 1980, Etats-Unis.

Un scientifique, habité dans son enfance par un élan mystique et obsédé par l'idée de vérité, travaille sur les états altérés de la conscience en s'enfermant dans un caisson d'isolation et teste sur lui-même une drogue hallucinogène qui lui permet d'appréhender un autre niveau de réalité. Le mouvement de régression qu'il subit vers un état premier de l'humanité ainsi que les expériences dont il est victime – qui ne sont pas seulement des visions puisque l'esprit transforme le monde matériel dans le film – font l'objet d'un travail visuel qui tente de retranscrire par l'image le parcours spirituel du personnage.

Scott, Ridley, *Blade Runner*, 1982, Etats-Unis.

Le film, basé sur un roman de Philip K. Dick, *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* (1966) retrace l'itinéraire d'un « blade runner », un policier chargé de tuer des robots rebelles appelés Répliquants, à la poursuite de 6 androïdes extrêmement évolués. Le film pose bien sûr la question de la définition de l'humain en opposant au blade runner froid interprété par Harrison Ford, des androïdes pris par leurs émotions comme Rachael (Sean Young) qui ne sait pas qu'elle est artificielle. Roy Batty (Rutger Hauer), un autre androïde, est un personnage central du film : figure tragique, il cherche désespérément un moyen d'allonger son temps de vie, limité à 4 ans, mais finit par mourir laissant échapper de ses mains un oiseau comme si son âme s'envolait vers le ciel. La scène de sa mort qui relève du sublime par cette image mais aussi par la réplique qui la précède - Roy évoquant ses souvenirs d'expériences cosmiques, qui, dit-il, vont se perdre comme « des larmes dans la pluie » - insiste sur la question de la mort dans la définition de l'humain. C'est sa mortalité, mais plus encore sa conscience de sa propre mortalité qui caractérise l'humain.

Shyamalan, M. Night, *Signs (Signes)*, 2002, Etats-Unis.

Un pasteur qui a perdu la foi après la mort de sa femme et vit avec ses deux enfants et son frère, retrouve la foi lorsqu'il se rend compte qu'il n'y a pas de coïncidences : différents éléments qui paraissaient sans lien permettent finalement de le sauver lui et sa famille lorsque la terre est envahie par des extra-terrestres. Bien que particulièrement démonstratif, telle une fable sur la foi, le film pose précisément la question du sens et du signe : le monde fait-il sens ?

Shyamalan, M. Night, *The Happening (Phénomènes)*, 2008, Etats-Unis.

Dans le nord-est des Etats-Unis, la population est soudain frappée par une sorte de toxine qui pousse chacun à se suicider. Le film s'inscrit dans une veine apocalyptique et constitue une sorte de fable écologique dans laquelle la nature se rebelle en quelque sorte contre l'homme. La nature, dans une vision animiste, est une force mystérieuse qui dépasse la compréhension humaine et qu'il faut respecter, tel est le message du film. Il s'agit d'une vision sublime de la nature qui invite à dépasser les apparences du monde d'aujourd'hui qui ne serait qu'une illusion, à l'image de la maison-témoin dans laquelle s'arrêtent les personnages lors d'une séquence et qui produit un effet d'inquiétante étrangeté.

Wachowski, Larry et Andy, *The Matrix*, 1999, Etats-Unis.

Le monde est dominé par les machines qui cultivent les hommes comme des plantes. Pendant qu'elles se nourrissent de leur énergie, leur esprit est piégé dans la matrice, un

monde virtuel qui ressemble au monde de la fin du XXe siècle. Un groupe de résistants sortis de ce monde virtuel et menés par Morpheus se bat dans le monde réel et parvient à trouver l' élu de la prophétie, Neo, celui qui maîtrisera la matrice au point de pouvoir la modifier et qui les guidera dans leur lutte contre les machines. Le film raconte l'itinéraire initiatique de Néo, son éveil dans le vrai monde et sa prise de conscience progressive de son destin.

Zemeckis, Robert, *Contact*, 1997, Etats-Unis. (D'après le roman de Carl Sagan)

Ellie Arroway est une astronome du programme SETI (Search for extra-terrestrial Intelligence). Elle capte un signal venu de Vega qui fournit les instructions pour construire un moyen de transport. Elle s'embarque alors pour un voyage qui la fait entrer en contact avec une entité extra-terrestre et revenir sans aucune preuve de ce qu'elle a vécu. Le film pose la question du rapport entre la science et la religion, la question de la foi et du sens de l'univers. L'expérience que vit la protagoniste est d'ordre mystique.

4 Quelques séries télévisées

***Quantum Leap (Code Quantum)*, série américaine créée par Donald Bellisario, diffusée sur NBC de 1989 à 1993, 5 saisons, 95 épisodes.**

Samuel Beckett (Scott Bakula) est un physicien de génie qui mène un projet de voyage dans le temps mais l'expérience tourne mal et il se retrouve dans le passé sans pouvoir revenir à son époque. Il saute d'époque en époque et aide les personnes dont il occupe temporairement le corps. Dès l'épisode pilote de la série, Al (Dean Stockwell) qui aide Sam depuis le futur, lui indique que « Dieu, le temps, ou quelque chose » a saisi cette opportunité pour corriger les erreurs du passé. Bien qu'on ne sache jamais quelle force supérieure détermine les voyages de Sam, ils ne sont pas dus au hasard mais dessinent un destin pour Sam, qui devient, en quelque sorte, un ange gardien, condamné à renoncer à son propre bonheur pour aider les autres. Au-delà des intrigues de chacun des épisodes et du jeu avec l'histoire américaine de la seconde partie du XXe siècle, c'est bien le destin de Sam qui est au centre de la série comme le souligne bien l'épisode final.

