

Francis Berthelot

**Genres et sous-genres
dans les littératures de l'imaginaire**

Introduction

Le champ des littératures de l'imaginaire s'est constitué progressivement à partir de la fin du XVII^e siècle. A la suite de nombreuses fluctuations, il se présente actuellement comme la réunion de trois genres majeurs, dont chacun possède une interface avec les deux autres et se répartit lui-même en un certain nombre de sous-genres. Par ordre d'apparition historique, les genres majeurs sont le *merveilleux*, le *fantastique* et la *science-fiction*. Tous trois obéissent à une même contrainte, qui relève moins du discursif que du thématique : l'univers fictionnel qu'ils décrivent ne prétend pas constituer une mimésis du monde réel – présent ou passé – mais s'en démarque par l'introduction d'un ou plusieurs éléments outrepassant les limites qu'on lui connaît. Ceci étant, chacun d'eux gère cette intrusion d'une manière qui lui est propre :

- le merveilleux fait intervenir des éléments surnaturels d'origine magique ou divine, acceptés comme tels et ne nécessitant pas de justification rationnelle.

- le fantastique, issu des zones d'ombre du christianisme et nourri par l'angoisse de l'au-delà, joue sur l'incertitude, la réalité des faits observés étant sans cesse remise en question (rêve ? drogue ? hallucination ? trucage ?).

- la science-fiction, elle, fournit une explication logique aux éléments extérieurs à notre réalité ou incompatibles avec elle : société du futur, progrès de la technologie, défaut des lois scientifiques actuelles, etc.

Quant à leurs sous-genres, nous allons les passer en revue, non pour en établir un catalogue – qui serait contestable à bien des égards – mais plutôt pour examiner d'une part la manière dont ils se sont constitués, d'autre part leurs limites et leur zones de recouvrement.

Le Merveilleux

• Les origines

Les racines du merveilleux – tel qu'il s'est épanoui au XVIII^e siècle – se trouvent dans trois domaines principaux :

- les mythes anciens, cristallisés par des textes comme *L'Odyssée* d'Homère ou *Les Métamorphoses* d'Ovide, qui font intervenir la figure du magicien et le thème de la métamorphose, tous deux constitutifs du genre.

- les contes et légendes populaires, nourris d'un mélange de paganisme et de christianisme, voire de superstition, transmis au fil des siècles par la tradition orale, tel conteur ou telle région pouvant y ajouter sa touche personnelle.

- le roman courtois du Moyen Âge : *Le Cycle breton* (XII^e siècle) re-groupe ainsi divers poèmes et romans de Chrestien de Troyes, Marie de France, Thomas et Bérout ; centré autour de la légende de la Table Ronde et de l'histoire de Tristan et Yseult, il accorde un rôle spécial aux enchanteurs et aux fées.

Vient ensuite Rabelais qui, dans *Gargantua* et *Pantagruel* (1532-1564), pratique un mélange de mythes grecs et chrétiens, de satire de l'époque et d'inventions symboliques. Là encore, le surnaturel tient une place importante. Pourtant, son œuvre – peut-être par ce qu'elle a de définitif – ne fait guère école, et le merveilleux disparaît jusqu'à la fin du XVII^e siècle, où il effectue un retour en force avec la vogue du conte de fées.

• Le conte de fées

Les Contes de ma mère l'Oye de Charles Perrault (1697) inaugurent cette vogue. Issus d'une tradition folklorique plus ou moins complexe, ils dissimulent sous leur visage officiel – une distraction pour la cour – une réflexion sur la structure familiale et ses avatars. L'introduction d'une surnature (les fées, les animaux qui parlent) permet de rendre cette réflexion attrayante grâce à une stylisation faussement enfantine. Leur structure s'inscrit d'autant mieux dans le modèle de Propp que leur brièveté – quelques lignes à quelques pages – accentue leur caractère de fable. A tel point que certains reparâtront quelques années plus tard (1812-1822) sous la plume des frères Grimm, sans que les variantes introduites par ceux-ci remettent en question cette structure.

Tout autres sont les deux recueils de Mme d'Aulnoy, *Les Illustres Fées* (1698) et *Les Fées à la mode* (1698), dont les contes, plus développés (30 à 60 pages) font la part belle à un élément descriptif luxuriant. Si l'on peut aussi leur appliquer le modèle de Propp, ils comportent des éléments autobiographiques qui leur confèrent une tonalité personnelle. On sait qu'à l'âge de seize ans, la jeune Marie-Catherine, qui menait une vie plutôt libre avec sa mère, épousa le baron d'Aulnoy – plus âgé qu'elle et fort laid ; l'ayant pris en haine, elle tenta de le discréditer auprès du roi, ce qui n'aboutit qu'à la faire emprisonner à la Conciergerie. De cette expérience naîtront plus tard deux thèmes récurrents, quasi obsessionnels : la princesse prisonnière dans une tour (*L'Oiseau Bleu*, *Le Dauphin*, *La Princesse Printanière*) ; l'époux monstrueux, évincé au profit d'un prince charmant (*La Chatte Blanche*, *Le Prince Lutin*), qui peut devenir lui-même ce prince charmant (*Serpentin vert*, *Le Prince Marcassin*) ou au contraire triompher (*Le Nain Jaune*, rare exemple de conte de fée à fin tragique). Le ton des dialogues, surtout les dialogues amoureux, situent Mme d'Aulnoy dans la lignée du roman courtois, près de Mme de La Fayette et parmi les prédécesseurs de Marivaux (*Le Rameau d'or*, *L'Oranger et l'Abeille*).

