



**HAL**  
open science

## D'une manière l'autre de faire des mondes : science-fiction et savoirs de la fiction

Denis Mellier

► **To cite this version:**

Denis Mellier. D'une manière l'autre de faire des mondes : science-fiction et savoirs de la fiction. *ReS Futurae - Revue d'études sur la science-fiction*, 2013, La science-fiction, rue d'Ulm, Retour vers 2006 : le mois de la science-fiction à l'ENS, 2, 10.4000/resf.321 . hal-01723493

**HAL Id: hal-01723493**

**<https://hal.science/hal-01723493>**

Submitted on 18 Jan 2019

**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.

---

## D'une manière l'autre de faire des mondes : science-fiction et savoirs de la fiction

Denis Mellier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/resf/321>

DOI : 10.4000/resf.321

ISSN : 2264-6949

### Éditeur

Université de Limoges

Ce document vous est offert par Université de Poitiers



### Référence électronique

Denis Mellier, « D'une manière l'autre de faire des mondes : science-fiction et savoirs de la fiction », *ReS Futurae* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 avril 2013, consulté le 05 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/resf/321> ; DOI : 10.4000/resf.321

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 mars 2018.

---

# *D'une manière l'autre de faire des mondes : science-fiction et savoirs de la fiction*

Denis Mellier

---

- 1 Ce sera moins par prudence purement rhétorique que je me placerai en position de non-spécialiste de la science-fiction à l'orée de ce propos, mais plutôt parce qu'il est un privilège que le néophyte peut toujours s'octroyer sur l'érudit, c'est de revendiquer sa naïveté pour en repasser par ce qui, après tout, n'est peut-être qu'un jeu de banalités.
- 2 Ma naïveté est feinte pour partie, car, si j'avoue bien volontiers que mes lectures de textes de science-fiction sont sporadiques et peu systématiques, le territoire voisin, que l'on dit, sous l'expression commune de « littérature de l'imaginaire » (cf. la grande entreprise du dictionnaire de Pierre Versins), parent, celui du fantastique et de sa théorie, peut souvent suggérer des formes pertinentes de comparaisons ; d'autre part, les interrogations fictionnalistes qui sont les miennes ne manquent pas de trouver dans le territoire de la science-fiction un lieu propice à la thématization de la question des mondes possibles de la fiction et de leur pertinence externe : c'est-à-dire de leur capacité à proposer sens, valeurs, allégories pour le lecteur, sur les plans politique, écologique, social, etc. C'est donc de cette naïveté fictionnaliste que je voudrai partir.
- 3 Si l'on peut dire que toute fiction produit un monde dont la dimension référentielle fait plus ou moins question, il est des fictions qui font de cette question la matière même de leur discours et de leur forme. On peut songer à la métafiction dont c'est l'objet même, et à ces grands anciens métaromanesques que sont Cervantes ou Sterne. Ou encore, dans la perspective d'un corpus générique ou modal, c'est le fantastique tout entier qui peut être envisagé à partir de cette focale réflexive et fictionnaliste.
- 4 Il me semble que ce que l'on appelle de façon très générale la science-fiction – et, dans mon cas, aussi intuitive que peuvent le permettre les signes architextuels et pragmatiques qui l'identifient dans sa circulation collective : les collections, les éditeurs, les conventions, les manifestations diverses qui lui donnent un contour institutionnel –

tend à proposer une représentation de la manière dont elle produit le monde possible que le roman met en œuvre. Ou, pour le dire autrement, au moyen de la thématization abondante de la dualité des mondes, la science-fiction met en abyme l'argument même qui, si ce n'est la fonderait, en tout cas, permet souvent de l'identifier comme genre ou en tout cas, comme corpus.

- 5 Je voudrais donc essayer d'avancer un peu dans cette proposition et plus particulièrement en m'interrogeant sur quelques exemples de récits littéraires et cinématographiques qui offrent une représentation de mondes possibles pluriels en leur sein. Y sont opposées, sous la forme d'une composition temporelle et culturelle plus que véritablement spatiale, des versions différentes de mondes donnés par le récit comme conflictuels ou incompatibles. J'essaierai de voir que ce qui se négocie ici ressortit, pour partie, à cette catégorie que la théorie du fantastique connaît bien : celle du double. En ce sens, la poétique du double permet de penser à la fois une communauté de questionnement mais aussi des différences entre ces manières de faire des mondes. On esquissera les traits de ces pratiques, mais dans la perspective particulière d'un savoir possible que prendrait en charge cette manière de présenter les mondes doubles de la science-fiction : un savoir possible des fictions se dédoublant dans le monde possible originaire et premier qui les accueille et dont elles mettent en abyme le processus même, ainsi que la relation qu'il entretient avec le monde actuel de nos lectures. C'est alors autour de l'articulation possible de cet argument fictionnaliste, de cette poétique du double et de la question des modalités cognitives de la lecture des textes de science-fiction que j'essaierai d'achever ce parcours.
- 6 On peut lire les mondes que présentent les romans de la science-fiction selon deux idées :
  - la première revient à les envisager comme des mondes complets et homogènes construits comme des univers-sommes, des totalités romanesques plus ou moins complètes ;
  - la seconde revient à souligner la composition et l'hétérogénéité dont ils procèdent : leur univers repose sur la co-présence de deux mondes au moins, et l'argument fictionnel se règle alors sur le rapport que ces mondes entretiennent entre eux : sont-ils concurrents, quel est leur rapport d'antécédence, leur relation causale, etc ?<sup>1</sup>
- 7 Si le monde de *Dune* n'est pas le même type d'univers que celui de *La Planète des Singes* de Pierre Boulle, ce n'est pas parce que le premier se déroule dans un univers qui est sa propre référence, développant sa propre cohérence géographique, généalogique, systémique, radicalement économe de toutes traces de références historiques, géographiques et culturelles au monde du actuel du lecteur. C'est plutôt parce que le second tire sa consistance diégétique – et le récit, le sens même de son intrigue – de la relation entre un monde premier, celui où les singes sont les maîtres et un autre (à reconstituer formellement pour le personnage d'Ulysse Mérou, ou Taylor – Charlton Heston dans la version filmique de Schaffner [1968]) celui où les hommes l'étaient. Il y a donc une version présente du monde et une autre disparue, recouverte et qui, affleurant, dans la célèbre séquence finale du film, unifie un monde sur la relation à jamais conflictuelle de deux versions, alors clairement lisibles dans l'univers décrit. Relation insupportable pour celui qui se découvre l'homme d'un ancien monde, relation qu'il faut garder secrète pour les dirigeants du monde second, enfin monde énigmatique pour les archéologues et savants iconoclastes qui le recherchent, mais qui promet un savoir décisif quant à leur propre conception de l'histoire.
- 8 Bien sûr, sur le plan diégétique comme sur le plan fictionnel, l'effet de ces deux mondes est bien de n'en former qu'un seul ; le scandale et la violence de leur identité ne surgit