***Fringe*, série américaine, créée par J.J. Abrams, Alec Kurtzman et Roberto Orci, diffusée sur Fox depuis 2008, 4 saisons, 72 épisodes.**

Au sein du FBI, la section « Fringe » est chargée d'enquêter sur les affaires liées à des phénomènes paranormaux. Les personnages découvrent qu'il existe des univers

parallèles qui sont en guerre. Série énigmatique dans la lignée de *Lost*, elle nous intéresse pour sa présentation d'un au-delà de la perception. Certains personnages y vivent d'ailleurs des expériences de type psychédéliques (LSD, caisson d'isolation sensorielle, etc.) qui rappellent, par exemple, un film comme *Altered States* de Ken Russell. La série étant en cours de diffusion, il est difficile d'en cerner l'ensemble des enjeux, mais elle montre en tout cas un monde où il ne faut jamais se fier à ses perceptions premières, car il existe quelque chose d'autre à découvrir.

***Lost (Lost : Les disparus)*, série américaine, créée par J.J. Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, diffusée sur ABC de 2004 à 2010, 6 saisons, 121 épisodes.**

Le vol 815 d'Oceanic Airlines s'écrase sur une île déserte. Les survivants tentent de s'organiser et découvrent rapidement que l'île possède des pouvoirs étranges et qu'ils n'y sont pas seuls. L'intrigue très complexe de la série la fait osciller entre le fantastique, la science-fiction (en particulier à partir de la saison 4) et la *fantasy*. La notion de destin y est centrale. Non seulement *Lost* construit un univers fondé sur des motifs mythologiques (le combat entre initial entre les deux frères) mais elle dessine aussi un itinéraire de révélation pour l'ensemble des personnages tout en introduisant régulièrement des éléments que l'on peut qualifier de surnaturels. La mort, et la vie après la mort, constituent également un enjeu primordial de la série.

***Stargate SG-1*, série canadienne et américaine, créée par Brad Wright et Jonathan Glassner, diffusée sur Showtime de 1997 à 2002 puis sur Sci-Fi Channel de 2002 à 2007, 10 saisons, 214 épisodes.**

La série, qui se fonde sur le film *Stargate* de Roland Emmerich (1994), raconte les aventures d'une équipe, nommée SG1, qui explore des planètes en passant par la Porte des Etoiles, un objet fabriqué par une race d'extra-terrestres très ancienne. On y découvre que les divinités antiques sont en fait des extra-terrestres qui se sont fait passer pour des dieux. L'intérêt de la série par rapport à notre propos est de revisiter de manière science-fictionnelle différentes mythologies. La première série dérivée, *Stargate Atlantis* (créée en 2004), revisite quant à elle, comme son nom l'indique, le mythe de l'Atlantide.

***The X-Files (Aux Frontières du réel)*, série américaine et canadienne, créée par Chris Carter, diffusée sur Fox de 1993 à 2002, 9 saisons, 202 épisodes.**

Deux agents du FBI, Dana Scully et Fox Mulder gèrent les affaires non-classées et enquêtent sur des phénomènes paranormaux. Fox Mulder est à la recherche de sa sœur qu'il pense avoir été enlevée par des extra-terrestres. Dana Scully, elle, est une scientifique et ne croit pas aux phénomènes paranormaux. La série travaille deux faces de la foi, celle religieuse de Dana Scully, qui est catholique, et celle de Mulder pour le paranormal, chacune d'entre elles échappant à l'autre. Les questions spirituelles, comme la vie après la mort, et les religions sont interrogées directement tout au long de la série.

BIBLIOGRAPHIE

I Corpus principal

Romans

Ayerdhal et Dunyach, Jean-Claude, *Etoiles mourantes*, J'ai lu, Paris, 1999. (Première édition, 1991)

Benford, Gregory, et Eklund, Gordon, *If the Stars are Gods*, Ace Books, New York, 1981. (Première édition, 1977)

Bordage, Pierre, *L'Évangile du Serpent*, Gallimard, Paris, 2003. (Première édition, 2001)

Clarke, Arthur C., *2001: A Space Odyssey*, Roc, New York, 2000. (Première édition, 1968)

Clarke, Arthur C., *RendezVous with Rama*, Pan Books, Londres, 1974. (Première édition, 1972)

Dantec, Maurice G., *Grande Jonction*, Librairie Générale Française, Paris, 2008. (Première édition, 2006)

Dantec, Maurice G., *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, Albin Michel, Paris, 2009.

Dick, Philip K., *VALIS*, in *VALIS and Later novels*, The library of America, New York, 2009. (Première édition, 1981)

Dick, Philip K., *The Divine Invasion*, in *VALIS and Later novels*, The library of America, New York, 2009. (Première édition, 1981)

Klein, Gérard, *Le Gambit des étoiles*, Librairie Générale Française, Paris, 2005. (Première édition, 1958)

Moorcock, Michael, *Behold the Man*, Mayflower, Londres, 1970. (Première édition, 1969)

Morrow James, *Blameless in Abaddon*, Harcourt Brace & Company, New York, 1997. (Première édition, 1996)

Silverberg, Robert, *Son of Man*, Gollancz, Londres, 2003. (Première édition, 1971)

Stapledon, Olaf, *Star Maker*, Gollancz, Londres, 1999. (Première édition, 1937)

Films

Aronofsky, Darren, *The Fountain*, Etats-Unis, 2006, 96 min.

Boyle, Danny, *Sunshine*, Royaume Uni, 2007, 107 min.

Kubrick, Stanley, *2001 : A Space Odyssey*, Etats-Unis, 1968, 161 min.

II Autres œuvres évoquées

Romans

La Queste del Saint Graal, Honoré Champion, Paris, 2003. (Texte du XIII^e siècle)

Asimov, Isaac, *Foundation*, Gnome Press, New York, 1951.

Blish, James, *A Case of Conscience*, Ballantine Books, New York, 1958.

Bordage, Pierre, *Les Guerriers du Silence*, L'Atalante, Nantes, 1993.

Bordage, Pierre, *Le Feu de Dieu*, Au Diable Vauvert, Vauvert, 2009.