La vogue du conte de fées s'éteint en quelques années. Elle renaît brièvement quand Mme Leprince de Beaumont publie *Le Magasin des enfants* (1757), qui renoue avec la concision de Perrault. Mais de ce recueil, qui exprime surtout le souci d'édifier la jeunesse, ne survit guère aujourd'hui que *La Belle et la bête*.

• Le conte oriental

Le déclin du conte de fées au début du XVIII^e siècle coïncide avec l'apparition d'un genre nouveau, le conte oriental, dont la vogue résulte de la traduction par Antoine Galland d'une série de contes arabes, *Les Mille et une nuits*, publiées en 1704. Son intitulé conserve le terme « conte », et le modèle de Propp s'y applique sans trop de problèmes. En revanche, s'il n'implique plus la présence de fées (ce qui n'en bannit pas pour autant l'élément merveilleux), il impose la présence d'un cadre exotique. A partir du modèle authentique des *Mille et une nuits*, vont donc fleurir de faux contes persans comme *Les Mille et un jours* de François Pétis de la Croix (1710-1712), arabes comme *Mille et une fadaïses* de Jacques Cazotte (1742), chinois, péruviens, etc.

Le fait de déplacer le cadre vers un pays exotique, plus ou moins fictif, instaure un décalage avec la société contemporaine, décalage qui permet aux auteurs d'aborder – protégés par un masque – certains sujets délicats. Ceci va avoir deux conséquences sur l'évolution du genre :

- la première est un glissement vers l'érotisme, avec ce qu'on appellera le conte libertin. Le principe de la multiplication de récits dans le récit est repris tour à tour par Crébillon dans *Le Sopha* (1740) et Diderot dans *Les Bijoux indiscrets* (1748), où un objet lié à l'intimité raconte les scènes dont il a témoin.

- la deuxième est la dimension critique (déjà présente chez Diderot). A travers le déguisement exotique, l'auteur dénonce les défaillances politiques et sociales de son propre pays. On l'observe dès 1721 avec les *Lettres persanes* de Montesquieu, qui s'éloignent à la fois du conte et du merveilleux pour s'attaquer aux travers de la cour, des institutions et de la société en général. En 1748, Voltaire opère la synthèse entre conte et critique dans *Zadig* où, à travers les aventures fantasmagoriques du héros, il égratigne la monarchie, l'Eglise, les femmes, etc.

Ce double principe du regard de l'étranger sur notre monde et du regard d'un voyageur de chez nous sur un pays différent sera repris au XX^e siècle dans de nombreux romans de science-fiction, par le biais des voyages interplanétaires, mais dans une perspective critique tout à fait comparable.

• L'heroic fantasy

Au XIX^e siècle, le merveilleux s'efface devant le fantastique, pour revenir au XX^e dans les pays anglo-saxons sous une forme différente : l'heroic fantasy. L'hégémonie du monde anglo-saxon va s'affirmer avec une telle force, d'ailleurs, qu'actuellement le terme « fantasy » tend à supplanter celui de « merveilleux », ce qui ne va pas sans occasionner certains malentendus.

L'heroic fantasy, qui met l'accent sur le côté épique et privilégie les univers de type médiéval, renoue avec la chanson de geste et va rapidement se caractériser, à la différence du conte, par la dimension imposante des textes auxquels elle donne lieu. Une de ses premières occurrences est *La Saga de Conan* de Robert Howard (1932-1936), formée de 18 nouvelles situées avant la préhistoire. S'il ne s'agit pas encore de romans, la notion de cycle est déjà présente

et se confirmera par la suite. De même que celle de super-héros, caractéristique du genre. Sur le plan narratif, on reste dans les codes du roman d'aventures, c'est à dire une application à grande échelle des lois de Propp, les personnages assurant les fonctions décrites par l'analyse structurale (héros, faux héros, auxiliaire, antagoniste, princesse, fausse princesse, etc.)

Le genre se développe dans la seconde moitié du XX^e siècle, avec les cycles de Jack Vance comme (1968-70) ou *Lyonnesse* (1983-1989). *La Geste des Princes Démons* (1964-1981) qui comprend cinq romans, montre à la fois la plasticité et les limites du genre, son univers se situant entre celui de l'heroic fantasy (un passé où règne la magie) et celui du space opera (un futur doté d'une technologie avancée), mais le récit obéissant à des lois identiques. Seuls changent le décor et la technologie ; les règles narratives, elles, ne varient pas.