que de la flagrante dissociation dont leurs versions du présent et du passé témoignent : c'est en cela qu'un tel univers repose sur un principe binaire, duel qui, accentuant le conflit des mondes, rend donc pleinement lisible sa composition.

- 9 Les univers auto-cohérents, de type *Dune* ou *Le Seigneur des Anneaux*, peuvent bien utiliser les mêmes imaginaires que les univers polyréférents (comme celui de *Matrix* ou d'*Un cantique pour Leibowitz* de Miller) comme l'ordre monacal, les guildes de marchands ou les confréries de chevaliers, articuler métaniveaux et ordre aristocratique (les cycles de Jodorowsky, *La Caste des Métabarons* ou *Les Technopères*), valeur technologique et archaïsme guerrier... ; les premiers sont plus à même de produire la dynamique de leur propre conflit, là où les autres en reviennent toujours à explorer le principe de l'écart et de l'incompatibilité des mondes et de leur versions. Or, cet écart n'est jamais, qu'en abyme, l'effet premier que l'on prête au récit de science-fiction : c'est-à-dire, la présentation d'une alternative par la fiction qui problématise le monde originaire du lecteur et de l'auteur, le monde dans lequel ces récits sont écrits et lus.
- 10 Une première remarque, mais dite comme au passage, et selon le point de vue d'un analyste de la fiction fantastique égaré pour l'occasion sur les territoires de l'anticipation : c'est bien là un trait de caractérisation commun aux deux types de fictionnalité – j'entends par là, de *manière de faire des mondes*, pour parler avec le mot de Nelson Goodman (2009). Si le critère de polyréférence ou d'hétéroréférence, pourrait-on dire, place au principe de ces fictions la représentation d'un conflit entre des versions incompatibles du monde, alors c'est bien que fantastique et science-fiction affichent un commun souci d'*actualisation de leur fiction*. J'entends par là l'idée que le récit fantastique peut être compris, dans un très grand nombre de ces scénarios, comme le processus d'actualisation d'une fiction au cœur même de la fiction : ainsi, ce qui est tenu par les habitants du monde premier pour une fiction, un conte, une croyance irrationnelle et archaïque, une affabulation de l'ordre de la légende, va s'imposer comme un pur événement s'actualisant au point de déterminer une nouvelle version du monde des protagonistes. Cette nouvelle version se voit redéfinie par la radicalité de la modification qu'apporte cet événement – ou ce *réel* au sens où Rosset (1976) ou Chareyre-Méjean (1999) l'envisageraient.
- 11 Un roman comme le *Dracula* de Bram Stoker raconte littéralement un tel processus de transformation du mythe en actualité, ce que j'entendais comme une *actualisation de la fiction* : ainsi de façon réflexive, la question de la composition métalittéraire du roman de Stoker, de l'assemblage des divers récits et textualités qui le composent en une totalité reprend sur le plan figuratif de *l'objet livre*, l'enjeu de cette actualisation : il faut faire matériellement le livre, le composer à partir de l'hétérogénéité des versions, tout comme le monde des personnages se doit, désormais, de *composer*, c'est-à-dire de trouver un manière d'être et d'agir, avec la présence de Dracula.
- 12 En ce sens, les mondes que je qualifiais de composés et d'hétéroréférents exposent l'enjeu de leur unité, et partant, allégoriquement, du sens de notre actualité, cela en la problématisant dans l'expérience fictionnelle et figurative de la dualité des mondes : ainsi l'effet de nostalgie critique d'une allégorie postapocalyptique comme celle du roman de Walter M. Miller, *Un cantique pour Leibowitz* (Miller 1961) repose sur la parfaite lisibilité des vestiges pour le lecteur. Celui-ci comprend le sens des textes et des fragments, et la nature des objets retrouvés dans le désert de l'Utah, alors que pour le clergé de ce monde, ces signes sont de pures énigmes nourrissant conjectures théologiques et sémiotiques.

