



HAL
open science

Le genre comme fait de discours : pour une définition molle de la science-fiction

Matthieu Letourneux

► **To cite this version:**

Matthieu Letourneux. Le genre comme fait de discours : pour une définition molle de la science-fiction. ReS Futurae - Revue d'études sur la science-fiction, 2022, 20, 10.4000/resf.11405 . hal-04362885

HAL Id: hal-04362885

<https://hal.science/hal-04362885>

Submitted on 15 Jan 2024

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.

Le genre comme fait de discours : pour une définition molle de la science-fiction

Popular genre as sociodiscursive reality: for a weak definition of science-fiction

Matthieu Letourneux



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/resf/11405>

DOI : [10.4000/resf.11405](https://doi.org/10.4000/resf.11405)

ISSN : 2264-6949

Éditeur

Université Gustave Eiffel

Ce document vous est offert par Université Paris Nanterre



Référence électronique

Matthieu Letourneux, « Le genre comme fait de discours : pour une définition molle de la science-fiction », *ReS Futurae* [En ligne], 20 | 2022, mis en ligne le 13 décembre 2022, consulté le 07 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/resf/11405> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.11405>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mai 2023.

Le genre comme fait de discours : pour une définition molle de la science-fiction

Popular genre as sociodiscursive reality: for a weak definition of science-fiction

Matthieu Letourneux

- 1 Dans un numéro consacré aux théories de la science-fiction, il paraît difficile de faire l'économie d'un questionnement sur sa définition. Toute théorie de la science-fiction, toute ébauche de théorisation, engage la question de sa définition, puisque pour pouvoir penser un genre, et aussi bien, pour pouvoir raisonner en prenant pour objet un ensemble d'œuvres appartenant à celui-ci, ou même pour penser une œuvre dans son rapport au genre, il faut avoir une idée de ce qu'est ce genre et en déterminer le périmètre¹. Or, s'il est tentant de rechercher une définition ferme du genre, afin de bénéficier d'une assise solide à la réflexion, en particulier quand on privilégie une perspective théorique, autrement dit quand on privilégie un discours de portée générale, nous voudrions défendre l'idée qu'une pensée du genre devrait au contraire privilégier une approche vague de son objet, s'appuyant, non sur une définition solide, mais sur une définition molle, intuitive, constituée de fragments de définitions, souvent contradictoires et bricolés.
- 2 Ainsi, le but de cet article n'est pas d'offrir une nouvelle définition de la science-fiction, ni même de critiquer l'une ou l'autre des définitions antérieures. Il s'agit même, à l'inverse, de *ne pas* proposer de définition, et d'accepter toutes les définitions qui ont pu en être formulées. Ce que nous voulons privilégier, c'est une réflexion générale sur les genres – du moins sur les genres tels qu'on les envisage quand on évoque au XX^e et au XXI^e siècle les fictions médiatiques et ce qu'on appelait autrefois la littérature populaire. Et pour exemplifier notre réflexion, nous souhaitons nous appuyer sur le cas de la science-fiction. Celle-ci ne se confond pas tout à fait avec les autres genres, qui ont connu des histoires culturelles, éditoriales, sociales, médiatiques et critiques différentes, mais elle permet de proposer un certain nombre de réflexions de portée plus générale sur la manière dont ceux-ci se définissent.