Bunyan, John, *The Pilgrim's progress from this world to that which is to come*, Oxford's world Classic, Oxford, 2008. (Première édition, 1678)

Dantec, Maurice G., *Les Racines du Mal*, Gallimard, Paris, 1995.

Dantec, Maurice G., *Cosmos Incorporated*, Albin Michel, Paris, 2005.

De Bergerac, Savinien Cyrano, *L'autre monde, Les Etats et Empires de la Lune et du Soleil*, in Lacassin, Francis, éd., *Voyages aux pays de nulle part*, Robert Laffont, Paris, 1990, pp. 277-506. (Première édition, 1657)

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, Penguin, Londres, 2007. (Première édition, 1719)

Dick, Philip K., *Time Out of Joint*, Gollancz, Londres, 2003. (Première édition, 1959)

Dick, Philip K., *The Man in the High Castle*, Vintage Books, New York, 1992. (Première édition, 1962)

Herbert, Frank, *Dune*, Berkley Books, New York, 1990. (Première édition, 1965)

Kerouac, Jack, *On the Road*, Viking Press, New York, 1957.

Lem, Stanislaw, *Solaris*, Gallimard, Paris, 2002. (Pour la version originale, première édition, 1961)

Lucien de Samosate, *Histoire véritable [d'un voyage à la Lune]*, in Lacassin, Francis, éd., *Voyages aux pays de nulle part*, Robert Laffont, Paris, 1990, pp. 1-33 (Trad. Perrot d'Ablancourt). (Texte du IIe siècle)

McCarthy, Cormack, *The Road*, Alfred A. Knopf, New York, 2006.

Miller, Walter M., *A Canticle for Leibowitz*, Bantam, New York, 2007. (Première édition, 1961)

Morrow James, *Towing Jehovah*, Harcourt Brace & Company, New York, 1994. (Première édition, 1994)

Morrow James, *The Eternal Footman*, Harcourt Brace & Company, New York, 2000. (Première édition, 1999)

Rabelais, François, *Le Tiers Livre des faits et dits héroïques du noble Pantagruel*, Librairie Générale française, Paris, 1995. (Première édition, 1546)

Smith, Cordwainer, *The Rediscovery of Man. The complete short science fiction of Corwainer Smith*, Nesfa Press, Boston, 1993.

Stapledon, Olaf, *Last and First Men*, Gollancz, Londres, 2004. (Première édition, 1930)

Strougatski, Arcadi et Boris, *Pique Nique au bord du chemin*, Denoël, 1981. (Pour la version originale, première édition, 1972)

Tolkien, J.R.R., *The Lord of the Rings*, Allen and Unwin, Londres, 1954-1955.

Wells, H. G., *The Time Machine*, Dutton, New York, 2009. (Première édition, 1895)

Wells, H. G., *The Island of Doctor Moreau*, McFarland and co, Jefferson, 2011. (Première édition, 1896)

Wells, H. G., *The Invisible Man*, Penguin, Londres, 2011. (Première édition, 1897)

Wells, H. G., *The War of the Worlds*, Penguin, Londres, 2005. (Première édition, 1898)

Zelazny, Roger, *Isle of the Dead*, Ace Books, New York, 1969.

Nouvelles

Asimov, Isaac, « The last question » in *The complete stories, volume 1*, Harper Collins, Londres, 1997. (Parue pour la première fois dans *Science Fiction Quaterly*, Novembre 1956)

Dick, Philip K., « The minority report », in *Fantastic Universe*, King Size Publication, Janvier 1956.

Disch, Thomas, « The return of the Medusae », in *The Early Science Fiction Stories of Thomas M. Disch*, Boston, Gregg Press, 1977. (Première parution dans *Fantastic*, 1963)

Klein, Gérard, « Lettre à une Ombre Chère », in *Histoires comme si*, Librairie Générale Française, 1988. (Première parution, *Fiction* n° 95, octobre 1961)

Moore, Catherine Lucille, « Shambleau », in *Weird Tales*, Popular Fiction Publishing, Chicago, novembre 1933.

Sheckley, Robert, « The Battle », in *If*, Volume 4, n°1, Quinn Publishing Company, Buffalo, septembre 1954.

Wells, H.G., « A Vision of Judgment », in *The Butterfly*, Septembre 1899.

Films, Films d'animation, Dessins animés, Séries

Anno, Hideaki, *Neon Genesis Evangelion*, Gainax, Japon, 1995-1996, 26 épisodes.

Emmerich, Roland, *The Day After Tomorrow (Le Jour d'Après)*, Etats-Unis, 2004, 124 min.

Emmerich, Roland, *2012*, Etats-Unis, 2009, 158 min.

Haskin, Byron, *The War of the Worlds*, Etats-Unis, 1953, 85 min.

Hopper, Dennis, *Easy Rider*, Etats-Unis, 1969, 94 min.

Jodorowski, Alejandro, *The Holy Mountain, (La montagne sacrée)*, Mexique-Etat-Unis, 1973, 114 min.

Méliès, George, *Le Voyage dans la Lune*, France, 1902, 14 min.

Pal, George, *The Time Machine*, Etats-Unis, 1960, 103 min.

Oshii, Mamoru, *Ghost in the Shell*, Japon, 1995, 80 min.

Roddenberry, Gene, *Star Trek : The original Series*, Etats-Unis, NBC, 1966-1969, 79 épisodes.

Russell, Ken, *Altered States (Au-delà du réel)*, Etats-Unis, 1980, 102 min.

Scott, Ridley, *Blade Runner*, Etats-Unis, 1982, 116 min.

Steven Spielberg, *Minority Report*, Etats-Unis, 2002, 145 min.

Spielberg, Steven, *War of the Worlds*, Etats-Unis, 2005, 112 min.

Tarkovski, Andreï, *Solaris*, URSS, 1972, 165 min.

Tarkovski, Andreï, *Stalker*, URSS, 1979, 163 min.