- 13 En aimantant vers la prospective la flèche du temps, ce type de récit de science-fiction crée une situation cognitive intéressante en ce qu'elle figure l'exact renversement de la toujours problématique historicité des lectures. En effet, elle inverse symétriquement le problème classique de l'érudition et celui de l'autorité herméneutique particulière qui en découle. Ainsi, lorsque je lis un récit écrit à une époque antérieure et représentant un monde historiquement et culturellement distant de mon cadre de référence, se pose la question de ce que Thomas Pavel appelle la compatibilité, c'est-à-dire la question des connaissances minimales des *realia* à partir desquels je peux lire le texte dans le détail de sa pertinence (Pavel, 1988). La relation de compatibilité et d'accessibilité entre le monde du lecteur et celui des fictions, pour le formuler dans les termes de Pavel ou de Marie-Laure Ryan (Ryan, 1991), est très souvent, quand il s'agit des mondes fictionnels issus des siècles passés, ramenée à une question d'érudition, de connaissance du contexte et des réalités historiques les plus concrètes.
- 14 Si dans cette configuration, la chaleur référentielle diminue avec la distance, dans celle qu'offrent les uchronies et les fictions post-apocalyptiques, à l'inverse, elle demeure entière mais dans la perspective d'un effet violemment déceptif : ce que je reconnais est le signe même de la disparition de mon monde. Quand il y a homothétie des références, celles de l'auteur et des lecteurs, alors leur fictionnalisation dans un monde représenté comme futur leur assure une valeur critique qui s'entend clairement au présent. Le savoir de l'auteur quant à telle donnée technologique, économique ou géopolitique qui fonde pourtant le socle de son allégorie (technologie des médias, paradoxe de la physique ou avancées des biotechnologies), peut bien être fort supérieur à celui du lecteur ; mais parce que l'*épistémè* de cette compétence leur est commune, alors le plus banal de ses objets induit logiquement les plus sophistiquées, et réciproquement. Et, retrouver l'un dans le désert du futur post-apocalyptique, c'est retrouver tous les autres.
- 15 Une des caractéristiques des univers auto-référents n'est-elle pas d'éviter pour partie ce problème ? Quand bien même leurs indices sous-tendent une allégorie traductible dans l'univers du lecteur, et qui dépend donc d'une connaissance tout à fait déterminante pour l'interprétation, la cohérence de ces univers totalisants assigne aux signes et aux objets, aux détails et à l'ensemble des idiosyncrasies du texte, une fonctionnalité forte. Cette efficacité est potentiellement exclusive, c'est-à-dire suffisante ou même valable pour ce seul monde. Que l'épique ait telle propriété littérale et symbolique dans le monde de *Dune* ne prend valeur dans notre monde que sous l'espèce d'une traduction allégorique : il suffit que le savoir qu'en ont les personnages soit valable pour leur monde et qu'il me soit représenté pour que ce savoir fasse effet dans ma lecture de cette fiction particulière. Il ne dépend d'ailleurs que de l'extension interprétative d'un lecteur de voir dans *Dune* une allégorie politique et économique et, dans *Le Seigneur des Anneaux* ou le cycle de *Narnia*, d'amples allégories religieuses. Ces dimensions n'empêchent nullement, comme c'est le cas pour la leçon didactique et morale des univers merveilleux du conte, que tel détail ou tel signe ait sa fonction propre dans ce monde. Cela se démontrait exemplairement avec la pertinence interne de l'onomastique où des géographies imaginaires, qui sont tout à fait caractéristiques des conditions du réalisme ou du vraisemblable interne de ces mondes. Ici comme à l'origine, le *muthos* précède le *logos* et le savoir intrafictionnel a une préséance absolue sur l'érudition linguistique et philologique sur laquelle, on le sait, Tolkien a composé savamment les noms de ses personnages (voir Carpenter, 1977).
- 16 En revanche, la situation est différente en ce qui concerne ces univers composites fondés sur la dualité des mondes : les *realia* de notre *épistémè* sont fictionalisés selon l'hypothèse

d'une radicale décontextualisation, et cela par leur projection au-delà de la catastrophe : celle brutale du séisme, de l'holocauste nucléaire ou de tout argument eschatologique. Alors, la fiction peut les constituer en figure de leur *devenir-vestige* : il en résulte un jeu sémiologique particulier où ce qui fait question pour le personnage s'avère d'une lugubre clarté pour le lecteur tant celui-ci reconnaît dans les décombres, les grottes et les bunkers, les abris antiatomiques, les *ghost towns* et les zones des mondes « post », les signes de son présent : ce temps rendu mortel par l'effet même de sa lecture et de la reconnaissance qu'elle induit. Bivalents, par le jeu de l'anticipation et de la destruction, les signes sont bien livrés à une logique spéculaire. Cette anamorphose sinistre plutôt fait apparaître le potentiel passé du présent d'où je lis et qu'actualise la fiction d'anticipation. *Anticiper* : littéralement, représenter l'effet futur d'un savoir ; celui du caractère absolument périssable du monde du lecteur<sup>2</sup> : cinglant *memento mori* que m'adresse l'effet-fiction à travers la mise en scène du monde présent comme champs de ruine, me faisant reconnaître et, pour moi seul, les objets les plus familiers comme débris, résidus que la distance créée par la catastrophe rend même ininterprétable pour ma lointaine descendance. À moins d'être animé comme le docteur Zira, la guenon, de la passion d'une anthropologie historique qui est tout à la fois une forme d'imagologie lointaine, d'archéologie des vestiges de l'autre, et de zoologie inversée. Les interprétations abusives ou erronées des personnages valent comme pure ironie tragique : les frères de Leibowitz sacralisant les écritures sans pouvoir établir la hiérarchie de leur signification : et comme pour Œdipe, le signe qui leur est muet parle clair pour nous tous.

- 17 Ainsi, dans les films post-apocalyptiques hollywoodiens nos objets les plus anodins sont devenus de précieux outils ou de saintes reliques, leurs usages désormais méconnus et les incongruités de leurs nouveaux emplois apparaissent aussi comiques qu'angoissants. Jusqu'au Captain Walker qu'attendent les enfants du désert dans *Mad Max 2* de George Miller, père symbolique, dont le retour sauverait les garçons abandonnés, comme il aurait sauvé Tommy, dans l'opéra rock des Who dont il est un personnage, ce dont personne dans le monde de Max ne semble plus se souvenir : « *Captain Walker didn't come home* » (The Who, 1969). Les lendemains apocalyptiques nous révèlent dans les chants et les fictions d'aujourd'hui les liturgies de demain. S'inverse alors depuis le futur la perspective archéologique avec laquelle nous considérons les vestiges et les signes historiques du passé. Le futur fictionnalisé nous révèle le temps mort dans lequel nous sommes déjà, l'imperceptible archive ou la ruine prospective que constitue la consistance illusoire de mon monde : l'effet-fiction de cette configuration temporelle propre à l'anticipation partage ici avec la spectralité propre au champ fantastique cette commune manière de figurer au lecteur la place de la mort au cœur même de son présent : d'une certaine façon, l'une *revient* du passé, et l'autre du futur.
- 18 Ce sont également des voyageurs venus du futur qui expriment la perspective apocalyptique de notre temps. Il importe d'ailleurs peu que la confrontation surgisse d'une altérité temporelle – le même monde, mais jugé depuis un point de vue postérieur dans le temps –, spatiale, ou culturelle – un Alien, un extra-terrestre venant révéler la vanité de notre culture sous l'espèce d'une menace ou d'une mise en garde (comme dans ce classique de la science-fiction humaniste, *Le Jour où la Terre s'arrêta* de Robert Wise [1951]). Il faut qu'il y ait, pourrait-on dire, « structure d'altérité » comme Shoshana Felman dit « structure d'événement » à propos de la récursion interprétative propre au mythe d'Œdipe et partant au schéma du récit policier (Felman, 1983). Une telle structure