- 3 On soulignera au préalable que la question de la définition du genre ne se pose pas seulement lorsqu'il s'agit de le penser théoriquement, et qu'elle n'est pas même liée à un discours critique construit (celui des universitaires, des spécialistes et des fans), mais qu'elle est mise en jeu dès lors qu'on mobilise une catégorie générique, quel que soit le contexte, la volonté de rigueur dont on témoigne, et le niveau de spécialisation qui est le nôtre. Se référer à un genre (aussi bien quand on prétend créer une œuvre de genre que quand on a conscience de consommer une œuvre de genre, ou quand on parle d'une œuvre en la référant à ce genre), c'est toujours renvoyer à une définition implicite. Cette opération consiste à rapporter un texte à un architexte aux contours plus ou moins flous, lequel est déduit d'un ensemble d'œuvres formant série dont les traits communs constituent une encyclopédie de stéréotypes qui contribuent à donner un caractère concret (et intuitif) au genre (Letourneux, 2017).
- 4 C'est pourquoi on ne peut penser un genre sans engager, même de façon très indirecte, la question de sa définition². Dans les ouvrages, spécialisés ou de vulgarisation, consacrés à la science-fiction, cette définition peut être proposée explicitement en début d'ouvrage³ ou de manière plus implicite⁴. Paradoxalement, elle prend bien souvent la forme de définitions contradictoires visant à montrer « l'impossible définition du "genre" science-fiction »⁵. Très souvent, on rappelle quelques-uns des traits ayant pu être mis en avant – le rapport à la modernité ou au progrès, la place accordée à la science, à l'avenir, la dimension spéculative, la tension entre cognition et *novum*, le *sense of wonder*, etc. – en remarquant qu'elles ne permettent jamais de rendre compte de façon satisfaisante de tous les objets rattachés habituellement au genre, ou au contraire qu'elles pourraient facilement décrire des œuvres qui ne ressortissent pas du genre (romans didactiques, récits fantastiques ou de *fantasy*, politique-fiction, etc.). Mais c'est un lieu commun de toute étude sur un genre (du fantastique au roman d'aventures) que de souligner la difficulté à le circonscrire. Et cette difficulté même nous fournit une information importante sur la manière dont se définissent les genres. Il faut qu'il y ait définition, mais celle-ci peut fort bien être traversée de contradictions. Ainsi, dans les études universitaires, c'est la définition de Darko Suvin (« literature of cognitive estrangement ») qui a eu tendance à s'imposer ; mais ce type de définition est loin de s'imposer auprès du grand public ou dans les médias, qui continuent d'évoquer « un état futur du monde » (le Robert), « l'invention de mondes, de sociétés et d'êtres dans des espaces-temps fictifs (souvent futurs) » (Larousse), « des situations et des événements appartenant à un avenir plus ou moins proche » (CNRTL), etc. Or, les définitions que l'on trouve dans les ouvrages sur la science-fiction, ou dans la multitude d'articles qu'a produite la presse sur le sujet (par exemple à partir de la fin des années 1940, quand le mot fait son apparition en France et que les journalistes veulent l'expliquer à leurs lecteurs), ne sont que l'explicitation de celles, implicites, que chacun mobilise quand il met en jeu la question du genre (c'est-à-dire à chaque fois qu'il en parle ou même quand il s'y réfère implicitement). Pour qu'il y ait genre, il faut qu'un certain nombre de personnes identifient l'unité existant entre une série d'œuvres, parfois, sans l'associer toujours à une catégorie précise d'ailleurs (au XIX^e siècle, on ne nommait pas les « récits de guerre future » ou les « récits de machines extraordinaires » ; en revanche, une bonne partie du public les identifiait). Et, c'est une évidence, en régime sériel, l'idée du genre est postérieure à la série qui la suscite. C'est pourquoi la question de son origine est en réalité double : le genre advient quand on le définit et, le plus souvent, quand on le nomme, mais définir et nommer un genre, c'est identifier un corpus d'œuvres déjà liées entre elles, souvent par des traits intertextuels,

et donc une généalogie du genre. Cela signifie que l'apparition d'un genre correspond à la cristallisation de processus sériels antérieurs, mais qui restaient sous-jacents, et dont l'architexte restait largement occulté. Le genre hérite également de cet impressionnisme fondateur. Ainsi la science-fiction a amalgamé des pratiques sérielles indépendantes les unes des autres, et qui restaient souvent mal délimitées, comme les récits d'aventures didactiques et de machines extraordinaires, ceux de guerres futures, les utopies, les récits satiriques de la modernité, etc.