Suivront encore *Le Cycle des épées* de Fritz Leiber (1970-1988), et *La Saga d'Elric le Nécromancien* de Michael Moorcock (1972-1989), l'un et l'autre constitués de sept romans. Leiber est l'inventeur du terme « sword and sorcery », « épée et sorcellerie », qu'on substitue parfois à celui d'heroic fantasy, et qui place sur le même plan les deux composantes du genre : le combat et la magie. Moorcock, lui, introduit des notions un peu différentes : la notion d'univers parallèles issue de la science-fiction, ainsi qu'une forme de spiritualité plus développée que la simple féerie (blanche ou noire).

• La high fantasy

Le terme de « high fantasy » comporte une connotation appréciative, dans la mesure où il semble tirer la fantasy vers une littérature plus savante. Un des pionniers du genre est John Reginald Tolkien. Dans *Bilbo le Hobbit* (1937), et surtout *Le Seigneur des anneaux* (1954-55), il procède à la création d'un monde féérique complexe et cohérent, auquel il donne une double dimension poétique et linguistique. Ses héros sont des anti-héros, courageux mais vulnérables. Cela dit, encore une fois, les ressorts dramatiques restent conformes aux règles morphologiques du conte.

Dans une perspective un peu différente, on peut citer Ursula Le Guin, qui œuvre en général dans le champ de la science-fiction, mais utilise les codes de la high fantasy dans le cycle *Terremer* (1968-1990), qui comprend quatre romans. Elle y développe, comme dans le reste de son œuvre, une réflexion à la fois sociologique et écologique, avec une prédilection marquée pour le thème de la différence. Ceci étant, ces auteurs vont entraîner dans leur sillage une foule de suivistes, qui vont ramener la high fantasy à un statut moins sophistiqué : celui d'une production commerciale à haut débit.

• La fantasy urbaine

La fantasy urbaine s'oppose aux deux précédentes par son cadre non seulement urbain, mais également contemporain (au sens large du terme). Elle fait donc coexister la magie et les différentes technologies développées depuis le XIX^e siècle. Ce parti pris lui permet d'aborder des problèmes propres à notre époque,

tout en conservant la dimension merveilleuse – ce que les anglo-saxons désignent par le terme de *sense of wonder*.

Dans cette perspective, on peut citer notamment : *Neverwhere* de Neil Gaiman (1996), où Londres possède un envers, la “ville d'En Bas”, cité souterraine, dangereuse, que le commun des mortels ne peut voir et dans laquelle vivent des créatures fantasmagoriques ; les aventures qui s'y déroulent suivent les schémas narratifs classiques. Autre exemple, *Perdido Street Station*, saga en deux volumes de China Miéville (2003), située dans une mégapole au caractère organique, peuplée d'êtres fabuleux comme un homme-oiseau dont on a rogné les ailes : autour de la station de métro éponyme, se développent des aventures à la fois dramatiques et burlesques, qui lui confèrent le caractère épique propre à la fantasy.

• **Autres types de fantasy**

Avec un plaisir pervers, les amateurs de fantasy ont multiplié les sous-catégories, en se basant sur des critères tels que l'époque, le climat, la technologie, etc. On trouve ainsi :

- la fantasy mythique : la forme la plus proche du conte de fées
- la dark fantasy : pessimiste, elle voit le triomphe du mal sur le bien
- la light fantasy (ou fantasy burlesque) : elle joue la carte de la parodie
- la science fantasy : elle introduit des éléments science-fictionnels dans l'univers de la fantasy
- la fantasy animalière : elle a pour héros des animaux anthropomorphes

• **Le réalisme magique**

Il se base sur un concept foncièrement différent de la fantasy, et n'est d'ailleurs pas issu du monde anglo-saxon. La dimension « aventures épiques », en particulier, ne figure pas dans ce concept. Au départ, il désigne un courant littéraire apparu en Amérique Latine, encore qu'une bonne partie des œuvres qu'on y range ne relève nullement du merveilleux mais du fantastique.

Que faut-il entendre, alors, par réalisme magique ? En se tenant strictement au contenu de ce syntagme, on arrive à des univers fictionnels suivant les lois du réalisme, à ceci près qu'il y intervient un ou plusieurs éléments d'ordre merveilleux. Dans cette optique, si l'on envisage le corpus sud-américain, on retiendra moins les textes de Borges ou de Cortázar (sur lesquels je reviendrai plus tard) que ceux de Gabriel García Márquez : *Cent ans de solitude* (1967) ou *L'Automne du patriarche* (1975), dans lesquels les événements de type surnaturel se dégagent de façon quasiment logique des hyperboles que l'auteur pratique constamment. Les structures narratives ne doivent alors plus rien à celles du conte : on a plutôt affaire à des chroniques de type historique, où la réalité, à force d'excès, franchit ses propres limites.

