



HAL
open science

Les chaînes de l'avenir : la science-fiction est-elle une littérature à contraintes ?

Simon Bréan, Clément Pieyre

► **To cite this version:**

Simon Bréan, Clément Pieyre. Les chaînes de l'avenir : la science-fiction est-elle une littérature à contraintes ?. Recto/Verso, 2009, 4. hal-03983595

HAL Id: hal-03983595

<https://hal.science/hal-03983595>

Submitted on 11 Feb 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

LES CHAINES DE L'AVENIR LA SCIENCE-FICTION, UNE LITTERATURE A CONTRAINTES ?

Simon Bréan et Clément Pieyre

Née dans la seconde moitié du XIX^e siècle et parallèlement au développement des sciences et des techniques, la littérature de science-fiction en France est l'héritière des utopies, des romans scientifiques, des romans d'aventures, puis des expériences surréalistes. Si l'on doit sa première théorisation à Maurice Renard dès 1909¹, elle n'est pas reconnue et ne se reconnaît pas nécessairement comme telle pendant plusieurs décennies. En l'absence d'un nom de genre qui les identifie nettement, les récits d'imagination scientifique sont essentiellement publiés à côté d'articles de vulgarisation scientifique (par exemple *La Science illustrée*), de récits populaires de voyage (par exemple *Le Journal des voyages*), dans les collections d'aventures (notamment chez les éditeurs Ferenczi, Fayard et Tallandier) et le plus souvent indistinctement en littérature générale. Ces textes s'inscrivent tantôt dans « la voie lettrée, plutôt située dans l'orbe de Wells », tantôt dans « la voie populaire, d'inspiration très nettement vernienne »².

L'arrivée massive des traductions de science-fiction américaine au lendemain de la seconde guerre mondiale, comme du mot science-fiction lui-même, efface quelque peu cette distinction, provoquant un véritable engouement et donnant l'impression de découvrir une littérature nouvelle. Raymond Queneau, Michel Butor ou Boris Vian en sont les témoins enthousiastes. Ce dernier signe avec Stephen Spriell (pseudonyme de Michel Pilotin) un article fondateur : « Un nouveau genre littéraire : la science-fiction »³. Néanmoins, cette reconnaissance prend paradoxalement les formes d'un isolement, car définie comme un genre à part entière et non comme une espèce littéraire mouvante, voici la science-fiction désormais circonscrite et étiquetée.

C'est dans ce contexte que naissent les premières véritables collections spécialisées de science-fiction en France : en 1951 « Le Rayon Fantastique » chez Hachette et Gallimard et « Anticipation » des éditions Fleuve Noir, et en 1953 « Présence du futur » aux éditions Denoël. À ces collections s'ajoute notamment la revue *Fiction* qui, à partir de 1953, publie des nouvelles d'auteurs français et anglo-saxons, ainsi que des articles critiques permettant d'améliorer la connaissance de ce genre en formation. Dès lors, collections et revues constituent les débouchés naturels, identifiables et la plupart du temps uniques des auteurs de science-fiction. Les années suivantes voient l'instauration d'un circuit éditorial qui connaît des périodes plus ou moins fastes, mais paraît toujours si strictement spécialisé qu'il est régulièrement qualifié de « ghetto ». En effet, qu'il y ait trois ou trente collections, les textes restent publiés dans un espace littéraire restreint. Cela contribue à donner à la science-fiction l'image d'une littérature sérielle, formatée et soumise à de nombreuses contraintes, qu'il s'agisse de la topique ou de la logique éditoriale. Or, cette situation, si elle maintient la science-fiction à l'écart du champ de la littérature légitimée, reléguée loin des manuels scolaires avec les autres « mauvais genres », est peut-être ce qui lui a permis de prendre conscience d'elle-même et d'élaborer son propre corpus de références. Gérard Klein parle à ce sujet d'une « subculture » où l'intertextualité joue un rôle déterminant⁴. Pour lever la contradiction entre ces deux visions, la question des « contraintes » dans la genèse de la littérature de science-fiction mérite examen.

En l'absence d'archives aisément consultables, toute réflexion sur l'importance des codes génériques et des contraintes éditoriales ne pouvait être conduite jusqu'à une période récente qu'en fonction d'une démarche différentielle, en comparant les collections entre elles ou en mettant en valeur tel ou tel ouvrage exceptionnel. L'étude des archives d'écrivains français de science-fiction collectées depuis près de deux ans et conservées au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France⁵ nous permet ici de juger de la réalité de ces contraintes en analysant les étapes de l'élaboration de plusieurs romans publiés dans diverses collections et à différentes époques, depuis *Les Conquistadors de l'univers*, de F. Richard-Bessière, le premier roman publié au Fleuve Noir, jusqu'aux *Derniers Hommes* de Pierre Bordage, paru en 1999-2000 chez Librio. Après avoir analysé quelques aspects éditoriaux et fictionnels de la science-fiction à partir de ces archives, nous évoquerons sa poétique, à l'aide des dossiers génétiques exceptionnels de deux romans, *Surface de la planète*⁶, de Daniel Drode, et *Cette chère humanité*⁷, de Philippe Curval.

I. CONTRAINTES EDITORIALES.

La correspondance professionnelle des auteurs de science-fiction indique que, même s'il peut disposer d'une certaine marge de manœuvre en fonction de sa notoriété, un écrivain n'a pas souvent une grande maîtrise sur son texte publié. Alors qu'il séjourne à Sarlat, Francis Carsac achète le n°81 de *Fiction* et découvre que son ouvrage *Terre en fuite* vient de paraître au « Rayon Fantastique » (n°72) ! À la lecture du livre, il découvre de nombreuses fautes d'orthographe dénaturant le texte et s'indigne dans une lettre à son éditeur de n'avoir pas été consulté pour les épreuves et le bon à tirer ; il projette même de rompre son contrat si cela devait se reproduire. Francis Carsac considère en effet que le bon à tirer constitue la seule défense des auteurs contre les coupures ou changements que l'éditeur peut être tenté de porter à un livre⁸. Gallimard lui donne la raison d'une telle précipitation après s'être renseigné auprès de son service de fabrication⁹ : l'ouvrage devait être mis en vente pour la période des vacances. Si le contrat précise bien que « les textes remis par l'auteur devront être définitifs et seront considérés être bons à tirer », l'éditeur se fait un devoir de lui envoyer d'ordinaire les épreuves. Cela dit, il n'est pas usuel que des ouvrages du « Rayon Fantastique » soient revus par les auteurs sur épreuves, car cette opération a souvent provoqué des retards et des remaniements importants¹⁰. Francis Carsac avait appris peu avant par le directeur de la collection Stephen Spriel que la correction de *Terre en fuite* avait été réalisée chez Hachette, sans qu'il en ait été averti et alors que son contrat ne le liait qu'à Gallimard¹¹. Francis Carsac connaît une déconvenue similaire un an plus tard en découvrant que « Le Rayon Fantastique » a l'intention de publier son dernier manuscrit sous un titre – ... *Et pour patrie l'espace* – qui n'est pas celui qu'il a choisi – *Le Peuple des étoiles* – et sans qu'il ait été informé de ce changement¹². Le motif était pourtant simple : *Le Peuple des étoiles* était déjà pris. Selon le vœu de Carsac, le roman paraît finalement sous le titre *Pour Patrie l'espace* (n°104). Au vu de ces quelques échanges éditoriaux, il apparaît que si la collection spécialisée accueille volontiers un roman du « genre », l'écrivain n'a pas forcément un droit de regard sur le devenir de son œuvre.