- 5 La cristallisation du genre s'est produite à différents moments instituants : aux États-Unis dans les années 1920, et en France dans les années 1950 (où la presse s'intéresse au genre, qu'elle s'efforce de définir ailleurs à d'autres dates). Mais si l'on connaît quelques textes clés accompagnant cette cristallisation (ceux de Gernsback aux États-Unis, ceux de Vian et de Queneau en France, ceux de Maurice Renard, saisis comme tels *a posteriori*), ceux-ci ne sont que les témoignages d'un processus collectif qu'ils tentent de décrire – et parfois d'orienter – mais qui les dépasse très largement. Un genre populaire n'est pas le résultat d'une création par quelques auteurs et critiques (même si certains jouent un rôle éminent dans sa genèse, nous le verrons), mais celui d'un processus collectif dans lequel des acteurs toujours plus nombreux (auteurs, éditeurs, producteurs, critiques, consommateurs assidus ou ponctuels) contribuent tous, à des degrés plus ou moins importants, à le faire exister.
- 6 Ainsi existe-t-il une histoire des genres, qui varie d'ailleurs sensiblement d'un pays à l'autre. La science-fiction possède des moments définitionnels, propres à chaque pays. Cette naissance est liée à l'apparition de dispositifs éditoriaux spécifiques – *pulps* spécialisés aux États-Unis, collections dédiées en France – qui tendent à objectiver la spécificité du genre en l'associant à des séries matérielles et médiatiques et, par ce processus d'objectivation, favorisent le renforcement de son encyclopédie architextuelle (ensemble de traits conventionnels, thématiques, narratifs et stylistiques que l'on associe au genre).
- 7 C'est en effet une caractéristique du xx^e siècle d'avoir entraîné une tendance à la fixation des genres à travers des dispositifs industriels et les processus de standardisation qui leur étaient liés (puisque, dans la même période où l'édition populaire crée des collections génériques, le cinéma américain privilégie une production calibrée par séries et genres), quand le xix^e siècle et le xxi^e siècles pratiquent l'hybridité des formes et la multiplication des catégories (Letourneux, 2022). Avec le récit policier, le *western* et le roman d'amour, la science-fiction fait partie de ces genres qui ont accompagné l'avènement d'un régime fordiste des fictions populaires, lié à un nouveau rapport à la production et à la consommation de masse, se traduisant par l'existence de collections, formats et réseaux de distribution standardisés, favorisant plus généralement une stabilité des contenus, et donnant le sentiment d'une pérennité des genres, lors même que ceux-ci n'avaient connu qu'une très brève période d'existence⁶. Outils majeurs de la création, de la production et de la distribution des marchandises culturelles de masse, les genres sont sans cesse mobilisés en régime médiatique. Ils permettent de classer et de décrire des produits culturels et commerciaux, et donc d'orienter les choix du consommateur dans un système de communication médiatisé. D'où leur usage massif au xx^e siècle, y compris dans le cas de productions engageant un rapport connotatif au genre – suivant des procédés atmosphériques, stylistiques, graphiques, musicaux, lexicaux – que le public perçoit intuitivement (nous y reviendrons). Chacune des séries culturelles ou médiatiques

(littérature, cinéma, bandes dessinées, illustration, jouets, dramatiques radiophoniques, aujourd'hui séries télévisées et jeux vidéo) apporte sa pierre à l'encyclopédie architextuelle (avec la variété définitionnelle qu'engagent les différences de modes d'expression et les traditions propres⁷). Parce que la culture contemporaine est une culture sérielle caractérisée par un bombardement continu de références intertextuelles et architecturales, l'imaginaire des genres, avec son encyclopédie architextuelle, fait partie de notre vocabulaire commun, que nous en soyons ou non amateurs et, pour la plupart d'entre nous, nous entretenons avec eux une relation instrumentale, qui vise moins à faire un usage juste de la catégorie générique qu'à l'utiliser en fonction des circonstances, sans élaboration. Ainsi existe-t-il une double tendance, contradictoire, qui caractérise l'usage des grands genres au ^{xx}e siècle. Une tendance d'abord à une forte standardisation, liée au développement d'une consommation standardisée, qui a favorisé l'émergence d'une encyclopédie architextuelle du genre identifiable, avec ses tropes déclinés dans les médias et facilement parodiés (les petits hommes verts, la musique électronique, la forme de la soucoupe volante...), précisément parce qu'ils sont sa monnaie d'échange la plus évidente ; et une tendance contradictoire à l'éparpillement des modes d'expression du genre, qui s'explique par son exploitation dans des médias différents, lesquels favorisent l'émergence de séries culturelles et médiatiques sensiblement différentes, susceptibles à leur tour d'engager une appréhension située, avec des critères propres⁸. Cet éparpillement du genre dans des modes d'expression différents est d'autant plus fort qu'en régime médiatique l'emploi des codes qui lui sont associés dépasse très largement le périmètre des fictions narratives. Les éléments composant son encyclopédie architextuelle sont mobilisés bien au-delà des *fictions de genre*, souvent à des fins atmosphériques ou connotatives, dans des productions de toute autre nature : publicités, *design*, productions médiatiques documentaires ou d'actualité, graphisme⁹... Le caractère transmédiatique des productions de genre permet à ce type de productions de convoquer un ensemble de traits empruntés à de nombreux modes d'expression et recourant à une vaste palette expressive. De même qu'il existe des couleurs et des structures d'images suggérant de façon conventionnelle le récit criminel (le noir et le rouge, les ombres expressionnistes), de même, il a existé à chaque époque des conventions graphiques de la science-fiction (le bleuté industriel des années 1980, ou le blanc chromé au *design* épuré des années 2000-2010, le recours au pelliculage métallique sur les couvertures de livres). Et l'on pourrait faire les mêmes remarques à propos de certains effets musicaux et sonores, ou de typographies modernistes¹⁰, auxquels pourront emprunter publicités et *jingles* de façon à donner le *sentiment* d'une atmosphère de science-fiction. On sait combien ces logiques atmosphériques, caractéristiques des esthétiques du ^{xx}e siècle, sont au cœur de nos expériences quotidiennes, et combien elles jouent, à un degré attentionnel faible, sur l'appréhension des objets (Böhme, 2020 et Michaud, 2021). Songeons aux affiches de films de science-fiction, extrêmement codifiées en termes d'éléments topiques, cadre, couleurs, typographie, composition de l'image, éléments d'attraction... Songeons aux premiers jeux vidéo aux graphismes rudimentaires (*Space Invaders*, *Galaxian*, *Scramble*) qui différenciaient leurs cadres génériques, à l'aide d'informations minimalistes : mélodie, titre, *sprites* désignant une fusée ou une étoile... Songeons enfin aux nombreuses illustrations que nous identifions du premier coup d'œil comme s'inscrivant dans un imaginaire de science-fiction, qu'elles figurent en couverture d'un livre, en commentaire d'un article de vulgarisation (Bourges, 2022), dans un magazine