Wachowski, Andy et Larry, *The Matrix*, Etats-Unis, 1999, 136 min.

Zemeckis, Robert, *Contact*, Etats-Unis, 1997, 150 min.

Arts plastiques

Kupka, František, *Der Traum (Le Rêve)*, c.1906/9, Huile sur carton, 31,30 x 32 cm, Museum Bochum, Kunstsammlung.

Smith, Tony, *The Black Box*, 1962-1967, 57,1 x 83,8 x 63,5, National Gallery of Canada, Ottawa.

III Références critiques

A Généralités

1 Philosophie

Agamben, Giorgio, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. Joël Gayraud, Payot, Rivages poches, Paris, 2006. (Pour la version originale, première édition, 2002)

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Trad. Martin Rueff, Editions Payot et Rivages, Paris, 2007. (Pour la version originale, première édition, 2006)

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981. (Première édition, 1957)

Badiou, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris, 1998.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Galilée, Paris, 1981.

Gauchet, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, Paris, 2005. (Première édition, 1985)

Kant, Emmanuel, *Critique de la Faculté de juger*, Trad. A. Philonenko, Librairie philosophique Vrin, Paris, 1965. (Pour la version originale, première édition, 1790)

Kaufmann, Pierre, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1999. (Première édition, 1967)

Lévinas, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Librairie Générale Française, Paris, 1990. (Première édition, 1961)

Liotard, Jean-François, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, Paris, 1988.

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1979. (Première édition, 1964.)

Merleau-Ponty, Maurice, *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris, 1996. (Première édition, 1966)

Meyer, Michel, *De la problématique. Philosophie, science et langage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008. (Première édition 1988)

Meyer, Michel, *Langage et littérature. Essai sur le sens*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

Nancy, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris, 2004.

Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Editions Galilée, Paris, 2004.

Schopenhauer, Arthur, *Esthétique et Métaphysique*, Librairie générale française, Paris, 1999. (Première édition 1851)

2 Anthropologie, Sociologie, Mythologie, Histoire des religions

Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005.

Descola, Philippe, éd., *La Fabrique des images, Visions du monde et formes de la représentation*, Somogy Edition d'arts et Musée du Quai Branly, Paris, 2010. (Catalogue de l'exposition au Musée du Quai Branly du 16 février 2010 au 11 juillet 2011.)

Dierkens, Alain, et Beyer de Ryke, Benoît, *Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 2005.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1988. (Première édition, 1963)

Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris, 1985. (Première édition, 1969)

Grassin, Jean-Marie, éd., *Mythes. Images, Représentations*, Actes du XIVe congrès (Limoges, 1977) de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, TRAMES, Université de Limoges, Limoges, 1981.

Lacarrière, Jacques, *Au coeur des mythologies*, Gallimard, Paris, 2002. (Première édition, 1984).

Lacarrière, Jacques, *Les Gnostiques*, Gallimard, 1973.

Lenoir, Frédéric, *Les métamorphoses de Dieu*, Plon, Paris, 2003.

Levi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

Otto, Rudolph, *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. André Jundt, Editions Payot et Rivages, Paris, 2001. (Pour la version originale, première édition 1917)

Scopello, Madeleine, *Les Gnostiques*, Cerf –Fides, Paris, 1991.

Tarot, Camille, *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion*, Editions la Découverte, Paris, 2008.

Taylor, Charles, *La diversité de l'expérience religieuse aujourd'hui*, trad. Jean-Antonin Billard, Bellarmin, 2003.

Varenne, Jean, Dictionnaire de l'hindouisme. Introduction à la signification des symboles et des mythes hindous, Editions du Rocher, 2002.

3 Histoire de l'art, Esthétique, Histoire culturelle

Belting, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, trad. Frank Muller, Les Editions du Cerf, Paris, 1998.

Besançon, Alain, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Fayard, Paris, 1994.

Debray, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1992.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992.

Monneyron, Frédéric et Xiberras, Martine, *Le monde hippie. De l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Editions Imago, Paris, 2008.

Pesenti Campagnoni, Donata et Tortonese, Paolo, éd., *Les arts de l'hallucination*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001.

Saint Girons, Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Editions Desjonquères, Paris, 2005.

Schneider, Pierre, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Hazan, Vanves, 2001.

Thieyre, Philippe, *Psychédéisme des USA à l'Europe*, Editions des Accords/Iro, Rochefort-sur-Mer, 2006.

Traces du Sacré, Catalogue de l'exposition, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2008.

Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et Société en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris, 2004.

3 Théorie de la littérature et Critique littéraire

Bessière, Irène, *La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

Bessière, Jean, *L'énigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XXe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

Bessière, Jean, *La littérature et sa rhétorique. La banalité dans le littéraire au XXe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

Bessière, Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005.

Bessière, Jean, « L'Énigmaticité de Henry James, en passant par la réception française de son œuvre », *E-rea*, 3.2, 2005, document 7. URL : <http://erea.revues.org/554>
Consulté le 02 avril 2012.

Bessière, Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983. (Première édition, 1961)

Brunel, Pierre, éd., *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, University of Toronto Press, Toronto, 2006. (Première édition, 1957)

Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, 1982.
- Lavocat, Françoise, éd., *La théorie littéraire des mondes possibles*, CNRS Editions, Paris, 2010.
- Marot, Patrick, *La littérature et le sublime*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2007.
- Mellier, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000.
- Mellier, Denis, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- Monneyron, Frédéric, et Thomas, Joël, *Mythes et Littérature*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
- Mortier, Daniel, « Mythe littéraire et esthétique de la réception », in Brunel, Pierre, éd., *Mythes et Littérature*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 1994.
- Pouilloux, Jean-Yves et Marein, Marie-Françoise, éd., *Les Voix de l'Eveil. Ecritures et expérience spirituelle*, Actes du colloque de PAU 26-27 janvier 2006, L'Harmattan, Paris, 2009.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, Paris, 1989.
- Segal, Charles, *Interpreting Greek Tragedy, Myth, Poetry, Text*, Cornell University Press, New York, 1986.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- White, Kenneth, *La Figure du Dehors*, Grasset, Paris, 1982.