En France, de nombreux auteurs pratiquent ce genre, sans qu'il soit vraiment nommé en tant que tel. C'est le cas de Marcel Aymé dans *Le Passe-Muraille* (1943), où plusieurs nouvelles sont basées sur l'introduction d'un principe surnaturel unique dans un univers par ailleurs réaliste. Boris Vian, dans *L'Ecume*

des jours (1947), multiplie les infractions à l'ordre des choses jusqu'à créer un univers à la fois proche du nôtre et fantasmagorique. De même Raymond Queneau, dans *Zazie dans le métro* (1959), qui recrée un Paris déréalisé et poétique. Ou, dans une perspective différente, Salman Rushdie, dont *Les Enfants de minuit* (1981) introduit dans le monde réel une forme d'onirisme qui, par sa démesure, rejoint celle de García Márquez.

Le Fantastique

• Le roman gothique

Le déclin du merveilleux au XVIII^e siècle a coïncidé avec l'apparition d'un nouveau genre : le fantastique. La première forme sous laquelle il s'est manifestée est le roman gothique, qu'on appelle également roman noir – terme qui a l'inconvénient d'introduire une confusion avec le polar. Je m'en tiendrai donc au terme de roman gothique, dont l'intitulé met l'accent sur le cadre où se situe l'action. D'origine anglaise, le roman gothique se déroule dans un château médiéval, plus ou moins en ruine, comportant passages secrets, souterrains, et salles de torture ; son intrigue fait intervenir, outre les personnages humains (nobles ou roturiers), des spectres et des démons issus du christianisme.

L'ouvrage fondateur du genre est *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764), bref roman de 130 pages, où l'on trouve tous les ingrédients qui feront fureur par la suite : sombre château, trône usurpé, seigneur tyrannique, héritier légitime, spectre vengeur, querelles de famille, amants contrariés, etc. Il est suivi par *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe (1794), qui développe le thème de la jeune fille errant, la nuit, dans les corridors d'un château hanté, mal protégée par la flamme de sa bougie des périls qui la menacent, et qui semblent autant de métaphores de ses démons inconscients. Puis par *Le Moine* de Matthew G. Lewis (1795), ouvrage flamboyant, outrancier, où l'érotisme et la cruauté mènent un délirant sabbat autour de la possession d'un moine par le diable ; sa traduction par Artaud en 1931, relecture profonde du texte par le poète, l'a réinscrit avec force dans l'histoire de la littérature. A la toute fin du XIX^e siècle, Bram Stoker donne au genre un nouveau souffle avec *Dracula* (1897), qui impose définitivement la figure du vampire, déjà évoquée en 1872 par Joseph Sheridan Le Fanu dans *Carmilla*.

• Le fantastique psychologique

J'en viens maintenant à la catégorie fantastique qui a régné sur tout le XIX^e siècle : ce qu'on peut appeler le « fantastique psychologique ». C'est sur lui que porte essentiellement l'étude de Tzvetan Todorov *Introduction à la littérature fantastique* (1970), étude qui souligne en particulier l'importance du concept d'hésitation, véritable clef de voûte du fantastique. Les faits racontés ont-ils vraiment lieu ? ou bien sont-ils le fruit d'un délire du narrateur et/ou du personnage, frappé(s) d'hallucination ou de folie ? Cette hésitation, appliquée en particulier à la question fondamentale de la mort et de l'au-delà, sous-tend l'ensemble de ce fantastique psychologique.

Elle apparaît dans divers *Contes* d'E. T. A. Hoffmann comme *Le Vase d'or* (1814) ou *L'Homme au sable* (1816), dont le héros, en proie à une exaltation proche de la folie, ne parvient plus à distinguer ses visions de la réalité, ses amis de ses ennemis, la femme réelle de la femme imaginaire. Liée à la mort, l'incertitude est à la base de *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier (1836), et revient dans plusieurs des contes d'Edgar Poe (1839/1845), avec le double thème de la prolongation de la vie *post mortem* (*Morella*, *Ligeia*) et de la femme enterrée vivante (*Bérénice*, *La Chute de la Maison Usher*). Souvent, le principe de l'hésitation rejoint le questionnement de l'auteur sur son propre état mental : c'est le cas dans *Aurélia* de Gérard de Nerval (1855) et *Le Horla* de Guy de Guy de Maupassant (1887). Il reparaît, plus distancié mais à peine moins inquiétant, dans *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1891), où il est lié à la peur du vieillissement, et *Le Tour d'Ecrou* d'Henry James (1898) où il introduit le regard de l'enfance sur l'au-delà.

• L'épouvante

Les thèmes développés par la fantastique psychologiques étant tous liés à une forme d'angoisse, cet aspect prédomine dans un nouveau sous-genre qui se développe au XX^e siècle : l'épouvante. A ce propos, on peut remarquer un glissement dans la terminologie utilisée pour le nommer. Pour reprendre une distinction établie par Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* (1989, pp 80 sq.) les genres et sous-genres abordés jusqu'à présent ont tous été définis soit par leur forme *et* leur contenu (le *conte de fées*), soit par leur contenu seul (le *réalisme magique*). Dans le cas présent, c'est le cadre communicationnel qui est pris en compte : autrement dit l'effet que l'auteur compte produire sur le lecteur : un sentiment d'épouvante.