ou sur l'emballage d'un produit commercial. Si nous identifions immédiatement tous ces aspects – son, graphismes, atmosphère – c'est qu'en régime médiatique, le genre est un phénomène culturel total avec lequel nous interagissons sans cesse dans nos pratiques de création et de consommation. Dans ce cas, de tels traits connotatifs, très présents dans les pratiques médiatiques et commerciales, contribuent puissamment à déterminer notre appréhension de la science-fiction. Mais ils le font de façon extrêmement superficielle et fragmentaire, ne saisissant qu'un élément secondaire, renvoyant parfois très indirectement à l'encyclopédie architextuelle. Si ceux-ci, par capillarité, suscitent de manière connotative l'atmosphère du genre, ce n'est qu'une parcelle de définition qui est mobilisée – et pourtant, en retour, cette multitude de productions convoquant indirectement le genre et de moments de réception y renvoyant intuitivement contribuent à la définition globale, au même titre que les productions de genre proprement dites (mais dans une moindre mesure bien sûr), puisqu'ils engagent un jugement implicite sur la relation de l'objet au genre – et donc sur le périmètre de ce dernier.

- 8 L'appréhension d'un genre est donc largement intuitive. Pour la plupart d'entre nous, elle est le résultat de définitions bricolées, au cours d'une multitude d'expériences et de conversations, et se constitue de fragments formant une sorte de portrait chinois, dont les attributs sont très largement superficiels. Ce bric-à-brac constitué de soucoupes volantes, robots, ciels étoilés, créatures étranges, mais aussi de typographies modernistes, de sons électroniques et de néologismes, et qui varie naturellement d'une personne à l'autre en fonction de ses expériences, est loin d'être un caractère inessentiel de notre relation au genre. Il en constitue bien au contraire l'un des constituants les plus souvent convoqués dans les ébauches de définitions que nous mobilisons au quotidien, intervenant immédiatement dans nos processus d'identification. Les jugements sont nourris de définitions antérieures (même intuitives et vagues) et, en retour, nourrissent celles à venir.
- 9 On voit ici le caractère collectif de l'élaboration des genres. Rien de plus normal, puisque l'usage des genres, avant tout communicationnel, est pris dans un maillage de références largement partagées. Pour la plupart des gens, il y a donc moins définition unifiée et formalisée qu'une multitude de traits fragmentaires mobilisés intuitivement qui convergent sans toutefois arriver à une signification homogène. Ce qui est vrai du pôle de la réception l'est, dans une moindre mesure, du côté de la production. Certes, pour écrire dans un genre, il faut lui être familier – et la science-fiction, milieu fortement structuré, valorise cette familiarité dans l'évaluation des œuvres – mais cela ne signifie pas que la connaissance du genre prenne la forme d'une pensée structurée. D'abord parce qu'une bonne partie des productions qui convoquent les codes de la science-fiction le font, en recourant à des formes et thèmes conventionnels (Broderick, 1995) ; autrement dit, parce que pour la plupart des œuvres produites par des auteurs familiers du genre, la question de la relation de l'œuvre au genre se pose dans son évidence. On est par exemple frappé par le caractère impressionniste des définitions que proposent bien des auteurs de genre – par exemple celles qui sont formulées par les romanciers de la collection « Anticipation » du Fleuve Noir dans le numéro du fanzine *Fantascienza* (1980) qui lui est consacré. La plupart se contentent de vagues formules renvoyant à la dimension scientifique du genre et son rapport au futur (Gabriel Jan, « mise en garde de l'homme face à son avenir », Daniel Piret, « faire prendre conscience des dangers de la science mal dirigée »). Cela conduit à des distinctions absconses, comme celle de J.-D. Le May, qui affirme qu'il écrit de l'anticipation, pas de la science-