prime, car elle permet que s'exprime pleinement le jeu des deux mondes et l'effet de sanction du second sur le monde originaire.

- 19 Cyber-étranger issu d'un paradoxe temporel classique, le Terminator du cinéma de Cameron a le regard *persan* (avec un S comme chez Montesquieu), et revient, dans le second opus, pour révéler la médiocrité, la compromission de notre temps, l'insouciance de sa technologie, et significativement sur le plan de la sphère privée la ruine contemporaine de la figure paternelle :
- « En regardant John avec cette machine tout devint très clair : le Terminator ne s'arrêterait jamais. Il ne l'abandonnerait jamais. Et il ne le frapperait jamais, ne crierait jamais après lui ou le tabasserait en rentrant saoul, ou ne dirait qu'il est trop occupé pour jouer avec lui ; il serait toujours là et il mourrait pour le protéger. Et de tous les pères possibles qui sont passés toutes ces années, cette chose, cette machine était le seul qui était à la hauteur. Dans un monde de fou, c'était le choix le plus raisonnable » (Cameron, 1991, 152 mn, extrait à 72' env.)
- 20 Plus besoin du paradoxe de ces pérégrinations temporelles dans le dispositif post-apocalyptique, car il s'agit que le lecteur soit étranger à son propre monde, et qu'il se découvre par l'effet du vestige et de la reconnaissance, situé entre la fiction de son monde ruiné et les signes de son présents révélés dans leur précarité et leur radicale relativité.
- 21 Bien sûr, les allégories politiques, écologiques et sociales sont également lisibles dans ces diverses configurations qui permettent que s'expriment pleinement toutes les axiologies critiques dont est traditionnellement créditée la science-fiction – et en cela, on dira encore que ce crédit, le fantastique en est tout autant doté quant aux subversions de la rationalité, de la doxa, de l'identité. Mais ce qui m'intéresse ici, c'est bien que la dualité des mondes qui conduit au spectacle de ce *devenir-vestige* du présent impose la confrontation à un autre type de savoir : un savoir qui, procédant à partir du jeu réflexif des deux mondes l'un sur l'autre, se réalise selon la catégorie du double.
- 22 La célèbre scène finale du film de Franklin J. Schaffner, *La Planète des singes* (Schaffner 1968), a presque valeur de paradigme, tant elle expose cette manière *au double* de faire des mondes. Le voyageur spatial, Taylor, joué par Charlton Heston, ne peut plus récuser ce qu'il n'a cessé de pressentir : ce monde des singes est le sien et son présent est désormais le futur de son espèce, un futur rendu possible par l'autodestruction de son propre monde. « Oh my God, I'm back, I'm home... All that time, it was... We finally really did it... » (Schaffner, 1968, 112 mn : extrait à 104' env.). Il n'y a donc qu'un seul temps, un seul monde géographique, et la différence des mondes qui subsiste pourtant s'impose violemment dans toute son exigence qualitative : cristallisé dans le vestige, le vis-à-vis des deux mondes exige alors dans sa réflexivité de se projeter, de s'interroger sur le sens de cette disparition, les causes de cette relève prise par les singes, le sens de l'ordre social et culturel qu'ils ont construit, sur tout ce qui a pu conduire à la déchéance d'une humanité que l'homme du passé ne peut plus que constater. On se souvient dans le roman de Miller de la réaction « de la Simplification », que Miller écrit avec une majuscule (Miller, 1961, p. 71-72) ; comme dans le monde des singes, la réaction, la Simplification, qui est désir de l'archaïque et de la simplicité des temps anciens met en accusation les valeurs de la connaissance que le roman représente dans la radicalité de leur critique : mésusage irresponsable des techniques, irrationalité de l'intelligence et des expertises, solipsisme des élites, etc., sont clairement rapportés à la folie d'un holocauste auto-engendré, ce qu'exprime le mot final de Taylor alors qu'il maudit littéralement le crime de sa propre origine.