5 Etudes sur le cinéma

- Astic, Guy, *Le purgatoire des sens, Lost Highway de David Lynch*, Rouge Profond, Pertuis, 2004.
- Bergala, Alain, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne », in Rossellini, Roberto, *Le cinéma révélé*, Editions de l'étoile, Paris, 1994, pp. 7-30.

- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1985.
- Bordwell, David, et Thompson, Kristin, *Film art. An introduction*, McGraw-Hill, New York, 1990. (Première édition, 1979)
- Chion, Michel, *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983.
- Masson, Alain, *Le récit au cinéma*, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1994.
- Metz, Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », in *Communications*, n°4, Seuil, 1964.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1978.
- Mitry, Jean, *La semiologie en question. Langage et cinéma*, Les Editions du Cerf, Paris, 1987.
- Rosset, Clément, *Propos sur le cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001.
- Stokes, Melvyn, Humphries, Reynold et Menegaldo, Gilles, éd., *Cinéma et Mythe*, La Licorne, Poitiers, 2002.
- Tarkovsky, Andrey, *Sculpting in time. Reflections on the cinema*, trad. Kitty Hunter-Blair, The bodley head, Londres, 1986.

B Sur la science-fiction

1 Ouvrages généraux

Aldiss, Brian, *The True history of science-fiction. Billion Year Spree*, Schoken books, New York, 1974.

Aldiss, Brian et Wingrove, David, *Trillion Year Spree. The history of science-fiction*, Atheneum, New York, 1986.

Angenot, Marc, « Le paradigme absent, éléments d'une sémiotique de la science-fiction », in *Poétique* N°33, février 1978, Seuil, Paris, pp. 74-89.

Baudou, Jacques, *La Science-fiction*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.

Baudou, Jacques, « Ces écrivains qui inventèrent la scientifiion », in Silhol, Léa et Valls de Gomis, Estelle, *Fantastique, Fantasy, Science-fiction, Mondes imaginaires, étranges réalités*, Editions Autrement, Paris, 2005, pp. 44-58.

Barets, Stan, *Le Science-fictionnaire*, tome 1, Denoël, Paris, 1994.

Boutault, Jessica, *Analyse des thématiques de la science-fiction de l'âge d'or aux Etats-Unis en vue d'une définition*, thèse non publiée, sous la direction de Jean Bessière, Université Paris III, soutenue le 15 décembre 2008.

Bozzetto, Roger, *L'Obscur Objet d'un Savoir, Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en Provence, 1992.

Bozzetto, Roger, *Fantastique et mythologies modernes*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en Provence, 2007.

Bozzetto, Roger, *La science-fiction*, Armand Colin, Paris, 2007.

Bozzetto, Roger et Menegaldo, Gilles, éd., *Colloque de Cerisy Les nouvelles formes de la science-fiction*, Bragelonne, Paris, 2006.

Chion, Michel, *Les films de science-fiction*, Cahiers du cinéma, Paris, 2008.

- Clareson, Thomas D., éd., *SF: The Other Side of Realism*, Bowling Green, Bowling Green University Press, 1971.
- Clareson, Thomas D., éd., *Voices For the Future, Essays on Major Science Fiction Writers*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, 1976.
- Clareson, Thomas D., éd., *Many futures, Many Worlds*, Kent State University Press, 1977.
- Colson, Raphaël et Ruaud, André-François, *Science-fiction, les frontières de la modernité*, Mnémos, Paris, 2008.
- Goimard, Jacques, *Critique de la science-fiction*, Pocket, Paris, 2002.
- Goimard, Jacques, *Critique du Merveilleux et de la Fantasy*, Pocket, Paris, 2003.
- Gunn, James, et Candelaria, Matthew, *Speculations on speculation, Theories of science fiction*, Scarecrow press inc, Lanham, 2005.
- Hottois, Gilbert, éd., *Science-fiction et Fiction spéculative, Revue de l'Université de Bruxelles*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985.
- James, Edward, « Per adua astra : Authorial Choice and the Narrative of Interstellar Travel », in Elsner, Jàs, et Rubiés, Joan-Pau, *Voyages et Visions, Towards a cultural history of travel*, Reaktion Books, Londres, 1999, pp. 252-271.
- James, Edward, et Mendlesohn, Farah, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Jameson, Fredric, *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and other Science Fictions*, Verso, New York, 2005.
- Klein, Gérard, « Science-fiction et théologie », site internet *Quarante-deux*. URL : <http://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/theologie.html>. Consulté le 24/ 10/ 2009. (Première parution dans *Fiction* n° 167, Octobre 1967).
- Klein, Gérard, Préface à l'anthologie *Histoires, divines*, Gallimard, Paris, 1983.
- Kreuziger, Frederick A., *Apocalypse and Science Fiction, A Dialectic of Religious and Secular Soteriologies*, Scholars Press, Chico, 1982.
- Langlet, Irene, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Armand Colin, Paris, 2006.
- Lardreau, Guy, *Fictions philosophiques et science-fiction. Récréation philosophique*, Actes Sud, Arles, 1988.

McKee, Gabriel, *The Gospel according to Science Fiction, From the Twilight Zone to the Final Frontier*, Westminster John Knox Press, Louisville, 2007.

Moskowitz, Sam, *Explorers of the infinite*, Westport, Hyperion, 1974.

Panshin, Alexei et Panshin, Cory, *The World beyond the hill. Science fiction and the quest for transcendence*, Jeremy P. Tarcher, Los Angeles, 1989.

Reilly, Robert, éd., *The transcendent Adventure. Studies of Religion in Science Fiction/Fantasy*, Greenwood Press, Westport, 1984.

Renard, Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », in Renard, Maurice, *Romans et contes fantastiques*, Robert Laffont, Paris, 1990, pp. 1205-1213. (Première parution dans le *Spectateur* n°6, Octobre 1909.)