Si ce propos est clair, il va pourtant, à l'usage, introduire une ambiguïté, les notions de fantastique et d'épouvante devenant indissociable dans l'esprit d'une partie du public, qui n'arrive plus à concevoir un fantastique ne faisant pas appel aux ressorts de l'épouvante.

Quoi qu'il en soit, nombre d'ouvrages vont paraître dans cette catégorie, avec toutefois un trait particulier : contrairement au fantastique psychologique, ils ne sont pas rattachés à la littérature générale, mais plutôt à une paralittérature à connotation populaire. C'est le cas de romans comme *L'Île aux trente cercueils* de Maurice Leblanc (1920), *La Poupée Sanglante* et *La Machine à assassiner* de Gaston Leroux (1923) ou encore les recueils de nouvelles de Jean Ray, *Le Grand nocturne* (1942) et *Les cercles de l'épouvante* (1943).

• L'horreur / le gore

La logique qui a mené l'épouvante se prolonge avec la création d'un autre sous-genre, l'horreur, sorte d'amplification du précédent. Là encore, l'intitulé met l'accent sur le cadre communicationnel, le sentiment d'horreur étant considéré comme plus fort, mais aussi plus physique, que celui d'épouvante.

Les deux maîtres du genre sont actuellement Stephen King, avec des

romans comme *Carrie* (1976), *Shining* (1979) ou *Simetierre* (1985) et Clive Barker, avec le recueil *Les Livres de sang*, (1984-85) ou le roman *Le Jeu de la damnation* (1985). On peut citer également Douglas Clegg pour *Neverland* (1991) et, en France, Claude Ecken pour *Enfer clos* (2003), roman d'une bonne tenue littéraire mais assez insoutenable.

Il faut signaler également que, sous l'influence anglo-saxonne, le terme « horreur » a peu à peu cédé le pas au terme « gore », qui veut dire « sang versé », et souligne donc à nouveau le contenu des ouvrages : c'est par des scènes sanglantes que l'effet d'horreur cherche à être obtenu. La dimension fantastique, du coup, se voit reléguée au second plan.

• L'insolite / l'étrange

Il reste dans le fantastique une dernière catégorie, plutôt délicate à cerner : celle de l'insolite (ou étrange). Elle est davantage définie par son contenu (un type de réalisme dans lequel un élément échappe à la norme) que par son cadre communicationnel (créer chez le lecteur un sentiment d'étrangeté). Qu'elle fasse ou non appel au surnaturel n'est pas le vrai problème. La question est plutôt : par quels moyens propres au discours fictionnel, les auteurs créent-ils un décalage par rapport à la réalité ?

Les réponses sont variées. Dans *Le Procès* (1925), Kafka multiplie les situations réalistes où les personnages se comportent selon une logique *presque* identique à celle de la vie réelle, l'accumulation de ces *presque* – toujours orientés dans le même sens – débouchant sur une vision particulière du monde. Dans *Le Désert des Tartares* (1940), c'est par l'attente d'un événement qui ne se produit jamais que Dino Buzzati crée l'impression d'étrangeté.

J'en reviens maintenant à Borges et Cortázar, laissés de côté tout à l'heure. Dans *Fictions* (1941-1944) et *L'Aleph* (1949), la démarche borgésienne consiste principalement à poser un paradoxe et à le suivre jusqu'au bout, tout en lui donnant le maximum de justification. Quant à Cortázar, dans *Les Armes secrètes* (1959) et *Façons de perdre* (1977), il recourt avant tout à des techniques discursives : soit l'usage de la métalepse, soit le jeu des points de vue, soit encore des bizarreries syntaxiques, comme dans la nouvelle *Vous vous êtes allongée à tes côtés*. Dans la mesure où le résultat est plus proche du fantastique que du merveilleux, ces œuvres me semblent davantage relever de la présente catégorie que du réalisme magique.

Je signalerai encore un recueil, *Vingt pas dans l'insolite*, composé de vingt et une nouvelles où les auteurs (John Dickson Carr, Edward D. Hoch, Helen McCloy, Joe Gores, Boileau-Narcejac, René Réouven, etc.) donnent à des événements bizarres, incongrus, fantastiques, une explication rationnelle, accompagnée de spéculations sur le passé récent et des perspectives sur l'avenir d'autant plus audacieuses qu'elles affichent les dehors de la vraisemblance.

La science-fiction

• Origines et idées reçues

Le terme « science-fiction » a été inventé aux Etats Unis en 1929 par Hugo Gernsback, directeur de la revue *Amazing*. Traditionnellement, on fait remonter le genre aux deux ouvrages de Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* (1657) et *Histoire comique des Etats et Empires du Soleil* (1662), où l'on trouve un mélange de satire sociale et philosophique, d'inventions merveilleuses (fioles de rosée pour aller dans la lune), de références à la culture grecque et à la Bible, de comparaisons entre divers systèmes scientifiques.