- 23 L'inculture et le monde archaïque (violence tribale, économie du troc, radicalité de la partition entre société agraire et caste militaire) rejouent, dans le monde post-apocalyptique, la haine vengeresse qu'exerce la brutalité totalitaire contre le monde de la culture, mais aussi, à un degré non négligeable, le philistinisme de la société de consommation ; et, chez Miller, le vide spirituel du monde de l'après seconde guerre mondiale. Le monde des singes impose lui aussi sa Simplification, et assigne des bornes strictes à la connaissance : la mythologie fondatrice de ce monde est à ce prix et elle doit effacer les signes concrets de son origine humaine. Statut d'esclaves pour les hommes, mais aussi sévère contrôle du savoir qu'exerce l'oncle Zaius et l'académie des sciences, et cela, avec une précision significative des champs de connaissances à réfréner. Il faut censurer les savoirs qui seraient susceptibles de fragiliser la cohérence d'un monde en établissant une tension avec un autre monde dont le déni même est alors perçu comme la plus sûre garantie de l'avenir : l'analyse psychologique comportementale, les tentatives de communication entre les espèces et l'archéologie dans la zone interdite sont autant de menaces pour la pérennité de l'ordre des singes.
- 24 Pour Taylor, le vestige découvert sur la plage est ici tout à la fois la preuve de la compossibilité épouvantable des deux mondes et finalement celle de l'inutilité de cette double version. Parce que le paradoxe de cette figure est de rendre strictement équivalentes les propositions : le monde des singes qui succède au monde des hommes est vectorisé sur le même temps, dans le même espace, il est la suite historique du premier et sur le plan causal, il en est la conséquence. Alors que le spectateur, avec Taylor, en fait l'expérience, sur les plans narratif et fictionnel c'est l'inverse. La découverte du monde ruiné des hommes est la conséquence de ce monde des singes que l'astronote ne peut accepter comme monde premier.
- 25 Mais s'il y a bien quantitativement un même monde, toute la portée allégorique de la fiction réside dans le fait que cette découverte rend plus nécessaire et douloureuse encore la pensée qualitative de ce qu'il faut entendre par « monde », métaphoriquement et littéralement : ce qu'il était et qu'il est devenu, de ce qu'il aurait pu et dû être, de ce qui a disparu avec lui : alors que l'énigme diégétique de la dualité se réduit dans la preuve du vestige, celle-ci réimpose sur le plan qualitatif la scission entre les deux versions, d'autant plus insupportable que cette scission s'est désormais actualisée par l'effet du vestige en un lieu unique, singulier et parfaitement reconnu du spectateur comme du personnage. Ce type de paradoxe et d'économie qui voit se négocier le renversement des valeurs de part et d'autre des figures de la dualité est bien connu, et retrouve à nouveau un des enjeux essentiels des poétiques et des imaginaires du fantastique, tant il renvoie à ce que Vernant évoque si justement à propos de cet *anologon* de pierre qu'est le *colossos*, comme « la catégorie psychologique du double » (Vernant, 1965).
- 26 Y a-t-il un gain à penser cette manière de faire des mondes à laquelle nous nous sommes ici attachés à partir de la catégorie du double ? Qu'introduit-elle ? Que permet-elle de lire spécifiquement ?
- 27 Premièrement, ce que nous avons cherché à dire : que les mondes composites de la science-fiction exposent l'opposition de deux versions du monde dont l'effet de commentaire de l'un sur l'autre soutient les dimensions axiologiques du discours de l'œuvre et allégoriques. Ce qui revient bien à dire un monde pour en signifier un autre selon la définition courante de l'allégorie, telle qu'Angus Fletcher la reprenait par exemple à l'ouverture de *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode* (Fletcher, 1964).

- 28 Deuxièmement, à partir des quelques exemples évoqués : qu'un sous-genre de la science-fiction, la fiction post-apocalyptique, nous a fourni une première approche d'un paradigme possible, qui pourrait être organisé selon un schéma narratif de type dialectique : dissociation conflictuelle des mondes, unité des mondes, déplacement qualitatif de la dissociation. La portée allégorique est alors indissociable de la signification de ce « déplacement », indissociable aussi du rapport qu'elle suggère, dans les termes que Fletcher reprend de Coleridge, entre le symbole (c'est-à-dire partie ou fragment métonymique, ici l'indice, le vestige, le flambeau de la liberté émergeant du rivage, la pointe de la couronne dans le bord du cadre) et l'ampleur allégorique d'une totalité qui désormais peut se dire et se projeter à partir du conflit des deux mondes.
- 29 Reste à savoir – et la question s'adressera aux spécialistes de ces corpus – si le jeu d'intuition suivi ici peut s'étendre à de plus nombreux textes que la configuration servie par les récits de Boule et sa version cinématographique, le beau roman de Miller ou les fictions hollywoodiennes du post-apocalyptique. Je voudrais terminer en tentant trois réponses qui sont aussi trois extensions, ou déplacements ou encore manières de voir comment les univers de la science-fiction élaborent des formes de savoir à partir des mondes doubles qui y sont figurés.
- 30 Donc, soit trois manières de faire un monde à partir de la dualité des mondes représentés dans la fiction, en essayant de mesurer l'effet d'une poétique fictionnelle du double dans ces imaginaires de l'anticipation.
- 31 *Le Cycle des mythagos* de Robert Holdstock (1987-1998), un ensemble de quatre vastes romans, invente un monde mythique aux dimensions infinies mais situé à l'intérieur d'un bois au cœur de l'Angleterre. Pas de mythes, c'est-à-dire des unités thématiques composantes des grands mythes, pas de démonstrations syncrétiques articulant des imaginaires pris à diverses cultures, mais des créatures, les « mythagos », qui actualisent leur être mythique dans l'espace concret de ce monde devenant ainsi objets de rencontre et d'expérience pour les personnages. Les mythagos vivent donc dans une sorte d'univers concentrique et profond dans lequel plus on s'engage dans l'intérieur du bois et plus on s'enfonce vers un lieu originel d'où toutes les mythologies seraient nées. L'important n'est pas de retrouver les grands scénarios mythiques ni même le premier d'entre eux, mais plutôt le principe même du mythe et du procès mythographique comme origine du monde. Ce monde des mythagos a donc son propre espace, et sa propre temporalité, et les hommes qui s'y aventurent ou décident d'y rester connaissent une durée spécifique, dilatant à l'extrême le temps de leur absence dans le temps commun des hommes. Mais l'intérêt particulier de l'univers *mythagosique* de Holdstock, c'est précisément de ne pas exploiter particulièrement le rapport entre chronotope contemporain d'où proviennent les personnages et le déploiement du monde intérieur de la forêt. En ce sens, on pourrait lire, tout d'abord, le monde du cycle de Holdstock comme relevant des univers-sommes totalisant que j'évoquais plus haut. Le problème me semble être que, de la marge de ce monde en son cœur profond, on assiste à une pénétration toujours plus grande dans la radicalité ou la pureté du processus mythique, et c'est à l'intérieur même du monde que s'accroît une profondeur véritablement qualitative du rapport au mythe : des séries de rapports qui, s'ils sont éminemment problématiques pour les personnages venus de l'extérieur, le sont également, mais à des degrés divers pour les habitants du monde des mythagos. Si l'on peut décrire le roman d'Holdstock comme une fictionnalisation du procès mythique, qui est précisément de donner consistance à un monde, on voit que sa manière précise de faire monde repose sur le paradoxe de la profondeur qualitative en un lieu