Renard-Cheinisse, Christine, « Les problèmes religieux dans la littérature dite de science-fiction », in *Archives de Sociologie des Religions*, n°25, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Jan-Juin 1968, pp. 141-152.

Ruau, André-François, et Amalric, Vivian, *Space Opera ! L'imaginaire spatial avant 1977*, Les Moutons électriques, Lyon, 2009.

Saint-Gelais, Richard, *L'Empire du Pseudo : Modernités de la science-fiction*, Editions Nota Bene, Québec, 1999.

Suin, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction, Etudes en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Les presses de l'Université du Québec, Montréal, 1977, (traduit en français à partir d'un manuscrit en anglais par Gilles Hénault).

Van Herp, Jacques, *Panorama de la science-fiction. Les thèmes, les genres, les écoles, les auteurs*, Claude Lefrancq éditeur, Bruxelles, 1996.

Vas-Deyres, Natacha et Guillaud, Lauric, *L'Imaginaire du temps dans le fantastique et la science-fiction*, in *Eidolon*, n°91, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.

Vas-Deyres, Natacha, *Ces Français qui ont écrit demain. Société et pouvoir dans la littérature utopique française du XXe siècle*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Philippe Baudorre, Université de Bordeaux, 2007.

Sites internet et bases de données :

Quarante-deux : URL : <http://www.quarante-deux.org/>

The Internet Speculative Fiction Database : URL : <http://www.isfdb.org/cgi-bin/index.cgi>

Noosfere: URL <http://www.noosfere.com/default.asp>

2 Etudes par auteurs

- *Sur Pierre Bordage*

Comballot, Richard, *Voix du Futur. Entretiens avec huit auteurs de science-fiction*, Les Moutons électriques, Lyon, 2010.

Cornillon, Claire, « Les romanciers sont dépassés par leurs personnages », portrait de Pierre Bordage, *L'Intermède*. URL : <http://www.lintermede.com/dossier-sf-portrait-pierre-bordage-ecrivain.php>. Mis en ligne le 9/01/ 2011.

- *Sur Arthur C. Clarke*

Bozzetto, Roger, « L'image de Dieu et la Science-fiction : « l'Etoile », d'Arthur C. Clarke, de la mythologie religieuse à une mythologie scientifique », site *Quarante-deux*, www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/territoires/dieu.html. Consulté le 15 septembre 2008.

Hellen, Richard A.J., et Tucker, Philip M., « The alchemical art of Arthur C. Clarke », in *Foundation* n°41, hiver 1987, pp. 30-41.

Hollow, John, *Against the night, the stars. The science fiction of Arthur C. Clarke*, Harcourt, New York, 1983. (Première édition 1976)

Parkinson, Bob, « The authentic vision, a study of the writing of Arthur C. Clarke », *Vector* n°49, Londres, 1968, pp. 2-6.

Slusser, George Edgar, *The Space Odysseys of Arthur C. Clarke*, The Borgo Press, San Bernardino, 1978.

Wheaton, William A., « In the Depths of Time, Amongst the Innumerable Stars. Musings on Clarke and religion », in *Vector* n°197, Londres, Janv-Fev 1998, pp. 9-11.

- *Sur 2001 : A Space Odissey et sur Stanley Kubrick*

Bertrand, Jean-Michel, 2001 *l'odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme*, L'Harmattan, Paris, 2005.

Bizony, Piers, 2001 *le futur selon Kubrick*, Les Cahiers du cinéma, Paris, 2000. (Pour la version originale, première édition, 1994)

Chion, Michel, *Stanley Kubrick. L'humain, ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005.

Freedman, Carl, « Kubrick's "2001" and the Possibility of a Science-Fiction Cinema », in *Science Fiction Studies*, Vol. 25, No. 2 (Jul., 1998), pp. 300-318.

Nancy, Jean-Luc, *Le Sens du Monde*, Galilée, Paris, 1993, pp. 61-67.

- ***Sur Maurice G. Dantec***

URL : <http://www.mauricedantec.com/article/rubrique.php/rubrique/interviews>
(Consulté le 20/05/ 2010)

Le site personnel de l'auteur recense un très grand nombre d'interviews qu'il a données à divers magazines et journaux.

- ***Sur Philip K. Dick***

Carrère, Emmanuel, *Je suis vivant et vous êtes morts*, Philip K. Dick 1928-1982, Editions du Seuil, Paris, 1993.

Collon, Hélène, éd., *Regards sur Philip K. Dick. Le Kalédickoscope. Anthologie de témoignages et de textes critiques, entretien avec Philip K. Dick et bibliographie*, Encrage, Amiens, 1992.

DiTommaso Lorenzo, « Gnosticism and Dualism in the Early Fiction of Philip K. Dick », in *Science Fiction Studies*, Vol. 28, No. 1 (Mar., 2001), pp. 49-65.

Dumont Jean-Noël, « Between Faith and Melancholy: Irony and the Gnostic Meaning of Dick's "Divine Trilogy" », trad. Danièle Chatelain, George Slusser, in *Science Fiction Studies*, Vol. 15, No. 2, *Philip K. Dick* (Jul., 1988), pp. 251-253. URL: <http://www.jstor.org/stable/4239892>. Consulté le 04/01/2010.

Link, Eric Carl, *Understanding Philip K. Dick*, The University of South Carolina Press, Columbia, 2010.

Palmer, Christopher, *Philip K. Dick, Exhilaration and terror of the postmodern*, Liverpool University Press, Liverpool, 2003.

Robinson, Kim Stanley, *The novels of Philip K. Dick*, Umi Research Press, Ann Arbor, 1984.

Sutin, Lawrence, *Divine Invasions. A life of Philip K. Dick*, Harmony Books, New York, 1989.