fiction parce que, s'il a « une solide formation scientifique », il « n'écrit que très rarement des romans scientifiques ». Enfin, beaucoup insistent sur son caractère de « littérature d'évasion » (Caroff) ou de « distraction » (J. -P. Garen), faisant de ce caractère l'un des traits de sa définition – mais cela tient à une position défensive d'auteurs menacés à l'époque par une science-fiction plus politique ou littéraire. Certains enfin bottent en touche, affirmant que « la science-fiction n'est pas un "genre". Au contraire, elle les contient tous » (Suragne/Pelot – voir aussi Gabriel Jan). Les pirouettes qu'offrent les auteurs dans leurs réponses, ou les généralités à teinture métaphorique qu'ils proposent montrent bien que, comme la plupart des lecteurs, ils procèdent intuitivement lorsqu'il s'agit de penser le genre. On connaît la définition tautologique de Norman Spinrad, reproduite dans l'article « Definitions of science fiction » de *The Encyclopedia of Science Fiction* : « Science fiction is anything published as science-fiction » (Clute et Nicholls, 1993). Elle revient à affirmer que la seule définition satisfaisante de la science-fiction est conventionnelle (et ici, plus précisément, éditoriale, ce qui renvoie aux usages fordistes des genres). De la même façon, on est frappé de constater combien la presse des années 1950 est restée impressionniste lorsqu'elle cherchait à présenter la science-fiction à ses lecteurs, se contentant souvent de multiplier les listes d'auteurs et de thèmes, ou offrant des formules très vagues¹¹. Ainsi, à côté des définitions formalisées que proposent certains auteurs et critiques, il en est une multitude qui révèlent, par leur vague, combien on peut se contenter de définitions impressionnistes pour se représenter le genre. C'est leur accumulation, par sédimentation et par tissage, qui produit un sentiment de consensus. Celui-ci ne correspond cependant pas à une vision unifiée du genre, mais plutôt à un manteau d'Arlequin définitionnel.

- 10 Reste que tous les discours ne jouent pas à égalité dans la définition collective. Il est clair que les représentations intuitives et implicites que l'on mobilise couramment ont une plus faible incidence sur les définitions collectives ; de même, les discours médiatisés s'imposent davantage que les conversations courantes ; les définitions de certains acteurs jouent un rôle plus important que d'autres, comme celles des auteurs, des éditeurs et producteurs (fondamentaux pour les œuvres sérielles, puisque c'est en grande partie à leur niveau que s'orientent les attentes du public), ou encore la critique médiatique, celle des fans et aussi (Bréan, 2012, p. 2), dans une moindre mesure, la critique savante et universitaire. Leur autorité, ou les moyens de communication dont ils disposent, contribuent davantage à orienter la définition globale, en même temps qu'ils la font évoluer. C'est en cela que les amateurs éclairés, particulièrement actifs dans les logiques de consommation de la science-fiction, jouent un rôle capital : non seulement parce qu'ils s'efforcent souvent de circonscrire le genre, mais parce que, formant une communauté cohérente, ils contribuent plus que d'autres par leur discours à le faire exister tel qu'ils le conçoivent (ou à l'orienter dans de nouvelles directions). Il y a une dimension performative dans les définitions du genre : mettre en avant certains traits, c'est déjà contribuer à leur donner un caractère plus central dans les définitions partagées, puisque l'appréhension du genre n'est que le résultat de ce processus collectif auquel contribue chaque définition.
- 11 Si le rapport au genre est le plus souvent pragmatique, alors les définitions mobilisées sont prises dans les contextes situés de leur formulation : l'enjeu définitionnel n'est pas le même dans un article de journal, dans une préface ou un texte d'auteur (à vocation souvent manifestaire), dans un ouvrage à destination du grand public ou dans une étude universitaire – et dans ce dernier cas, il peut varier sensiblement suivant les