physique, le bois. Mais son effet est alors d'allégoriser, au plan individuel des personnages comme à celui, collectif, de la culture contemporaine, l'intériorisation, l'oubli et la redécouverte de la force originare du mythe comme principe d'existence – et pas seulement comme découverte fantastique ainsi que le rapporte le *Malpertuis* de Jean Ray. Les enchaînements de mondes et de mondes dédoublés substituent à l'illusion première d'une dualité intérieur/extérieur qui, pour Holdstock, n'est jamais qu'un cadre narratif des plus convenus, une toute autre interrogation qualitative sur la nature même du savoir archaïque que le mythe détient toujours au cœur de la culture et de l'imaginaire. C'est en ce sens que l'univers de Holdstock, dans le métadiscours qu'il propose sur le processus mythographique, s'écarte des références métafictionnelles. En effet, on peut définir sommairement la métafiction comme le récit qui problématise sous l'espèce d'une représentation paradoxale de la limite des mondes, l'écart entre la fiction et ce qui lui est extérieur, c'est-à-dire celui dans lequel est lu et écrit cette fiction de niveau 2 ; en se plaçant sur le terrain d'un autre procédé d'actualisation de la fiction, celui du mythe comme monde autonome, Holdstock déplace en l'intériorisant la question de la production d'un monde imaginaire dans lequel on choisit de demeurer et d'agir car il est qualitativement supérieur et cela en raison de la radicalité et de la force du sens qui y réside.

- 32 Mon second exemple est un roman de John Brunner, *La ville est un échiquier* (Brunner 1965) : un régulateur de circulation est appelé dans une mégalopole sud-américaine pour rationaliser les problèmes autoroutiers de la ville gigantesque. Il se rend compte, pris dans les rets d'une fable sur la manipulation politique, qu'il est coincé entre, d'un côté la volonté du pouvoir d'instrumentaliser son action pour l'amener à éradiquer un sub-monde de bidonvilles enkystés sous les bretelles et les ponts des autoroutes et de l'autre, des groupes progressistes qui veulent lui faire percevoir la dimension totalitaire de l'état pour lequel il travaille. La fable anti-technocratique et tiers-mondiste de Brunner, écrite en 1965, ne peut manquer d'annoncer les constats que l'urbaniste et anthropologue Mike Davis fait aujourd'hui à propos de Los Angeles dans ses ouvrages, *City of quartz* (1990) ou *Ecology of Fear* (1998). Les mondes doivent donc être compris comme des métaphores de modes d'existence incompatibles dans un chronotope donné, et la question de leur qualité est alors posée en terme de supériorité et d'infériorité. Rapportée à une question plus idéologique que strictement sociétale ou organisationnelle – ce que découvrira le héros du roman –, cette éradication d'un monde mineur ou inférieur revient à poser sur le plan ouvertement politique, les questions de versions de mondes que j'évoquais à propos de *La Planète des singes* ou de *Un cantique pour Leibowitz*. Si le roman de Brunner peut retenir, dans une perspective nouvelle, notre attention, c'est à cause d'une particularité métalittéraire et structurelle surprenante : Brunner a construit son roman sur le déroulement strictement respecté d'une partie d'échec jouée entre Steinitz et Tchigorin à la Havane en 1892. Brunner fournit au lecteur le tableau des équivalences entre personnages et pièces, ceux qui représentent les noirs et ceux qui jouent pour les blancs ; et l'auteur explique, dans un court texte à la fin du roman, que les morts ou les disparitions, les conflits et les gains des personnages sont déterminés par l'ordre des coups et des prises de la partie structurant l'intrigue diégétique de son roman. Cette contrainte structurelle qui, à coup sûr, place Brunner dans le camp des Borges, Nabokov, Perec, a pour effet de décentrer ce jeu des mondes de sa portée métaphorique initiale (des modes de vies sociaux exclusifs et conflictuels) vers une autre dimension de l'effet-monde de cette fiction : ce roman est une partie, c'est-à-dire qu'il construit l'espace figuratif d'un paradoxe qui est de présenter continûment sous la forme d'une intrigue, d'une partie,

d'un livre ou d'un échiquier, l'affrontement de deux singularités ou deux valeurs, ou deux séries de personnages, c'est-à-dire deux joueurs qui n'ont aucun accès l'un à l'autre, si ce n'est l'analyse qu'ils font des mouvements de l'adversaire. Donc, séparation des entités mais communauté de leur champ d'action : manière de représenter la distinction et la continuité dans le même processus fictionnel, ce que communément aspire à faire la figure du double (dont la figure du joueur et l'univers symétrique des échecs constituent des déclinaisons classiques).