À ce déséquilibre structurel peut s'ajouter, en amont, la nécessité pour un auteur d'intérioriser les exigences d'un éditeur avant de lui proposer un texte. Certaines collections, en particulier, semblent favoriser un certain « formatage » de leurs textes, telle « Anticipation », du Fleuve noir, qui a accueilli 2001 titres de 1951 à 1997, soit une moyenne annuelle proche de quarante titres. Comme le rapporte Roland C. Wagner, « pendant l'âge d'or de cet éditeur [1951-1972], on « entrait » au Fleuve noir un peu comme l'on entrait en religion. Devenir un auteur maison, c'était l'assurance d'une rente qui ne dépendait que de sa capacité à produire des livres calibrés, fonctionnant sur un certain nombre de stéréotypes. [...] Au Fleuve noir, la règle voulait qu'un auteur ait deux manuscrits acceptés avant que le premier d'entre eux ne paraisse¹³. » La dactylographie définitive¹⁴ de *L'Ordre vert* de Jimmy Guieu¹⁵ nous renseigne sur le calibrage du roman en nombre de signes.

Caractéristiques

Nombre total de pages : 132

Dont 10 fausses pages (au total) de : 176 lignes

Et 122 pages de 36 lignes : 4392

4568

1 ligne = 71 signes

Soit : 4580 x 71 = 325 180 arrondi à 326 000 signes « typo »

Cette dactylographie sans correction, qui forme le premier état du roman, porte témoignage de la maîtrise de l'écrivain : Jimmy Guieu, après une vingtaine d'années de carrière au Fleuve Noir, est ainsi capable de fournir presque d'une traite un texte énergique et prenant, correspondant à la ligne de la collection. Aucune contrainte explicite, néanmoins, n'était imposée aux auteurs du Fleuve Noir, même s'il arrivait que le directeur de la collection fit une recommandation, comme François Richard suggérant à Pierre Barbet de varier ses thèmes, en évitant l'*historical fiction* au profit de problèmes plus actuels pour son prochain manuscrit¹⁶. Dans les limites de ce que pouvait publier la collection, les auteurs bénéficiaient d'une certaine liberté. En témoigne la lettre-circulaire qui leur est adressée par le directeur littéraire du Fleuve noir, François Richard, le 7 octobre 1970 :

Jusqu'à présent, lorsque vos manuscrits étaient acceptés, ils l'étaient tout simplement. L'autorisation de publication habituelle vous était adressée, et le roman paraissait quelques mois plus tard. Nous avons pensé qu'il vous serait sans doute utile de lire les critiques que certains de nos lecteurs avaient formulées à son sujet, critiques évidemment mineures puisque nous n'en parlions pas. Mais je crois que le fait de vous signaler ces réserves vous permettra, soit de procéder à des retouches, soit d'en tenir compte pour les manuscrits à venir. D'une façon générale, donc, je vous indiquerai les points qui auront attiré l'attention de nos lecteurs¹⁷.

Ainsi, les seules contraintes éditoriales repérables paraissent être des indications de longueur, et même un tel formatage n'était pas incompatible avec une attention très vive portée au style. Gérard Klein indique ainsi qu'en diminuant d'un tiers *Chirurgien d'une planète*, son premier ouvrage au Fleuve Noir, pour le ramener aux 300 000 signes de la collection, les corrections de François Richard « éliminèrent des naïvetés et donnèrent plus de nerf à cette œuvre »¹⁸.

L'étude des correspondances nous fait donc entrevoir une certaine liberté, en dépit de quelques retouches ponctuelles. La même perspective prévaut pour *Surface de la Planète* de Daniel Drode. D'après des indications tirées de son journal, ce roman n'était pas destiné à une collection spécialisée, mais à la NRF¹⁹. C'est la maison d'édition qui a réorienté le manuscrit, si bien qu'un roman écrit avec pour références Queneau, Lautréamont et Bradbury tout ensemble s'est intégré immédiatement dans le domaine de la science-fiction²⁰. Or, Daniel Drode s'efforce d'y créer, en même temps que l'univers post-apocalyptique qu'il décrit, des effets de parlure qui rendent compte de la dévolution du langage et des modifications de la psychologie d'hommes futurs, enfermés durant toute leur existence dans un complexe anti-atomique. Il entend faire se rencontrer dans *Surface de la planète* la science-fiction à l'anglo-saxonne et l'anticipation à la française : « Je garde la méthode SF (coup de poing : pas d'explication) et l'applique à une anticipation plus qu'à une SF = id° Bradbury »²¹. En dépit des caractéristiques exceptionnelles de *Surface de la planète*, roman paru en 1959 dans la collection la plus renommée à l'époque, « Le Rayon Fantastique », seules quelques modifications ont été effectuées, pour des raisons de bienséance.

Loin d'imposer des formules ou des restrictions, les éditeurs accueillent favorablement des textes originaux, du moment qu'à la lecture, ceux-ci procurent le dépaysement si caractéristique de la science-fiction. En revanche, les archives révèlent qu'une telle recherche d'originalité repose sur un réseau de contraintes fictionnelles propres à la science-fiction.