- ***Sur Etoiles mourantes***

Goffette, Jérôme, « L'espace en résonance : Corps, Ville et Monde dans *Etoiles mourantes* d'Ayerdhal et J.-C. Dunyach » in Dupeyron-Lafay, Françoise et Huftier, Arnaud, *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Michel Houdiard Editeur, Paris, 2007, pp.33-52.

- ***Sur Gérard Klein***

Jeury, Michel, éd., *Le Livre d'or de la Science-Fiction Gérard Klein*, Presses Pocket, Paris, 1979.

- ***Sur James Morrow***

Interview menée le 11 novembre 2011 à Nantes dans le cadre du festival des Utopiales (à paraître)

Site personnel de l'auteur : URL : <http://james-morrow.livejournal.com/> Consulté le 15/04/2011.

Kelleghan, Fiona, « War of the World-Views: A Conversation with James Morrow », in *Science Fiction Studies*, Vol. 30, No. 1 (Mar., 2003), pp. 1-20. URL <http://www.jstor.org/stable/4241137>. Consulté le 04/01/2010.

- ***Sur Olaf Stapledon***

The Science Fiction of Olaf Stapledon, *Science Fiction Studies*, Vol. 9, No. 3, Nov., 1982. URL: <http://www.jstor.org/stable/i394154>. Consulté le 01/04/ 2010.

Lem, Stanislaw et Csicsery-ronay, Istvan, « On Stapledon's "Star Maker" », in *Science Fiction Studies*, Vol. 14, No. 1 (Mar., 1987), pp. 1-8. URL: <http://www.jstor.org/stable/4239789>. Consulté le 05/01/2010.

McCarthy, Patrick A, Elkins, Charles et, Greenberg, Martin Harry, éd., *The Legacy of Olaf Stapledon, Critical essays and an unpublished manuscript*, Greenwood Press, Westport, 1989.

McCarthy, Patrick. A., « Star Maker: *Olaf Stapledon's Divine Tragedy* », in *Science Fiction Studies*, Vol. 8, No. 3 (Nov., 1981), pp. 266-279. URL: <http://www.jstor.org/stable/4239435>. Consulté le 04/01/2010.

McCarthy, Patrick A., « The Genesis of "Star Maker" », in *Science Fiction Studies*, Vol. 31, No. 1 (Mar., 2004), pp. 25-42. URL: <http://www.jstor.org/stable/4241227?> Consulté le 04/01/2010.

Tremaine, Louis, « Historical consciousness in Stapledon and Malraux », in *Science fiction Studies*, Vol. 11, No. 2 (Juillet 1984), pp. 130-138.

Waugh, Richard H., « Divinity in Stapledon's myth », in *Extrapolation*, Volume 38, n°3.

- *Sur H. G. Wells*

Altairac, Joseph, *H.G. Wells Parcours d'une oeuvre*, Encrage, Amiens, 1998.

Crossley, Robert, « The short story of H.G. Wells », in Magill, Frank, N., éd., *Survey of Science Fiction Literature*, volume 4, Englewood Cliffs, Salem Press, 1979.

Hammond, J.R., *H.G. Wells and the short story*, St Martin's Press inc, New York, 1992.

Mackenzie, Norman et Mackenzie, Jeanne, *H.G. Wells a biography*, Simon and Schuster, New York, 1973.

Liste des documents d'archives consultés :

Archives d'Olaf Stapledon conservées dans le fonds « Science Fiction Collection » des Collections Spéciales de la Bibliothèque Sidney Jones à l'Université de Liverpool. Responsable : Andy Sawyer

L'intitulé des documents correspond à celui indiqué dans les notices du catalogue du fonds d'archives sauf pour certains documents pour lesquels nous avons donné une indication en français pour en identifier le contenu.

Correspondance :

OS/H2.A.33.20 Lettre de Théodore Sturgeon à Olaf Stapledon (1^{er} Avril 1949)
OS/ H2.A.32.2 Lettre de Virginia Woolf à Olaf Stapledon (8 juillet 1937)
H2.A.31.3 Lettre d'H.G. Wells à Olaf Stapledon (22 juin 1937)
H2.A.31.4 Lettre d'H. G. Wells à Olaf Stapledon (13 novembre 1939)

Documents préparatoires pour la thèse d'Olaf Stapledon :

B5.1.1 Books to read in the Picton
B5.1.5 Synopsis of thesis
B5.1.7 Subjects for article
B5.1.12 Synopsis

Articles et conférences (textes complets ou notes préparatoires) :

B2.18.1 The meaning of « spirit » 17 p.
B2.29.1 Religion today
B2.30.1 The religious approach
B2.35.1 What are “spiritual values”? (manuscript)
D1.3.1 Humanism and beyond (manuscript)
D1.4.2 Christians and humanists
F73 Religion and the new world (Notes pour des conférences)
F74 Outgrowing a Great Religion South place Ethical Society 7.10.34

F12/6 Good and evil
F12/8 Doctrinal religion

Manuscripts et documents préparatoires pour *Star Maker* :

B5.2.1 Assorted manuscript notes for opening chapter of *Star Maker*
B5.3.1 Notes sur *Star Maker* (dont synopsis du roman)
B5.4.3 *The Flames*. A fantasy. By Olaf Stapledon
B1.21.1 Complete holograph manuscript of *Star Maker*
B1.12.1 Manuscript of discarded version of *Star Maker*

Documents divers :