- 33 Mais cette opposition est bien sûr purement allégorique, donnant alors à ma description une valeur d'interprétation des jeux de fictions entre eux, sous-tendue par la métaphore des mondes : de fait, c'est l'ordre de l'écriture – c'est à dire de la partie jouée en 1892 – qui règle le mouvement des personnages et inscrit au moyen de la révélation finale de son principe de composition, la puissance absolue d'un artifice. Celui-ci substitue à la tension entre les doubles (noir/blanc ; pauvre/riche ; conservateurs/progressistes), une autre dont l'effet rejoint alors nettement une perspective métafictionnelle ; mais posée à des conditions bien particulières encore. Le livre se donne à voir comme ce même lieu paradoxal où s'unifient l'écriture et la fiction qu'elle propose ; mais aussi où la contrainte structurale de la partie d'échecs rend illusoire une telle unité, tant l'unité de cette fiction repose sur la détermination forte de l'écriture même que constitue la partie d'échec. La dualité des mondes de la fiction et de l'écriture ne repose pas ici sur l'effet d'une porosité de leur frontière, comme les effets de circularité des récits fantastiques de Borges ou Cortázar, ou les métalepses d'auteurs (un niveau narratif se manifestant dans un autre), mais bien de deux plans à la fois insécables et totalement distincts, deux plans qui demandent l'un et l'autre leur propre cohérence, tout en signifiant la possibilité d'un troisième plan ou monde : celui de la production déterminée de cette fiction contrainte. Dans un monde, la partie d'échecs n'est qu'une métaphore (celle de la manipulation politique) ; dans l'autre, celui de l'écriture, elle est un principe compositionnel ; dans le troisième, elle déploie les potentialités de la figure du monde double pour se donner comme partie entre les personnages, entre le lecteur et l'auteur, entre l'écriture de la fiction et la contrainte de la partie réellement jouée en 1892.
- 34 Enfin, mon dernier exemple porte sur ce que j'appelle les entre-mondes : ceux qui sont le plus éloignés des figures temporelles et spatiales de l'anticipation et pour lesquels l'annexion simple aux aspects pragmatiques de la science-fiction (collection, critique), architextualité des auteurs est rien moins qu'évidente : ce serait le cas pour les romans *ENTreFER* de l'Écossais Iain Banks (1988), et *Orbitor* du Roumain Mircea Cărtărescu (1999) : dans ces deux cas, les mondes duels développés dans le monde possible de la fiction ou si l'on préfère, le monde possible et son méta-monde possible rejouent, et cela de la façon la plus claire pour le lecteur, la porosité fictionnelle mise en œuvre, dans la grande tradition métafictionniste issue, dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, de l'œuvre de Borges (Gass, Barth, Coover, etc.) et de ses formes de réflexivité.
- 35 Chez Banks, un homme plongé dans le coma vit par projection dans un monde alternatif où se mêlent des signes de son passé, de ses perceptions présentes anamorphosées et d'un univers alternatif qui a pris la forme d'un pont gigantesque. Chez Cărtărescu un homme se réinvente un monde intérieur dans lequel sont condensés et déformés des fragments de culture américaine qu'il réagence pour en faire un univers substitutif. L'entrelacement et la négativité que dit le titre du roman de Ian Banks dans la typographie de sa traduction française (EN et FER sont écrits majuscules, là où le titre original était plus simplement *The Bridge*), mais aussi la logique substitutive du monde imaginaire de

Cărtărescu présentent ouvertement ces élaborations mentales comme des espaces à la fois purement escapistes mais aussi socialement critiques : une dimension particulièrement lisible par la contre-mesure américaine que l'écrivain roumain impose à la représentation de la société communiste roumaine des années 1960. Mais ces entre-mondes situés à l'interstice des univers, tant ils procèdent dans leurs descriptions de l'entrelacement des deux mondes, ne reposent précisément pas sur un jeu de double temporalité et de disqualification qui s'opérerait quant au présent depuis sa ruine dans le futur ou dans un espace étranger et contigu. L'effet est ici peut-être plus directement métafictionnel, car ces romans semblent intérioriser la dualité des mondes sous l'espèce d'une création démiurgique ou d'un monde schizé, auquel le coma et l'imagination ont donné naissance. Rien dans ces deux expressions littéraires de l'imaginaire ne les rattache aux marqueurs usuels de l'anticipation, de la fantaisie, de la science-fiction ; et ces entre-mondes peuvent aussi bien évoquer les créations autotéliques du post-exotisme d'Antoine Volodine que, dans la référence métagénérique du roman policier, les métafictions du type de celle d'*Un privé à Babylone* de Richard Brautigan ou le Marc Behm de *À côté de la plaque* (Behm, 1994). Ces cas d'entre-mondes et les fictions qui les décrivent sont souvent construits sur des dispositifs réflexifs, polyphoniques ou très fortement idiosyncrasiques (que l'on songe aux postulats de l'univers métalittéraire de Volodine qui sont, non pas une limite à sa signification politique mais bien sa condition de possibilité). Plus radicalement encore, mais aussi de façon plus nettement lisible, que chez Brunner, ils offrent une présentation directe pour le lecteur du monde de l'écriture qu'allégorise alors les modes de productions, coma et création imaginaire, des protagonistes.

- 36 On a donc voulu ici proposer quelques pistes de lecture de textes qui sont pragmatiquement envisagés à partir de la notion de science-fiction par le monde de l'édition, des lecteurs, des revues. Manque bien sûr à cette démarche une définition acceptable a priori de ce qui est ou n'est pas de la science-fiction (Suvin, 1977 ; Saint-Gelais, 1999 ; Langlet, 2006 ; Lardreau, 1992, etc.) ; à moins qu'à l'inverse on accepte qu'une des questions que porte le récit de science-fiction n'est pas seulement la présentation nouvelle d'un monde exceptionnel, extraordinaire ou significativement modifié, mais la représentation de la manière dont celui-ci est élaboré et dont il fait sens : et cela dans la perspective qui a été la mienne relativement à d'autres mondes, eux-mêmes figurés au sein de la fiction. On a voulu montrer que cette *manière* était finalement indissociable d'une réflexion sur la façon dont sont produits des signifiés ou des savoirs, notamment allégoriques, dans le cas de ces fictions qui opère un effet de commentaire social, politique, écologique, eschatologique sur notre monde. Reste à savoir si ces propositions peuvent être étendues à un corpus plus systématique ou si elles ne sont que les signes d'une modalité particulière de lecture, d'un type d'attention fictionnaliste à ces textes. On comprendra alors pourquoi le non-spécialiste que je suis, moins prudent cette fois, mais pleinement convaincu, se retranchera derrière une proposition de Borges : « les genres littéraires dépendent moins des œuvres, que de la manière dont on les lit ».