méthodologies privilégiées. De la même façon, les définitions que proposent régulièrement les écrivains dans leurs préfaces et essais ou dans les entretiens qu'ils donnent, dépendent souvent de la position qu'ils souhaitent adopter dans le champ littéraire et artistique, voire de leur façon d'interagir implicitement avec d'autres auteurs ou des courants contemporains. L'émission d'*Apostrophes* de 1978 portant le titre « Y a-t-il une nouvelle science-fiction ? » et qui rassemble Jacques Sternberg, Michel Polac, Jacques Goimard, Gérard Klein, Élisabeth Gille, Philippe Curval et Bernard Blanc est une bonne illustration de la façon dont les définitions des auteurs peuvent recouvrir des positions symboliques : Polac et Sternberg se refusent à définir leur œuvre comme de la science-fiction (contre l'avis de Klein, Curval et Goimard) – associant la science-fiction à une forme de sérialité ; quant à Bernard Blanc, il semble défendre une vision de la science-fiction arrachée à son positivisme scientifique (et mettant ainsi en cause l'un des traits longtemps mis en avant dans le genre). Il est d'ailleurs frappant de constater combien les désaccords sur la définition du genre peuvent souvent s'interpréter en termes de friction entre des positions contextuelles différentes. C'est ce que montrent bien Simon Bréan et Irène Langlet dans leur étude du « fil M », long *thread* du forum ActuSF dans lequel ont échangé quelques-uns des plus grands spécialistes, auteurs et érudits de la science-fiction autour de la possibilité d'introduire un élément métaphysique dans sa définition (Bréan et Langlet, 2019) : les analyses sophistiquées et le haut niveau d'érudition des débats engageaient toujours aussi des questions de rapports de force au sein du milieu des amateurs et illustraient les positions des intervenants dans le champ de la science-fiction. De même, des frictions peuvent parfois exister, entre la façon d'envisager le genre de l'amateur éclairé de science-fiction et le lecteur ponctuel, celles que l'on peut rencontrer entre les érudits et les universitaires, les uns et les autres pouvant parfois se reprocher un manque de rigueur, celles entre le lecteur sériel et le lecteur prétendant privilégier une science-fiction littéraire (l'un et l'autre pouvant se renvoyer un « la vraie science-fiction, ce n'est pas cela¹² »), ou tout simplement celles entre deux lecteurs n'ayant pas fréquenté les mêmes œuvres : dans tous les cas, les contextes définitionnels et les cadres de référence différents produisent des désaccords parce que, loin d'être une réalité transcendante, le genre est une construction communicationnelle, sociale et culturelle.

- 12 Ainsi, la définition du genre est toujours corrélée au contexte qui la suscite. Or, si dans certains contextes – les plus rares – le souci de bien définir l'emporte (c'est le cas lorsqu'on cherche explicitement à le faire dans une conversation ou une analyse écrite), la plupart du temps, les traits définitoires convoqués sont contaminés par d'autres préoccupations – celles en particulier qui sont liées aux goûts spécifiques du consommateur qui orientent son appréhension du genre, aux œuvres qu'il a en tête à un moment déterminé, aux séries médiatiques et culturelles associées aux objets qu'il manipule, ou aux raisons qui le conduisent à se référer au genre. À chaque fois, le contexte, l'expérience passée ou les préférences subjectives orienteront sa vision du genre¹³. Nul recours à une définition englobante la plupart du temps, mais à une série d'indices, ponctuels et conjoncturels, qui ne se saisissent que comme fragments d'un architexte qu'on ne convoque presque jamais formellement. Toutes ces définitions contextuelles contribuent à orienter les définitions générales du genre, mais aussi à nourrir le flou et les contradictions qui les caractérisent.
- 13 Des raisons culturelles plus profondes peuvent également jouer un rôle important et affecter les représentations du genre. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, lorsque les

premiers journalistes français cherchent à définir à partir de 1949 le nouveau genre, importé depuis peu des États-Unis, ils l'associent à un ensemble de traits qui en disent autant sur la science-fiction que sur les rapports de force entre la France et les États-Unis : on évoque la modernité scientifique de ces romans (à une époque où s'étaient dans les pages des magazines la puissance des industries étatsuniennes¹⁴), mais on se gausse aussi en partie de leur naïveté (suivant un cliché selon lequel la culture américaine est infantile¹⁵) ; surtout, on prend soin de souligner la proximité de ce *genre nouveau* avec la tradition d'un roman scientifique à la française que l'on fait remonter à Jules Verne ou à Cyrano de Bergerac, affirmant ainsi dans un même souffle la puissance culturelle américaine et la supériorité de la vieille culture française¹⁶.