Au XIX^e siècle, la science-fiction émerge dans le champ anglo-saxon à travers deux romans rattachés en général au fantastique, bien que leur logique soit déjà clairement science-fictionnelle : *Frankenstein* de Mary Shelley (1817), et *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* Robert L. Stevenson (1886). En France, Jules Verne publie en 1865 *De la Terre à la Lune* qui, reprenant le problème posé par Cyrano de Bergerac, définit sans ambiguïté le genre qu'il est en train de créer. Suivront les romans d'Herbert George Wells : *La Machine à explorer le temps* (1895), *L'Île du docteur Moreau* (1896), *L'Homme invisible* (1897), *La Guerre des mondes* (1897), qui achèvent d'en poser les bases.

Ceci étant, il faut souligner le fait que, de très bonne heure, apparaît une confusion tenace entre science-fiction et anticipation, confusion qui réduit la science-fiction à une exploration de l'avenir, alors qu'elle possède de multiples dimensions, le futur n'étant que l'une d'entre elles.

• Le space opera

Le premier sous-genre de la science-fiction est le space opera : roman d'aventures situé dans l'espace, avec astronefs et extra-terrestres. Le terme *space opera* a été forgé en 1941 par un auteur américain, Wilson Tucker, qui lui donnait un sens nettement péjoratif. Ce qui n'empêche le grand public de lui assimiler, encore une fois de façon hâtive, l'ensemble de la science-fiction.

Le fait que les premiers ouvrages de ce genre, *Le Cycle de Mars* (1917-1922) et *Le Cycle de Vénus* (1934-46) d'Edgar Rice Burroughs se déroulent dans des univers proches de celui de l'heroic fantasy n'est pas un hasard. Au delà des différences d'époque et de technologie, le space opera et l'heroic fantasy obéissent aux mêmes règles narratives : celle du roman d'aventures, dont les personnages déclinent les fonctions greimassiennes, les ressorts dramatiques remontant aux épopées ancestrales. On retrouve ces caractères dans les ouvrages qui suivront, comme *La Saga de la légion de l'espace* de Jack Williamson (1934-1950), ou *Les Aventures de John Gordon* (1949-1967) d'Edmond Hamilton. Le space opera atteint son apogée, mais aussi une limite assez regrettable, avec les romans de Robert Heinlein, *Citoyen de la galaxie* (1957), *Etoiles, garde à vous* (1959), dont l'idéologie belliciste et réactionnaire, revendiquée pendant la guerre du Viêt-nam, a été fort critiquée par la suite.

Il en va différemment avec des cycles tels que *Le Non-A* d'Alfred E. Van Vogt (1948-1984), *Fondation* d'Isaac Asimov (1951-1992) ou *Dune* de Frank

Herbert (1965-1985), dont la construction, l'invention et l'idéologie témoignent d'une pensée beaucoup plus élaborée, qui a contribué à donner au genre ses lettres de noblesse. *Dune* mérite une mention particulière en raison de la réflexion écologique qui le sous-tend, réflexion assez novatrice pour l'époque.

Je signale enfin qu'il existe une variante du space opera, le planet opera, centré non sur l'espace et les voyages qui s'y déroulent, mais sur une planète unique, prise comme objet d'étude sous ses différents aspects : géographique, zoologique, politique, sociologique, etc.

• La politic fiction

Les aspects impérialistes et guerriers du space opera, qui on pu donner de la science-fiction l'image d'une genre réactionnaire sont magistralement démentis par un autre sous genre, la politic fiction, laquelle s'applique dès ses débuts à dénoncer les conséquences à court ou long terme des choix politiques et sociaux contemporains.

On en trouve l'illustration dans les deux monuments constitutifs du genre que sont *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley (1932) et *1984* de George Orwell (1949), qui stigmatisent tous deux les dangers de l'uniformisation et du totalitarisme. Par la suite, d'autres aspects des dérives socio-politique actuelles sont à leur tour passés au crible, en particulier en Europe. En Angleterre par Anthony Burgess dans *Orange mécanique* (1962), ou John Brunner dans *Tous à Zanzibar* (1968) et *L'Orbite déchiquetée* (1969). En France, par Philippe Curval dans *Le Cycle de l'Europe après la pluie* (1976-83). A ces ouvrages, on pourrait en ajouter beaucoup d'autres, qui s'attaquent au péril atomique, à la déhumanisation, à la pollution, aux multinationales, au racisme, etc.

Par sa nature prospective, la politic fiction peut apparaître comme une forme d'anticipation. Cela dit, à l'inverse de l'anticipation du début du siècle, elle ne vise pas à chanter les louanges du progrès technique, mais à mettre le lecteur en garde contre les périls engendrés par les idéologies en place.

• L'uchronie

A l'opposé de cette littérature prospective, se situe un autre sous-genre qui, de façon rétrospective, prend l'Histoire pour objet de détournement. C'est l'uchronie – nom forgé par analogie avec l'utopie – qui crée des univers parallèles basés sur un postulat du type : et si tel événement historique, d'une importance capitale, n'avait pas eu lieu ?