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Banks Iain, *EntreFER (The Bridge)*, 1986), traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par B. Sigaud, Paris : Gallimard, 2000, coll. « Folio SF ».
- Behm Marc, *À côté de la plaque (Off the Wall)*, 1991), traduit de l'anglais (États-Unis) par Nathalie Godard, Paris : Payot & Rivages, 1994, coll. « Rivages/noir ».
- Borges Jorge Luis, « Le roman policier » (« El cuento policial », 1978), in *Conférences (Borges oral, 1979)*, traduit de l'espagnol (Argentine) par F.-M. Rosset, Paris : Gallimard, 1985, coll. « Folio essais ».
- Boulle Pierre, *La Planète des singes*, Paris : Julliard, 1963.
- Brautigan Richard, *Un privé à Babylone (Dreaming of Babylon: A Private Eye Novel 1942)*, 1981), traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Chénétier, Paris : 10/18, 2004, coll. « Domaine étranger ».
- Brunner John, *La ville est un échiquier (The Squares of the City)*, 1965), traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par R. Baldy, Paris : Calmann-Lévy, 1973, coll. « Dimensions SF ».
- Carpenter Humphrey, *Tolkien: A Biography*, Boston : Houghton Mifflin, 1977.
- Cărtărescu Mircea, *Orbitor* (1996), traduit du Roumain par A. Paruit, Paris : Denoël, 1999, coll. « & d'ailleurs ».
- Chareyre-Méjean Alain, *Le Réel et le Fantastique*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- Davis Mike, *City of Quartz*, Londres, New York : Verso, 1990.
- Davis Mike, *Ecology of Fear*, New York : Metropolitan Book, 1998.
- Felman Shoshana, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », in *Littérature*, n° 49, février 1983, p. 23-42.
- Fletcher Angus, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, N. Y. : Cornell University Press, 1964.
- Goodman Nelson, *Manières de faire des mondes (Ways of Worldmaking)*, 1978), traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Dominique Popelard, Paris : Gallimard, 2006, coll. « Folio essais ».
- Holdstock Robert, *La Forêt des mythagos (Mythagos Wood, 1984-1998)*, 2 t., traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par W. O. Desmond et Patrick Marcel, Paris : Denoël, 2001, coll. « Lunes d'encre ».
- Langlet Irène, *La Science-fiction, lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris : Armand Colin, 2006.
- Lardreau Guy, *Fictions philosophiques et science-fiction. Récréation philosophique*, Arles : Actes Sud, 1992, coll. « Le Génie du philosophe ».
- Miller Walter M., *Un cantique pour Leibowitz (A Canticle for Leibowitz, 1959)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par C. Saunier, Paris : Denoël, 1961, coll. « Présence du Futur ».
- Pavel Thomas, *Univers de la fiction*, Paris : Seuil, 1988.
- Rosset Clément, *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris : Gallimard, 1976.
- Ryan Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington : Indiana University Press, 1991.

Saint-Gelais Richard, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec : Éditions Nota Bene, 1999, coll. « Littératures ».

Suvin Darko, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal : Presses de l'université du Québec, 1977.

Vernant Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs, études de psychologie historique*, Paris : François Maspéro, 1965, coll. « Les textes à l'appui ».

## Filmographie

Cameron James, *Terminator 2 : Le Jugement dernier (Terminator 2: Judgment Day)*, États-Unis : TriStar Pictures, 1991.

Miller George, *Mad Max 2*, Australie : Warner Bros., 1981.

Schaffner Franklin J., *La Planète des singes (Planet of the Apes)*, États-Unis : Twentieth Century Fox, 1968.

Wise Robert, *Le Jour où la Terre s'arrêta (The Day the Earth Stood Still)*, États-Unis : Twentieth Century Fox, 1951.

## Discographie

The Who, « Captain Walker », in *Tommy*, Royaume-Uni : Polydor, 1969.

## NOTES

1. La raison d'être d'un monde résidant alors dans la relation qu'il entretient avec un autre : que celui soit un autre monde ou une version antérieure de celui-ci.
2. Anticiper : faire quelque chose avant le temps prévu ; imaginer par avance.

---

## RÉSUMÉS

Si l'on peut dire que toute fiction produit un monde dont la dimension référentielle fait plus ou moins question, il est des fictions qui font de cette question la matière même de leur discours et de leur forme. Ainsi, la science-fiction tend à proposer une représentation de la manière dont elle produit le monde possible que le roman met en œuvre : au moyen de la thématization de la dualité des mondes, elle met en abyme l'argument même qui permet de l'identifier comme genre ou comme corpus. Dès lors, la poétique du double permet de penser à la fois une communauté de questionnement mais aussi des différences entre ces manières de faire des mondes. On esquissera les traits de ces pratiques, dans la perspective particulière d'un savoir possible que prendrait en charge cette manière de présenter les mondes doubles de la science-fiction, autour de l'articulation possible de cet argument fictionnaliste, de cette poétique du double et de la question des modalités cognitives de la lecture des textes de science-fiction.

## INDEX

**Index chronologique** : XXe siècle

**Mots-clés** : métafiction, double, mise en abyme, construction de mondes, Miller (Walter M.), Banks (Iain) / Banks (Iain M.), Brunner (John), Holdstock (Robert), Schaffner (Franklin J.), Cameron (James)

**Index géographique** : Aire anglophone, États-Unis, Écosse

## AUTEUR

### DENIS MELLIER

Professeur en littérature comparée à l'université de Poitiers (E.A. Forell B3), directeur de la revue *Otrante*, spécialiste des métafictions contemporaines. A publié notamment : *Dramaxes : de la fiction fantastique, policière et d'aventure*, Denis Mellier et Luc Ruiz (éd.), Presses de l'ENS de Fontenay, juin 1995 ; *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, Paris, 1999. Grand prix de l'imaginaire, catégorie « Essai » 2000. 479 p. ; *La Littérature fantastique*, « Mémo », Seuil, 2000, 64 p. Grand prix de l'imaginaire, catégorie « Essai » 2000.