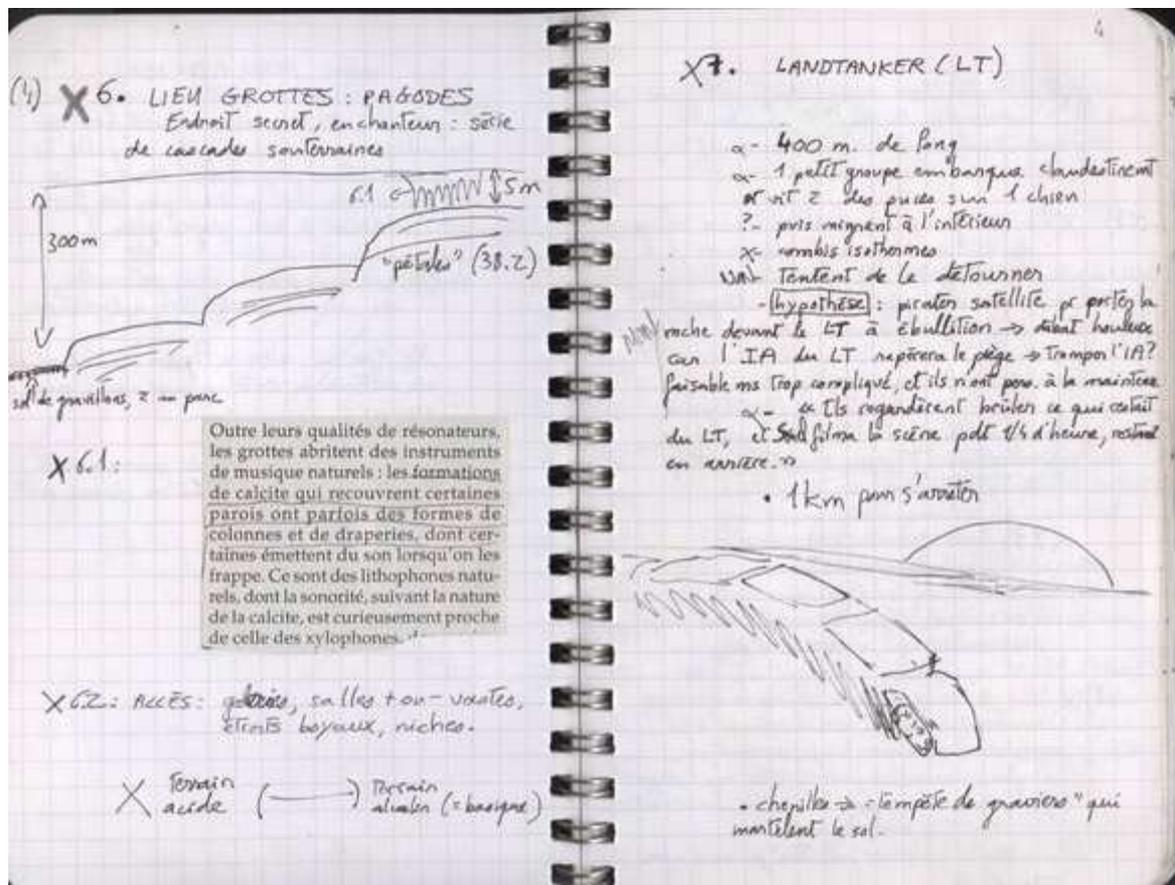
II. CONTRAINTES FICTIONNELLES.

Les récits de science-fiction, même ceux qui paraissent les plus fantaisistes, entretiennent un rapport complexe avec la réalité. Il leur faut mettre en place un monde de fiction qui paraisse cohérent et en même temps différent du monde de référence. Cela implique de la part des auteurs un travail préalable de recherche, qui permette la conceptualisation du monde dans lequel se déroule l'histoire. Ce travail préalable se concentre sur des éléments destinés à devenir les points saillants du monde imaginé, ceux qui autorisent le lecteur à reconstituer par association d'idée toute l'infrastructure cohérente qui permet au monde d'exister. Ces points saillants correspondent à des objets vite identifiés comme spécifiques au récit, et parfois par extension comme spécifiques de la science-fiction toute entière.

Le terme d'« objet » sert ici à désigner aussi bien des objets tels que des robots ou des vaisseaux spatiaux, que des êtres vivants (mutants, surhommes), des constructions sociales (un empire galactique, une dictature sécuritaire), ou des objets abstraits (une nouvelle loi physique, un principe philosophique particulier). Un objet peut donc se voir décomposé en de multiples autres objets et exercer une influence très diverse dans l'univers de fiction. Ce sont ces potentialités infinies qui incitent le lecteur à supposer que des explications rationnelles pourraient être trouvées à tous les phénomènes, à tous les appareils et à toutes les situations d'un texte de science-fiction.

Le travail préparatoire menant à l'élaboration des objets d'un récit peut prendre des formes très diverses, comme le montrent les brouillons des différents dossiers génétiques. Pour son roman *Les Olympiades truquées*²², Joëlle Wintrebert a postulé un monde très proche de celui du début des années 1980 et, pour nourrir ses extrapolations, a réuni une importante documentation sur les jeux olympiques et les lieux où devaient se dérouler l'action²³. Laurent Genefort, entreprenant pour son roman *Les*

*Engloutis*²⁴ de réfléchir à un monde entièrement nouveau, a dessiné dans un carnet des schémas de différents lieux et appareils constituant des enjeux essentiels de l'intrigue²⁵. Ainsi, lorsqu'il réfléchit au « Landtanker », il mêle un croquis et des indications chiffrées et techniques sur l'appareil à des pistes de réflexions pour son intégration dans le scénario et son importance pour le monde fictionnel imaginé.



Laurent Genefort. *Les Engloutis*, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, DR
Carnet de notes autographes

Pour *Les Derniers Hommes*²⁶, Pierre Bordage suit par association d'idées et de sonorité des fils lexicaux, passant par exemple, pour nommer son personnage principal, de « Salomon », un simple surnom attribué en raison de ses fonctions de juge, à « Solman », qui devient non plus un surnom, mais le nom effectif du personnage. Pierre Bordage, en partant du nom antique, l'a dissocié en deux éléments. Le signifiant, déformé en Solman, sert à nommer le personnage principal, le signifié a été transformé en « objet » de science-fiction : les « témoins de vérité » sont des Salomon, c'est-à-dire des juges dotés d'une sorte de clairvoyance magique.