14 Ainsi, il existe des mouvements collectifs dans la définition du genre, liée aux situations contextuelles d'énonciation. Le genre est aussi le résultat d'une sédimentation historique. Le rapport de la collectivité à la science et au progrès a par exemple eu une incidence sur la place plus ou moins importante que ces traits ont pu prendre, suivant les époques, dans sa définition (déclinant constamment depuis les années 1970¹⁷). De même, comme l'a montré Irène Langlet, la projection dans l'avenir a eu tendance dans les dernières décennies à laisser place à une forme de « présentisme » qui altère en profondeur la nature des œuvres par rapport aux traditions antérieures (Langlet, 2020). Loin de se retrouver occultés par les nouvelles définitions, ces traits, plus marginaux, persistent cependant dans l'appréhension du genre, dont ils forment le substrat sédimenté, et peuvent affecter plus ou moins, selon les contextes, la perception du genre.

15 Mais cette sédimentation doit en outre se penser dans l'écosystème plus large des genres et des imaginaires sériels. Ainsi, la science-fiction est affectée par les séries culturelles qui lui sont proches, et qui interfèrent avec sa définition. On pense au fantastique ou à la *fantasy* bien sûr, mais aussi à des œuvres qu'on n'associera pas nécessairement à la catégorie « science-fiction » quand on les abordera, parce qu'on les rapportera plus volontiers à d'autres architextes. Le cas des récits de super-héros, de même que ceux des films de zombies ou des séries B atomiques des années 1950, témoignent bien de l'incidence des cohérences médiatiques sur les définitions. Nombreux sont ceux qui n'identifieront pas les aventures de Superman, les récits de zombies ou certains films d'horreur atomique comme de la science-fiction, lors même que bien des définitions formalistes du genre inviteraient à le faire. On voit bien dans ce cas où réside le problème : le genre du récit de super-héros possède une généalogie propre, indifférente à la question de la science-fiction ou du fantastique. De même, la lignée du récit de zombies s'est constituée autour de celles du fantastique ou de l'horreur cinématographique. On pourrait dire que les œuvres s'inscrivent dans les deux genres à la fois – mais généralement on ne le dit pas, parce que, dans l'expérience courante du genre, une autre lignée générique prime. Si, dans les études sur la science-fiction, la place accordée à la masse vertigineuse des récits de super-héros est dérisoire, c'est simplement parce que la relation sérielle activée n'est pas celle de la science-fiction, mais celle du récit de super-héros, et quand bien même la plupart des définitions savantes de la science-fiction supposent de les y rapporter, dans la mesure où une telle relation n'est activée ni par la plupart des auteurs, ni par la plupart des lecteurs, elle n'a pas grand sens¹⁸. Dans ces deux cas, l'occultation du lien à la science-fiction tient à la concurrence d'une autre série générique, avec ses propres conventions, suffisamment solides pour qu'il soit possible de faire l'économie de la référence à la science-fiction. Cela signifie que l'appréhension de la relation d'une

œuvre au genre ou, dans les cas que nous venons d'évoquer, d'une série cohérente d'œuvres au genre, dépend du contexte culturel et médiatique qui porte ces œuvres bien plus que d'une définition transcendante¹⁹.