B5.4.2 Texte de présentation de Stapledon par lui-même

INDEX DES OEUVRES

- 2001 : A Space Odyssey*, 11, 21, 37, 52, 62, 85, 98, 107, 108, 109, 110, 118, 132, 133, 134, 136, 140, 141, 143, 145, 148, 149, 151, 152, 158, 162, 163, 182, 183, 187, 188, 200, 201, 202, 206, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 236, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 247, 257, 263, 265, 266, 267, 268, 282, 299, 300, 308, 312, 313, 320, 321, 323, 327, 328
- A Canticle for Leibowitz*, 49, 62, 315
- A Vision of Judgment*, 68, 316
- Altered States*, 53, 309, 311, 317
- Behold the Man*, 11, 21, 54, 57, 61, 70, 71, 72, 73, 121, 122, 123, 155, 170, 209, 302, 313
- Blameless in Abaddon*, 21, 66, 67, 119, 121, 122, 126, 170, 174, 184, 202, 203, 209, 270, 303, 313
- Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, 21, 100, 101, 107, 110, 143, 158, 169, 192, 250, 253, 254, 265, 301, 312
- Cosmos Incorporated*, 119, 167, 251, 252, 301, 314
- Etoiles mourantes*, 21, 62, 63, 132, 134, 137, 139, 144, 149, 153, 160, 161, 162, 182, 184, 190, 191, 195, 200, 210, 214, 215, 233, 247, 264, 298, 312, 329
- Grande Jonction*, 21, 86, 159, 166, 273, 274, 275, 276, 301, 312
- If the Stars are Gods*, 21, 79, 93, 95, 248, 293, 299, 312
- L'Évangile du Serpent*, 21, 47, 71, 100, 208, 273, 299, 312
- L'île mystérieuse*, 166, 167
- Last and First Men*, 82, 105, 140, 153, 155, 170, 171, 176, 177, 178, 303, 315
- Le Gambit des étoiles*, 10, 21, 51, 61, 85, 92, 93, 95, 97, 98, 106, 107, 130, 134, 138, 139, 143, 146, 149, 150, 151, 152, 173, 180, 181, 191, 205, 206, 257, 302, 313

Les Guerriers du Silence, 61, 102, 165, 314

Les Seigneurs de l'Instrumentalité, 179

RendezVous with Rama, 21, 113, 114, 115, 145, 152, 203, 263, 300, 312

Shambleau, 77, 316

Son of Man, 21, 37, 52, 54, 57, 62, 105, 106, 182, 186, 203, 204, 205, 208, 243, 245, 248, 249, 286, 303

Star Maker, 11, 21, 82, 86, 91, 92, 132, 142, 146, 153, 154, 155, 157, 170, 177, 178, 182, 183, 184, 185, 186, 192, 195, 197, 198, 212, 215, 243, 245, 246, 256, 260, 261, 265, 303, 313, 330, 332

Stranger in a strange Land, 37

Sunshine, 21, 226, 229, 234, 235, 238, 247, 287, 313

The Battle, 68, 305, 316

The Divine Invasion, 21, 53, 69, 112, 117, 144, 147, 148, 189, 252, 258, 259, 281, 302, 313

The Divine Trilogy, 37, 39, 57, 69, 83, 102, 107, 117, 168, 252, 259

The Eternal Footman, 66, 84, 303, 315

The Fountain, 21, 226, 227, 228, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 243, 247, 274, 313

The Holy Mountain, 54, 73, 316

The Island of Doctor Moreau, 116, 304, 315

The last question, 64

The Man in the High Castle, 117, 281, 314

The return of the Medusae, 58, 316

The War of the Worlds, 116, 151, 183, 315, 316

Time out of joint, 117, 184, 281

Towing Jehovah, 66, 84, 85, 86, 303, 315

VALIS, 11, 21, 102, 112, 117, 121, 122, 127, 144, 147, 167, 168, 172, 184, 189, 190, 252, 259, 301, 313

Voyage au Centre de la Terre, 166

Par –delà l’Infini. La Spiritualité dans la Science-Fiction française, anglaise et américaine

La science-fiction a, depuis ses origines, abordé les questions spirituelles telles que la mort, la transcendance, le sens de la vie et de la condition humaine. Au lieu de se définir comme une littérature d’idées fondée sur la science, elle est bien davantage une littérature d’images qui se fonde sur une « problématisation » de notre monde. Elle construit des configurations fictionnelles qui suscitent, chez le lecteur, un étonnement fondamental, le *sense of wonder*. Dès lors, elle envisage des problèmes essentiels, qu’ils soient biologiques, politiques, ou spirituels. Ouvrant à un espace-temps potentiellement infini, elle peut mettre en scène des quêtes à l’échelle du cosmos, ouvrir sur l’éternité et le temps du mythe, réinterpréter les grandes traditions religieuses pour les problématiser, ou dessiner un espace du sublime dans la confrontation avec le mystère. Il s’agit de définir la science-fiction comme un genre littéraire problématologique, qui s’appuie sur des récits et des images. Ce travail examine le traitement des questions spirituelles dans la science-fiction française, anglaise et américaine, depuis le XIXe siècle. Il se réfère à une dizaine de romans et trois films. En s’appuyant sur ce corpus spécifique de romans et de films, il s’attache à établir des cadres théoriques et à identifier des œuvres qui constituent des jalons dans l’histoire de la science-fiction et qui illustrent cette perspective problématologique.

Mots-clefs : science-fiction, spiritualité, religion, infini, sense of wonder, sublime

Beyond Infinity. Spirituality in French, English and American Science Fiction

Since its origins, science fiction has addressed issues in spirituality such as death, transcendence, meaning of life, human condition. Instead of defining science fiction as based upon science, we should better define it as based upon the “problematization” of our world. It construes fictional configurations which trigger readers’ essential astonishment, and impose a sense of wonder. It tackles central problems, be it biological, political or spiritual. Opening to potentially infinite space and time, it can unfold quests on a cosmic scale, and revisit significant religious traditions to question them, or to delineate a space where sublime confronts mystery. The overall argument aims at defining science fiction as a problematological literary genre, which uses narratives and images. This dissertation applies these research orientations to French, American and English Science Fiction from the XIXth century onwards — it refers to a dozen novels and three movies. While it focuses upon this specific body of novels and films, it intends to set up theoretical schemes and to identify works which are landmarks in SF and exemplify this problematological perspective.

Keywords : science fiction, spirituality, religion, infinity, sense of wonder, sublime

Littérature comparée, Ecole doctorale 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 ; 17 rue de la Sorbonne, 75005 Paris.