D'où une série de romans, dont chacun explore les conséquences d'une hypothèse de ce type. *Autant en emporte le temps* de Ward Moore (1953) : et si le Sud avait gagné la guerre de Sécession ? *Le Maître du haut château* (1962) de Philip K. Dick : et si Hitler avait gagné la Seconde Guerre mondiale ? *Pavane* de Keith Roberts (1967) : et si l'Angleterre était demeurée catholique ?

Avec l'uchronie, on a donc affaire à une variante du roman historique, basée non sur la recherche de la vérité, mais sur le développement logique d'un postulat dont tout le monde – auteur et lecteur – sait qu'il est faux. L'intérêt de cette

démarche est bien sûr de remettre en perspective la réalité que nous connaissons, et que nous considérons trop facilement comme allant de soi.

• La speculative fiction

L'introduction des sciences humaines – la sociologie, la psychologie, la linguistique, etc. – dans la science-fiction a débouché sur l'apparition dans les années 60 d'un nouveau genre basé sur le développement d'une idée de type spéculatif, la speculative fiction, dont le rayonnement a conduit pendant un temps à dire que la SF était une littérature d'idées. Les ouvrages qui en résultent relèvent d'une forme de littérature plus savante que le space opera de base, l'accent étant mis non sur l'aventure au sens premier du terme, mais sur l'évolution psychosociologique.

Des romans de Philip K. Dick comme *Le Temps désarticulé* (1959), *Ubik* (1969), *Substance morte* (1979), qui développent sous diverses formes le thème de la réalité truquée entrent dans cette catégorie. De même, *La Série des quatre apocalypses* de J. G. Ballard, où sont explorés les modes de destruction de notre monde par les quatre éléments : l'eau (*Le Monde englouti*, 1962), l'air (*Le Vent de nulle part*, 1962), le feu (*Sécheresse*, 1965) et la terre – en l'occurrence la cristallisation (*La Forêt de cristal*, 1966).

Tous les grands auteurs des années 60-70 œuvrent dans ce domaine. Le problème de l'ambivalence sexuelle est posé par Ursula Le Guin dans *La Main gauche de la nuit* (1969). Celui de la perte douloureuse d'une faculté, en l'occurrence la télépathie, par Robert Silverberg dans *L'oreille interne* (1971). Quant à la dimension linguistique, elle est développée par Ian Watson dans *L'Enchâssement* (1973), à travers trois histoires convergentes qui posent la question du langage et de la communication.

• La hard science

La speculative fiction est probablement la branche de la SF qui a fourni les ouvrages les plus remarquables, et les moins connus du grand public. Pourtant, en réaction à ce qu'une partie du milieu considère comme une dérive par rapport à la vocation de la science-fiction – explorer par la fiction le domaine des sciences exactes –, se développe un sous-genre parallèle auquel on donne le nom de *hard science* (science dure). On en trouve des exemples chez Fred Hoyle (*Le Nuage noir*, 1957), Larry Niven (*L'Anneau-monde*, 1970), et Arthur C. Clarke (*Rendez-vous avec Rama*, 1973).

Les auteurs qui œuvrent dans ce domaine ont pour principe de ne développer que des théories plausibles, s'appuyant sur les découvertes les plus récentes en matière d'astronomie, de physique ou de mathématiques. Cela n'exclut pas l'imagination, mais impose qu'elle soit soutenue par une logique rigoureuse. D'où, en particulier, l'emploi d'un langage aussi proche que possible du discours scientifique, langage que les amateurs considèrent comme une condition sine qua non, et les réfractaires comme un motif de rejet.

• Cyberpunk et steampunk

En appliquant cette perspective à la cybernétique, tout en la pervertissant joyeusement, est apparu dans les années 80 un nouveau courant qu'on a baptisé cyberpunk (par référence au rock punk). Pendant cette décennie, il s'est opposé à ceux qu'on appelait les humanistes, et qui maintenaient le cap sur les sciences sociales. Le cyberpunk, en étudiant les liens plus ou moins fusionnels de l'homme et de l'ordinateur a développé le concept de cyberspace : il permet à l'action de se dérouler dans un univers doublement fictionnel, puisque décrit comme relevant d'une réalité virtuelle.

L'ouvrage fondateur de ce sous-genre est *Neuromancien* de William Gibson (1984), bientôt suivi par *L'Univers des mécas et des morphos* de Bruce Sterling (1985-1989) et une anthologie collective qui regroupe tous les auteurs de ce mouvement *Mozart en verres miroirs* (1986).

Le cyberpunk n'a guère duré, mais il a engendré un autre sous genre qui, lui, continue d'exister, alors qu'au début il s'était présenté comme un canular. C'est le steampunk, qu'on pourrait traduire par « punk à vapeur », qui revisite le progrès technologique du XIX^e siècle. Le terme est dû à l'américain K. W. Jeter, auteur du roman *Machines Infernales* (1987), situé à l'époque victorienne. Autre ouvrage phare du steampunk, *Les Voies d'Anubis* de Tim Powers (1983) qui se déroule à Londres en 1810. En France, on peut citer *La Lune seule le sait* de Johan Heliot (2000).