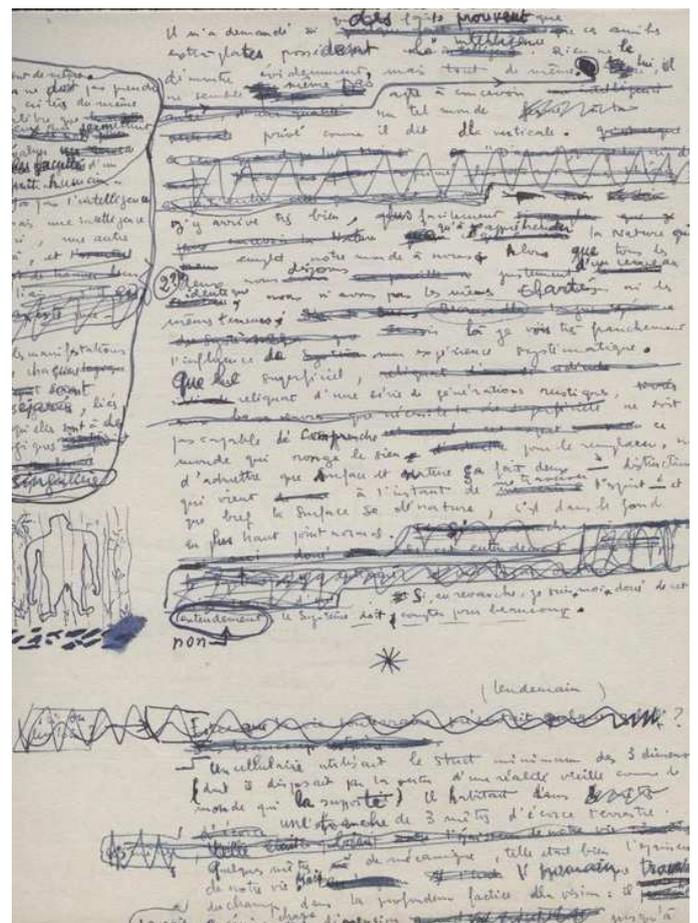
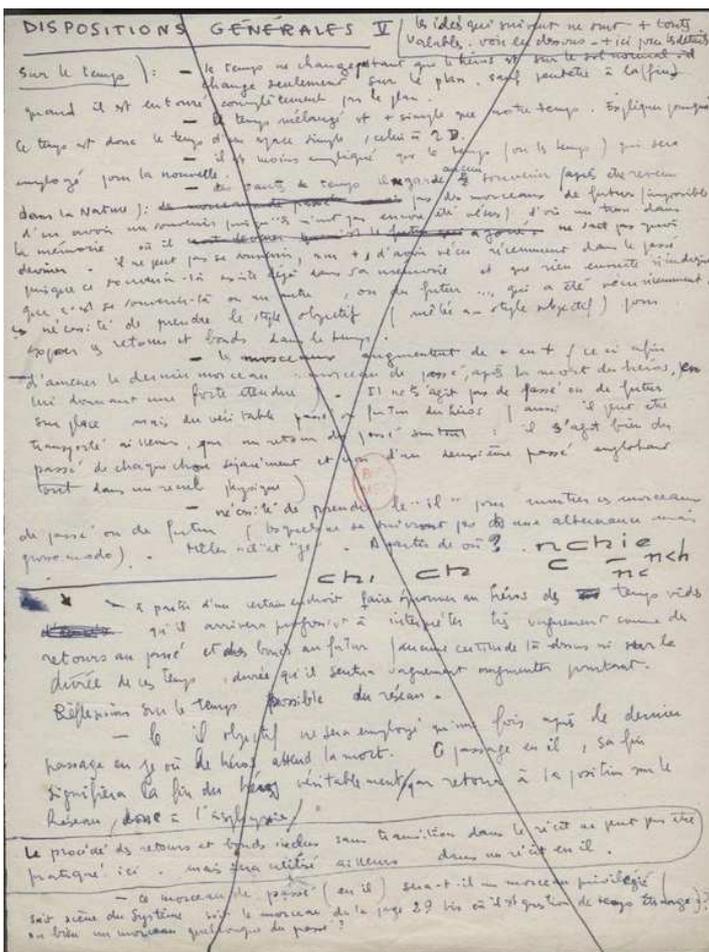
Tous ces exemples font apparaître la nécessité pour les auteurs de mettre en place, comme pour référence, des données portant sur le monde fictionnel, plus encore qu'un scénario ou un plan du roman. Cela se manifeste encore plus clairement pour *Surface de la planète*. En effet, un premier manuscrit, inachevé, jugé insatisfaisant par Drode et abondamment raturé, a été visiblement composé à l'aide d'un simple plan. Lorsqu'il reprend son projet, l'auteur instaure dans des fiches détaillées ce qu'il appelle des « Dispositions générales »²⁷. Ces dispositions donnent le détail de toutes les contraintes qu'il s'impose. Ces contraintes sont d'ordre lexical, ou concernent la psychologie des personnages, mais plus largement il s'agit pour lui d'établir clairement ce qui est possible ou pas dans le monde fictionnel qu'il envisage. Les objets ainsi mis à distance trouvent peu à peu leur place dans le scénario et lui donnent plus d'ampleur et de signification. Ses brouillons portent ainsi la trace d'une

évolution qui va de l'image à l'idée ou de l'idée à l'image. La trace la plus caractéristique de cette imprégnation dialectique, dans les brouillons de *Surface de la planète*, est peut-être ce passage :

En écrivant une page j'ai découvert un puceron minuscule en marche. Je l'ai entouré d'un cercle à la plume juste un peu plus appuyée que de coutume. Ce trait qui n'a pour moi que deux dimensions a été pour lui une barrière. Il a tenté en vain de la traverser en plusieurs endroits. Soudain, il a disparu. Le cercle était vide. Le puceron avait sauté ou s'était envolé. Et je ne l'ai plus retrouvé.

Ce texte se trouve sur la dernière page du premier manuscrit, sous la date du 14 janvier 1955, c'est-à-dire à un moment où Drode n'avait pas encore décrit la découverte des êtres bidimensionnels par son narrateur. Ce puceron réellement observé par l'auteur²⁸ est devenu une sorte d'image à partir de laquelle toute la situation finale a été modelée. En effet, les êtres à deux dimensions, qui aplatissent toutes les surfaces qu'ils envahissent, encerclent progressivement le narrateur. Incapable de sortir de ce cercle, le narrateur est finalement projeté en arrière dans le temps, avant de se dissoudre et de disparaître dans le blanc de la page, son effacement marquant la fin du roman.

Un important travail de maturation se produit ainsi en marge de l'écriture proprement dite. Une idée trouve une traduction visuelle, devient une image dans l'esprit de l'auteur ou ses brouillons, tel ce personnage confronté au frémissement de l'air provoqué par les êtres bidimensionnels, au feuillet 51 du deuxième manuscrit, qui ne trouve sa place dans le récit que trois feuillets plus tard. Une fois intégrée au récit, cette image se charge de signification et devient le support d'une idée, ici le postulat d'un écrasement dû au passage de trois à deux dimensions.



Daniel Drode, *Surface de la planète*, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, DR
Notes de travail autographes, « Dispositions générales V »

Daniel Drode, *Surface de la planète*, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, DR
Manuscrit autographe, deuxième version ; apparition des êtres bidimensionnels

III. POETIQUE DE LA SCIENCE-FICTION.

Si les carnets et notes préparatoires permettent de saisir la manière dont les auteurs développent un univers de référence extérieur à leur récit, les manuscrits, de leur côté, donnent l'occasion d'observer, au fil des récritures, la poétique de la science-fiction à l'œuvre.

Ainsi que nous l'avons déjà suggéré, la science-fiction est une littérature d'images en même temps qu'une littérature d'idées. Il ne s'agit pas uniquement pour l'auteur de mettre en scène une thèse scientifique précise, mais inversement, les objets techniques introduits dans le récit ne sont pas purement décoratifs, puisque leur présence modifie radicalement les conditions d'action des personnages. La dialectique initiale entre images et idées se maintient ensuite au fil du récit. Le lecteur, confronté à un texte qui lui présente un monde essentiellement inconnu, doit glaner au cours de sa lecture des informations sur ce monde, pour se constituer un viatique lexical et notionnel que Richard Saint-Gelais appelle une « xéno-encyclopédie »²⁹.

D'après Umberto Eco³⁰, la lecture de tout texte suppose la constitution d'une encyclopédie mentale qui permet la compréhension des événements et qui se nourrit des connaissances personnelles du lecteur, complétées par des informations fournies par le texte lui-même. Dans le cas de la science-fiction, les ajustements nécessaires modifient si radicalement les connaissances du lecteur que la situation s'inverse : plutôt que d'ajuster son encyclopédie personnelle en fonction du texte, le lecteur est contraint de faire comme s'il existait préalablement une encyclopédie concernant le monde de la fiction et de compléter ce que fournit le texte par ses propres réflexions et extrapolations³¹.

La constitution de la « xéno-encyclopédie » se fait en même temps que se développe l'intrigue, puisque les mêmes éléments qui interviennent dans la vie des personnages sont autant d'indices sur le monde dans lequel ils vivent. L'auteur d'un texte de science-fiction doit donc s'assurer que son récit, en même temps qu'il fait progresser l'intrigue, donne des renseignements sur les conditions de possibilité de cette intrigue, et donc sur le monde fictionnel. Irène Langlet, reprenant et développant les analyses de Richard Saint-Gelais, propose une liste de stratégies textuelles disponibles pour distiller les informations, depuis la présentation pure et simple, qui ralentit ou interrompt le récit, jusqu'à la distillation subtile d'informations disséminées à travers le texte, au risque de rendre incompréhensible le monde évoqué si allusivement³².

L'étude de l'avant-texte de romans de science-fiction apporte des éléments nouveaux en ce qui concerne ces stratégies textuelles, puisqu'elle permet de constater qu'entre les différents états d'un même texte, un auteur peut hésiter sur la meilleure manière de présenter des informations essentielles.

Le dossier génétique³³ de *Cette chère humanité*, de Philippe Curval, est à cet égard très représentatif, puisqu'il compte de nombreuses esquisses et trois dactylographies très travaillées, dont aucune ne correspond exactement à la première édition du roman. Nous étudierons ici les différentes façons dont Philippe Curval a envisagé d'introduire dans son récit un objet essentiel pour son roman, les « cabines de temps ralenti ».

L'examen des esquisses révèle que l'idée de cet objet lui est venue alors qu'il ébauchait une intrigue toute différente. Dans cette histoire qu'il n'a jamais écrite, des scientifiques essayaient, en mettant au point une cabine de temps ralenti, d'enrayer la stérilité qui frappait l'humanité. Abandonnant cette situation de départ pour ne garder que l'idée de temps ralenti, Philippe Curval a envisagé de faire de ces cabines le moyen pour les êtres humains de revivre des événements de leur passé, au ralenti, afin d'en tirer des enseignements et de se réformer. Finalement, conservant l'idée d'un ajustement de la perception du temps pour ceux qui s'y trouvent, l'auteur a établi que ces cabines de temps ralenti seraient dans son univers le moyen de démultiplier à l'infini le temps de loisir. C'est à partir de ces caractéristiques qu'il a pu développer l'intrigue, en postulant à cette invention des conséquences politiques et sociales importantes. Dans l'avenir qu'il imagine pour *Cette chère humanité*, l'Europe, désignée sous le nom de « Marcom », a établi entre elle et le reste du monde des barrières infranchissables, suivant un rêve d'autarcie permis par d'importantes hausses de productivité et par les cabines de temps ralenti, qui assurent le divertissement des habitants. La cabine de temps ralenti est donc la pierre angulaire du monde fictionnel, mais ce statut ne préjuge pas de la manière dont l'objet et son importance pour la compréhension du monde doivent être introduits dans le récit.

Les trois versions dactylographiées portent la trace d'une grande hésitation pour ce passage stratégique³⁴. Dans la première, Philippe Curval se contente d'intégrer un segment didactique : Simon Cessieu se remémore son rôle dans la fermeture du Marcom.

Simon aimait se rappeler l'époque où le brevet concernant le temps ralenti avait été acheté par la compagnie et tenu secret. À cette époque, il avait un idéal, donner la longévité à tous les habitants du Marcom et maintenir un haut degré de civilisation à l'intérieur de son territoire. C'est pourquoi, devant le délabrement de la situation mondiale, Cessieu avait été l'un des premiers à proposer au gouvernement que le Marcom rompt toutes relations avec le reste de la planète, qu'il installât une sorte de blocus inversé en faisant de ses frontières un obstacle infranchissable³⁵.

Cette analepse permet de présenter la fermeture du Marcom comme une conséquence indirecte de la « longévité » fournie par les cabines. Le procédé a probablement paru un peu maladroit à l'auteur : la tournure « aimait se rappeler » trahit ce que ce souvenir, qui est en fait une présentation du monde fictionnel, peut avoir d'artificiel, puisqu'il n'y a aucune raison particulière ici pour exposer les réminiscences de Simon Cessieu.

Aussi, dans la deuxième version, ce passage est considérablement remanié et étendu, donnant un exemple de ce que Richard Saint-Gelais appelle le « didactisme honteux », à savoir une stratégie textuelle consistant à fournir de manière plus discrète les mêmes informations que dans une simple présentation. Plutôt que par un souvenir fortuit, les cabines de temps et leur influence sur la société du Marcom sont introduites dans le récit par le biais d'un entretien télévisé, dans lequel Simon Cessieu est invité à parler de son parcours personnel, puis à présenter le nouveau modèle de cabines de temps ralenti.

– À cette époque-là, Simon Cessieu, les gens ne croyaient pas au sérieux de l'entreprise, ils taxaient d'utopie l'idée du temps ralenti.

– J'ai eu la chance de conserver en moi un peu plus de poésie que mes camarades de même origine bourgeoise ; j'étais encore sous l'empire d'une fièvre révolutionnaire, malgré les efforts que je faisais pour devenir un respectable citoyen. Vous voyez, c'est ce qui m'a permis d'accepter d'emblée l'idée du temps ralenti.

– Simon Cessieu, m'autorisez-vous à vous poser une question indiscrete ?

– Je vous autorise à la poser, je ne sais pas si j'y répondrai.

– Simon Cessieu, étiez-vous partisan de la fermeture des frontières du Marcom ?

– Oui, j'ai fait partie des soixante-cinq pour cent de gens réalistes qui ont voté pour ce projet³⁶.

En adoptant la forme du dialogue pour distiller des informations, l'auteur s'expose moins à lasser son lecteur, parce que ces propos servent d'une manière moins évidente à son édification : à l'intérieur même du récit, un personnage, le présentateur, est curieux d'apprendre ce que sait Simon Cessieu et ses questions se présentent un peu comme des attaques. Il essaie par exemple de piéger Cessieu en soulignant que le nouveau modèle de ralentisseur temporel, qui peut équiper tout un appartement, est réservé aux catégories les plus riches. La réponse de l'industriel est l'occasion de donner plus de précision sur les caractéristiques des cabines de temps ralenti :

– (...) Dès que vous pénétrez dans un champ de ralentissement temporel, vos journées durent une semaine. Que vous vous enfermez dans votre petite pièce standard de quatre mètres carrés ou dans un appartement de cinq pièces, l'effet est identique³⁷ !