Relations inter-genres

1 – Généricité des genres

A travers ce qui précède, on peut observer un certain nombre de phénomènes récurrents, dans la manière dont les genres et sous-genres naissent, vivent et meurent.

Chacun d'eux, quelle que soit son origine, connaît une période de popularité – on peut souvent parler d'un effet de mode – à l'issue de laquelle il décline, soit parce qu'il a plus ou moins épuisé ses possibilités, soit parce qu'il en apparaît un autre qui le détrône. Cette usure des genres est un phénomène fréquent : l'hégémonie de la science-fiction au XX^e siècle a fini par engendrer une certaine lassitude, accentuée par le fait que la technologie réelle menaçait de rattraper celle de la fiction. D'où l'explosion à la fin des années 90 de la fantasy, phénomène qui aurait été impensable trente ans plus tôt.

Par ailleurs, il existe une filiation certaine entre les genres et les sous-genres qui se succèdent. Cette filiation présente deux aspects : la prolongation et l'opposition. Bien qu'apparemment contradictoires, ils agissent souvent de concert, parfois sous l'action d'un déclencheur externe. Le paradigme développé par un sous-genre se résout alors en un nouveau paradigme, qui conserve certains éléments du premier tout en prenant le contre-pied de certains autres. Ainsi, le conte oriental apparaît comme le prolongement du conte de fées, mais avec un changement d'horizon radical, le catalyseur étant la traduction des *Mille et une*

nuits, et le principe féerique se voyant remplacé par le principe exotique.

Si le passage du merveilleux au fantastique à la fin du XVIII^e siècle est lié à une évolution sociale et à une mise en perspective du christianisme, celui du fantastique à la science-fiction reflète le développement de l'industrie et de la technique. Il s'accomplit de ce fait tout au long du XIX^e siècle, puisque le premier signe en est le *Frankenstein* de Marie Shelley (1817) qui, dans un contexte métaphysico religieux relevant du fantastique, fait intervenir la figure du savant, et donne ainsi la parole à la science.

La filiation entre sous-genres est encore plus marquée par le double aspects prolongation/opposition : la politique fiction apparaît en réaction aux aspects bellicistes et conservateurs du space opera ; l'uchronie se développe par contraste avec l'anticipation ; la speculative fiction réagit au côté fastidieux du discours scientifique en valorisant les sciences humaines ; cette option est à son tour contrée par la hard science ; et celle-ci trouve un aboutissement narquois dans le cyberpunk, dont le contre-pied est aussitôt pris par le steampunk.

Dans tout cela, il ne faut pas négliger l'impact, à un moment donné, de l'œuvre de tel auteur qui, consciemment ou non, va poser les fondements d'un genre ou d'un sous-genre. Le cyberpunk a été déclaré de façon délibérée comme un mouvement, avec un manifeste en bonne et due forme. Le steampunk au contraire, est né d'un gag, qui s'est révélé infiniment plus fécond que ne s'y attendait son auteur.

2 – Porosité des frontières

Dans ce survol des genres et des sous-genres, on a été confronté à plusieurs reprises au problème de l'étanchéité. La distinction entre certains domaines n'est pas toujours nette, la frontière séparant celui-ci de celui-là est parfois bien floue, et il paraît souvent arbitraire de ranger un ouvrage dans telle catégorie plutôt que dans telle autre.

Ainsi, on a vu que l'heroic fantasy (rattachée au merveilleux) et le space opera (relevant de la science-fiction) présentaient des structures narratives identiques, à tel point que certains ouvrages appartenant à l'un pourraient être transposés dans l'autre au prix d'un simple changement de décor et de costumes. Ce fait n'a pas échappé à certains auteurs qui en ont profité pour créer des univers empruntant des traits à l'un et à l'autre, ce qui rend leur classement pour le moins problématique.

On a rencontré un problème semblable, bien que n'étant pas lié à l'emploi de structures narratives standard, avec le réalisme magique (qui relève en principe du merveilleux) et l'insolite ou l'étrange (qui appartiennent au fantastique). La frontière entre les deux est particulièrement difficile à cerner. Borges, à lui seul, suffit à la mettre en échec. Mais d'autres que lui ont contribué à remettre en question la légitimité d'une telle frontière.

Après une longue période passée à cloisonner genres et sous-genres, la tendance actuelle est plutôt à les décloisonner. Les auteurs pratiquent de plus en plus ce que Francis Valéry a nommé l'esthétique de la fusion, mélangeant non

seulement les catégories de l'imaginaire, mais y incorporant des éléments empruntés au polar, et vice versa. Cette problématique s'étendant jusqu'à la littérature générale, j'ai fini par poser le concept de transfictions, pour donner un début d'identité aux nombreux ouvrages qui résistent à toute classification.