En même temps qu'il se défend, dans le récit, contre les accusations du journaliste, Cessieu informe le lecteur sur la taille d'une cabine de temps ralenti et sur le ratio entre temps ralenti et temps normal. Même si cette discussion à double destinataire permet de transmettre des informations plus discrètement que par le biais d'un développement didactique, elle a paru encore trop artificielle à Philippe Curval. Dans le troisième et dernier état antérieur à la version définitive, il revient à la structure adoptée dans la première version, mais il modifie le statut des informations fournies. Il ne s'agit plus de fournir un rappel d'événements passés et des explications sur les cabines de temps ralentis, mais de caractériser le personnage, en évoquant son passé, ce qui incidemment permet de mentionner et les cabines de temps et leurs retombées sur la société contemporaine.

Remaniant une dernière fois ce passage, Philippe Curval conserve dans la version publiée le mélange de caractérisation psychologique et d'informations factuelles, mais en revenant à la forme du dialogue. Conscient du caractère ostensiblement artificiel de cette interview, l'auteur en déplace habilement la signification, puisqu'il indique qu'il ne s'agit pas d'une émission d'information, mais

d'un programme de propagande, dans lequel Simon Cessieu répond aux questions qu'il a lui-même préparées. Lisant des propos qu'il sait destinés à dissimuler ou tordre la réalité, le lecteur, loin d'assimiler passivement des informations, y applique tout son sens critique et n'enregistre ce qui lui est fourni qu'en vue d'une révision ultérieure.

Ainsi, l'étude de l'avant-texte de *Cette chère humanité* permet de saisir à quel point l'attention à la forme et à l'agencement des séquences narratives est indispensable à l'écriture d'un roman de science-fiction. L'interprétation des choix effectués successivement par Philippe Curval ne peut être ici que partielle. Nous nous sommes concentrés sur un passage particulier et un objet unique, alors même que, d'une part, dans le récit, toutes les occurrences de ce même objet peuvent ajouter des informations et inviter à des spéculations différentes, et que, d'autre part, les cabines de temps ralenti ne sont pas les seuls objets spécifiques de *Cette chère humanité*. Les différents éléments de l'univers fictionnel s'y intègrent de manière complémentaire et leur présentation est souvent solidaire : ainsi, les perspectives de bonheur matériel offertes par les cabines trouvent dans l'oniromancie des montreurs de rêve leur pendant métaphysique. À chaque information nouvelle, à chaque variation supplémentaire sur un objet connu, correspond un choix stylistique différent.

La lecture d'un passage isolé ne permet pas, de plus, de rendre compte d'une stratégie textuelle plus complexe que Richard Saint-Gelais nomme le « pseudo-réalisme ». L'existence et la fonction d'un objet sont censées être suffisamment connues de tous pour que personne, même le narrateur, ne ressente le besoin de les mentionner pour elles-mêmes. Une technique essentielle pour cette stratégie consiste à mettre en scène directement l'objet : il n'est pas question alors de préciser l'historique ou les conséquences socioculturelles de cet objet, mais simplement de le montrer en train d'accomplir ses fonctions, en le décrivant ou en le caractérisant discrètement par une apposition ou une comparaison. Les liens de cet objet avec d'autres éléments du texte doivent alors apparaître d'eux-mêmes, selon un réseau complexe plus ou moins explicité par les réflexions des personnages. La stratégie « pseudo-réaliste », en principe économique et élégante, n'est pas sans défaut, puisqu'elle déplace l'effort de constitution du monde vers l'esprit du lecteur, au risque de rendre obscures certaines informations indispensables. L'analyse des manuscrits de *Surface de la planète* offre un exemple massif de réécriture visant à généraliser à l'échelle de tout un texte des dispositifs « pseudo-réalistes ».

Le dossier génétique comprend quatre manuscrits. La première version du récit se distingue nettement des trois suivantes. Les noms des personnages ne sont pas les mêmes et les péripéties sont moins nombreuses. De plus, des objets essentiels dans le récit définitif ne sont pas présents, en particulier la Vision, une forme de divertissement hallucinatoire, précurseur de ce que nous appelons actuellement la réalité virtuelle. Enfin, le texte reste inachevé, la deuxième partie s'interrompant bien avant la première rencontre du personnage principal avec les créatures bidimensionnelles destinées à l'anéantir.

Le travail de réécriture de Daniel Drode a consisté à accentuer autant que possible l'impression d'étrangeté et de décalage que doit produire selon lui un récit de science-fiction. Dans la première version, les habitants du Système disposent d'informations relativement précises sur leur environnement et il leur arrive d'en discuter. Dans les versions suivantes, les personnages se contentent de vivre dans le Système et ne commentent que ses éventuels dysfonctionnements. Ainsi, un personnage se réveille, étonné d'avoir dormi :

Il se frotta le visage de ses mains poussiéreuses remontées à ~~grand-peine~~ à regret du sol poussiéreux, puis s'accouda ~~et regarda Rana comme pour s'y refléter~~ brusquement il se mit à genoux la lèvre ~~pendante~~ lourde

- Oui dit Rana tu as dormi vraiment dormi.
- Qu'est-ce que ça veut dire ?
- Que tu as perdu ton conditionnement à l'insomnie.
- Impossible. Je me sens ~~très~~ en forme. Et même je crois que ces substances qu'on nous injecte à 5 ans...
- ~~Oui tu exact~~ Tu as raison : une simple charge chimique ~~d'une stabilité~~ insensible aux ~~condit~~ variations des conditions organiques. (mss 1)

Il se vit recroquevillé ~~comme un fœtus~~ par terre sortant tout juste d'un profond sommeil animal, assurément ~~étranger~~ insensible aux hésitations du Système. Il murmura : « Qu'est-ce que ça veut dire ? J'ai dormi ? Perdu le conditionnement à l'insomnie ? (mss 2)

Dans la première version, deux personnages discutent d'un dysfonctionnement du système et leur dialogue, selon un dispositif de « didactisme honteux », fournit en même temps des indications sur la manière dont le « conditionnement à l'insomnie » fonctionne. Dans la deuxième version, le personnage qui a dormi est seul et c'est par une simple exclamation, qui n'est suivie d'aucune explication supplémentaire, que ce conditionnement est évoqué, laissant au lecteur le soin de déduire que pour les habitants du Système, dormir est inhabituel, en raison d'un conditionnement si bien connu qu'il ne mérite pas réflexion. Dans les réécritures de ce passage apparaît également la volonté de l'auteur d'éviter un lieu commun qui serait en opposition avec l'univers représenté : le personnage n'ayant aucune notion de ce qu'est un fœtus, il ne pourrait « se voir » comme tel. En même temps qu'il disperse volontairement les informations, en limitant les explications sur le monde qu'il décrit, Daniel Drode se livre dans les versions successives à une traque de tout ce qui pourrait se trouver en décalage avec un point de vue contemporain des événements.

L'auteur a justifié, dans un article paru en 1960, la recherche d'un dispositif « pseudo-réaliste » poussé à l'extrême par une volonté de transporter complètement le lecteur dans le futur qu'il imagine. Dans la plupart des romans du genre, indique-t-il, « le langage du personnage de S.-F. n'est en fait que l'état actuel de la langue, étendu à tout le futur. Par suite de cet anachronisme flagrant, il y a un décalage entre les paroles du personnage et la réalité qui l'entoure³⁸. » Son objectif est de faire de tout le livre, non pas un texte du vingtième siècle décrivant un monde futur, mais un récit qui pourrait avoir été écrit à l'époque où il a été vécu. Il introduit dans ce but une modification essentielle entre le premier et le deuxième manuscrit, en passant pour la deuxième partie du roman, celle qui se déroule à la surface, de la troisième à la première personne. Aux descriptions relativement objectives des souterrains du Système succèdent donc des remarques faites par un personnage qui ignore presque tout du monde où il est obligé de survivre. La nature, les animaux, les ruines et même les autres êtres humains sont décrits de son point de vue et en des termes étranges, selon des locutions mises au point au fur et à mesure des versions. Daniel Drode a déduit, par extrapolation, des déformations, des phénomènes de répétition et des glissements de sens pour les mots les plus courants.

C'est alors que s'est produit un ~~événement incident étrange insolite encore plus effarant qui m'a effaré effaré Socrate et moi~~ fait insolite, un de ces incidents ~~qu'on~~ qui ~~semblent~~ peuvent inaugurer une interversion des temps et des espaces un mobile rapide, une forme humaine, quand je dis humaine j'entends qu'elle avait l'aspect d'un humain, mais l'analogie s'arrête là : son allure avait un ? mécanique fort marqué ; à vrai dire ç'a été visible seulement quand ~~sa marche~~ il a commencé à s'avancer vers nous, à la proue de son ombre. (mss 2)

Aussitôt ←
→ un fait troublant s'est produit. Un de ces ~~incidents~~ acoups qui pourraient inaugurer ~~une volte face~~ une interversion des temps et des lieux : ~~D'un bosquet~~ arrivait, du bosquet le plus éloigné, un mobile rapide, forme humaine – quand je dis humaine, j'entends qu'elle avait l'aspect d'un humain mais l'analogie s'arrête là : l'allure du bipède avait un caractère mécanique fort marqué, qui a été visible à vrai-dire seulement quand il s'est avancé vers nous, à la proue de son ombre. (mss 3)

Dans ces deux versions du même texte se marque la volonté de Daniel Drode d'éviter certaines expressions (remplacement de « sembler » par « pouvoir », disparition de la notion d'« effarement »), d'en créer de nouvelles (« acoup » n'est pas un néologisme pour le narrateur), et d'une manière générale créer par la disposition et le choix des termes une certaine opacité du texte. Stimulé par la résistance que le texte lui oppose, le lecteur est d'autant plus conscient de l'effort de construction d'un monde nouveau qu'il est amené à fournir. Un tel dispositif, néanmoins, est susceptible d'empêcher l'immersion fictionnelle qu'il est censé provoquer, car alors le texte de science-fiction présente simultanément deux exigences différentes : le lecteur doit s'appropriier et les références fictionnelles, et la langue susceptible d'en rendre compte.

Au terme de ce parcours à travers les manuscrits de science-fiction, il apparaît que la science-fiction est avant tout littérature, et non un simple produit culturel fabriqué en série. De fait, les chaînes de l'avenir que forge la science-fiction ne sont pas les liens serviles d'une production de masse, mais bien plutôt les fers de Prométhées modernes. L'étude des dossiers génétiques permet en effet d'affirmer que les contraintes pesant lors de l'élaboration des textes de science-fiction sont essentiellement des contraintes créatrices. Les écrivains, loin de suivre des règles imposées de l'extérieur, constituent pour chaque texte des esquisses dynamiques, servant de points de référence à l'élaboration de l'intrigue. La critique génétique rejoint ici les études narratologiques et les réflexions sur la poétique de la science-fiction développées par Richard Saint-Gelais et Irène Langlet, en montrant que l'analyse des processus propres à la science-fiction est riche d'enseignement pour la compréhension de la fiction en général.

¹ Maurice RENARD, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », dans *Le Spectateur*, n° 6, octobre 1909, p. 245-261.

² Jacques BAUDOU, *La science-fiction*, Paris : PUF, « Que Sais-Je ? », n°1426, 2003, p. 52.

³ Stephen SPRIEL et Boris VIAN, « Un nouveau genre littéraire : la science-fiction », *Les Temps modernes*, n° 72, octobre 1951, p. 618-626.

⁴ Gérard KLEIN, « La science-fiction est-elle une subculture ? », *Science-fiction*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1967, p. 5-8 (catalogue d'exposition) et <http://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/subculture.html> : « Alors qu'une œuvre de la littérature générale puise sa vraisemblance dans ses emprunts au monde extérieur, réel (l'expérience de son auteur) et dans la cohérence interne que lui a donnée volontairement et inconsciemment son créateur, l'œuvre de science-fiction trouve un des fondements les plus solides de sa crédibilité dans une cohérence définie collectivement. Par définition, la science-fiction décrit, de manière aussi réaliste que possible, ce qui n'existe pas. Sa vraisemblance est donc le produit d'un long processus de dérivations dont l'aboutissement n'est intelligible que si l'on en connaît au moins les principaux degrés intermédiaires. Comme telle, la science-fiction est remarquablement – et d'un certain point de vue anormalement – riche en références. Mais ces références n'ont pas besoin d'être signalées. Elles doivent être dans l'esprit du lecteur. Elles sont devenues des conventions par rapport auxquelles s'articule le récit, éventuellement pour les contredire ou les bousculer. Quand un écrivain situe une histoire sur la toile de fond d'une société galactique, il n'a plus besoin de justifier l'existence de ce cadre. Toute une série d'ouvrages antérieurs s'en sont chargés. Moyennant quoi l'Empire Galactique existe au même titre que l'Amérique ou que la Sécurité sociale. »

⁵ Clément PIEYRE, « Une porte vers les étoiles. Pour une approche des manuscrits de science-fiction », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2008, n°28, p. 5-13.

⁶ Daniel DRODE, *Surface de la Planète*. Paris, Hachette et Gallimard, « Le Rayon Fantastique », 1959.

⁷ Philippe CURVAL, *Cette chère humanité*. Paris, Robert Laffont, « Ailleurs et Demain », 1976.

⁸ Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28169 (19). Lettre de Francis Carsac à Gallimard, 12 août 1960.

⁹ *Ibid.* Lettre de Gallimard à Francis Carsac, 19 août 1960.

¹⁰ *Ibid.* Lettre de Gallimard à Francis Carsac, 21 février 1961.

¹¹ *Ibid.* Lettre de Francis Carsac à Gallimard, 18 février 1961.

¹² *Ibid.* Lettre de Francis Carsac à Gallimard, 10 mars 1962.

¹³ Roland C. Wagner, « Sauve qui peut ! » [article consacré à Louis Thirion, auteur du Fleuve Noir Anticipation] : http://www.noosfere.org/heberg/rcw/articles/a01_sauve_qui_peut.htm.

¹⁴ Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28172.

¹⁵ Jimmy Guieu, *L'Ordre Vert*, Paris, Fleuve Noir, « Anticipation », 1969.

¹⁶ Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28095. Lettre du 8 octobre 1973.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Gérard Klein, « Postface », *Le Rêve des forêts*, Paris, J'ai lu, 1987, p. 249 (version remaniée de *Chirurgiens d'une planète*).

¹⁹ Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28454. Dossier « *Surface de la Planète* » : « J 21 juill.[1955] Fini (pas trop tôt) la révision du roman. Demain j'envoie ma lettre à la NRF. (...) »

²⁰ Deuxième roman à bénéficier du prix Jules Verne, *Surface de la planète* est d'abord fraîchement accueilli par la critique. L'histoire, d'une part, n'est guère conforme aux attentes de l'époque, qui identifie la science-fiction aux promesses d'expansion infinie que transmettent des récits d'aventures spatiales. L'écriture, d'autre part, désoriente des lecteurs habitués à un style réaliste, où n'apparaissent d'ordinaire que quelques mots nouveaux. Néanmoins, après la réédition du roman en 1976, dans une version révisée par l'auteur, dans une autre collection prestigieuse, « Ailleurs et Demain » chez Robert Laffont, son statut de classique de la science-fiction française est durablement établi. Le récit proprement dit met en scène d'abord l'univers étouffant du Système, un réseau souterrain clos sur lui-même et dont l'effondrement force les survivants jusqu'à la surface de la planète. Dans

une deuxième partie, un narrateur expose à la première personne, au présent et dans une langue déformée, ses aventures dans un monde extérieur qu'il comprend mal. Il croise au cours de son errance des réfugiés, des robots égarés, des enfants sauvages et des mutants qui descendent de survivants du conflit atomique, puis il est confronté à ce qu'il identifie comme un nouveau règne, destiné à remplacer toute vie sur Terre, des êtres bidimensionnels qui abolissent sur leur passage la troisième dimension. Il est finalement anéanti par ces créatures, après un certain temps de délire prophétique. La fin est d'ailleurs difficile à comprendre : alors que le narrateur est mourant, le texte le montre brusquement retourné sous Terre, au sein du Système, et le roman s'interrompt au milieu d'une phrase. L'interprétation qui a longtemps prévalu fait de ce paragraphe final une indication selon laquelle l'intégralité du roman ne serait qu'une aventure virtuelle, destinée à occuper l'esprit d'un habitant du Système. L'étude des manuscrits indique que cette interprétation ne correspond pas au projet de l'auteur. Les êtres bidimensionnels qui l'assaillent, en abolissant la troisième dimension, perturbent la perception du temps du narrateur. Au moment de mourir, il se trouve brièvement ramené dans son passé, dans le réseau souterrain qui, de manière symbolique, préfigurait le monde plat, sans surface, des êtres bidimensionnels.

²¹ Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28454. Dossier « *Surface de la Planète* », feuillets préparatoires, « Dispositions Générales I ».

²² Joëlle WINTREBERT, *Les Olympiades truquées*, Yverdon (Suisse), Gaël Kesselring, « Ici et maintenant », 1980.

²³ Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28175.

²⁴ Laurent GENEFORT, Paris, Fleuve noir, « SF Space », 1999.

²⁵ Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28067.

²⁶ *Ibid.*, NAF 28168.

²⁷ D'après les indications de son journal, ces notes ont été composées entre mai et juillet 1954, alors que le roman n'avancait plus.

²⁸ Ce passage est le seul, à part les notes préparatoires, qui soit écrit dans un langage contemporain. L'importance de l'image du puceron est manifeste à la dernière page du roman, puisque c'est la dernière créature que le narrateur observe, avant de s'effacer de la surface de la Terre.

²⁹ Richard SAINT-GELAIS, *L'Empire du pseudo, modernités de la science-fiction*, Québec, Editions Nota Bene, collection Littérature(s), 1999. Pour la notion de xéno-encyclopédie, se reporter en particulier au chapitre V, « La science-fiction à la croisée des discours ».

³⁰ Umberto ECO, *Lector in fabula, La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, « Figures », 1985, p. 28 : « Une fois que l'on a admis cette notion, amplement compréhensive, de compétence encyclopédique, la notion de Système Sémantique Global, en tant qu'ensemble structuré d'informations encyclopédiques, devient très abstraite, postulat de la théorie et hypothèse régulatrice de l'analyse. Le Système Sémantique Global précède théoriquement ses réalisations textuelles mais pratiquement il ne peut être construit, appliqué et partiellement postulé que dans les moments concrets où l'on se dispose à interpréter une portion textuelle donnée. »

³¹ Il s'agit de la situation actuellement la plus courante dans la science-fiction : ce qui distingue le monde de la fiction de notre monde de référence y est plus important que ce qui l'en rapproche. Néanmoins, certains textes de science-fiction ne demandent que des ajustements mineurs à l'encyclopédie de lecture et mettent même en scène ces ajustements. C'est le cas des histoires dont le cadre initial est notre monde, mais où se produit une découverte extraordinaire. Il n'y a alors qu'un objet et toute l'histoire consiste à montrer ce que l'existence de cet objet peut avoir comme influence sur le monde. Dans *Les Conquérants de l'univers*, de Richard Bessière, la mise au point d'une fusée spatiale permet l'exploration du système solaire et on assiste à cette exploration, de planète en planète. La plupart des récits de science-fiction, néanmoins, placent à un moment antérieur au récit l'irruption des objets techniques qui interviennent dans l'histoire : on voit simultanément l'objet et son réseau de conséquences. Dans *La Mécanique du talion*, de Laurent Genefort, les vaisseaux spatiaux existent depuis longtemps et cette maîtrise de l'espace a permis la colonisation de nombreux mondes. C'est dans le cadre de ces mondes répartis à divers points de l'univers et reliés entre eux par le voyage spatial que se déroule l'intrigue.

³² Irène LANGLET, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006.

³³ Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28114, dossier « *Cette chère humanité* ».

³⁴ Nous nous appuyons ici sur les catégorisations de Richard Saint-Gelais et sur l'analyse des procédés proposée par Irène Langlet.

³⁵ Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28114. Dossier « *Cette chère humanité* », première version, p. 19.

³⁶ *Ibid.*, deuxième version, p. 18.

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁸ Daniel DRODE, « Science-fiction à fond », *Ailleurs*, n° 28-29, 1^{er} avril-15 mai 1960, p. 24-31.