- 16 A contrario, si l'on s'en tient à une définition formelle du genre, posée de façon transcendante (comme on en rencontre dans un livre ou un dictionnaire), il est facile d'établir des distinctions et de mettre en évidence, par exemple, quels récits de super-héros appartiennent ou non à la science-fiction – avec les flottements induits par les variations définitionnelles (anticipation ou non, spéculation ou non, rapport à la science, nature de la relation cognition-*novum* mise en avant). Reste que face à de telles œuvres, la plupart des consommateurs ne s'appuient pas sur une telle définition transcendante, se contentant d'un usage pragmatique et circonstanciel de la catégorie générique, et lui associant un certain nombre d'attentes intuitives. Or, si le genre est une catégorie culturelle, alors c'est la sédimentation de ces appréhensions collectives qui produit une définition – ou une superposition de définitions proches – par nature flottante. Cette dernière n'est donc pas le résultat d'un processus analytique cohérent, commandé par un souci de rationalité ; elle découle de la tension constante entre des interprétations similaires, mais qui ne se superposent qu'imparfaitement, et qui varient en particulier au gré des contextes et des usages auxquels elles sont liées. C'est ce qui explique qu'une image de soucoupes volantes flottant au-dessus d'une ville américaine sera immédiatement identifiée comme de la science-fiction, quand celle de Superman volant dans le même ciel ne le sera le plus souvent pas. C'est ce qui explique surtout que de nouvelles tendances puissent altérer la définition globale. La multiplication des récits de super-héros a eu tendance à autonomiser ce genre, comme aujourd'hui le succès des dystopies (de science-fiction, mais aussi de *fantasy*) pourrait bien les constituer en genre propre dans l'esprit d'un certain nombre de lecteur²⁰. Cela pourrait être aussi le cas des récits *steampunk* et de la *Gaslamp fantasy* que leurs conventions propres et leur encyclopédie architextuelle commune extrêmement identifiable ont tendance à constituer en un genre de l'imaginaire homogène susceptible de rendre inopérante l'opposition entre science-fiction et *fantasy* pour certains amateurs²¹ ou aux productions japonaises, qui rendent souvent confuse une telle distinction en imposant un syncrétisme des genres de l'imaginaire. Dans le cas où de telles mutations adviendraient, on aurait beau opposer à cette évolution de la sensibilité aux œuvres la massivité d'une définition stable du genre, ce serait à partir d'autres séries génériques qu'elles seraient désormais abordées, exactement comme les récits de super-héros sont presque toujours considérés à partir de la catégorie « super-héros » et presque jamais à partir de celle de « science-fiction ». Après tout, il existe d'autres exemples de ces scissions survenues dans les ensembles génériques : longtemps, la plupart des œuvres que nous considérerions aujourd'hui comme de la science-fiction étaient appréhendées suivant les catégories du fantastique et du roman d'aventures.
- 17 Une telle approche pragmatique de la science-fiction tend à la constituer en une multitude de définitions proches, fragmentaires et aux contours indéfinis, constituées collectivement à partir de traits parfois contradictoires, mais qui fonctionne comme un système prototypique, avec des traits caractérisants plutôt centraux, d'autres plus périphériques (Kleiber, 1999)²². Certains stéréotypes (petits hommes verts, voyages dans le temps, etc.), certaines propriétés stylistiques (variant sensiblement suivant les séries culturelles et médiatiques, on l'a vu), certaines œuvres et certains auteurs (Isaac Asimov, Philip K. Dick...) figureront au centre de l'imaginaire du genre, parce qu'ils feront davantage consensus, au point d'apparaître comme des prototypes quand il

s'agira d'exemplifier le genre. Ils contribueront à ancrer les définitions dans des exemples concrets. D'autres, comme les films de zombies ou les bandes dessinées de super-héros, on l'a vu, apparaîtront comme problématiques et périphériques. Ils seront moins souvent convoqués, de même que les conventions qui leur sont associées. Ainsi, il est courant que l'on affirme que « Jules Verne, ce n'est pas de la science-fiction²³ » (par exemple pour des raisons de date), ou que Lovecraft, ce n'est *pas vraiment* de la science-fiction (parce qu'il est attiré vers le fantastique ou l'horreur²⁴). On lira ailleurs que le *steampunk*, les dystopies ou même le *space opera*²⁵ ne sont *pas vraiment* de la science-fiction – et donc, naturellement, que *Star Wars* n'en est pas non plus²⁶.

- 18 Se dessinent ainsi des points de convergence et de divergence, des espaces plus consensuels (l'avenir, la science), d'autres moins (la présence d'un seul de ces pôles), et des figures centrales ou périphériques, qui varient suivant les pays, les séries médiatiques de référence, le rapport du consommateur au genre et le contexte direct déterminant les conditions de son jugement. Certaines œuvres feront sans doute consensus (encore que le refus réitéré de considérer *Star Wars* comme de la science-fiction, les désaccords concernant Jules Verne ou ceux visant des œuvres comme *Les Chroniques martiennes*, 1984 ou *Le Meilleur des mondes*²⁷ montrent que ce consensus est beaucoup plus problématique qu'on pourrait le penser). Or, dans la mesure où elles engagent des positions plus discutables par rapport aux définitions plus consensuelles, de telles variations sont éclairantes en ceci qu'elles mettent en jeu la question de la posture (biographique, sociologique, politique, culturelle, esthétique) du locuteur.
- 19 Ainsi, c'est comme pratique collective, résultat de la sédimentation des usages, ou des pratiques sérielles qui, sans nécessairement se rapporter au genre, mettent en jeu son architexte ou des architextes qui lui sont proches, que l'on peut penser un genre. Élaboré collectivement au gré des échanges dans la sphère publique, dans un bricolage constant entraînant une superposition de définitions légèrement différentes, se transformant au fil des interprétations individuelles et collectives, le genre gagnerait à être pensé au niveau des pratiques – aussi bien celles des producteurs que celles des récepteurs (consommateurs, commentateurs) – en tenant compte des positions socioculturelles et des dispositifs mis en jeu. À travers eux, on peut en effet comprendre la signification que ledit genre revêt en contexte, et parfois (comme souvent dans le pôle de la production, mais aussi dans certaines prises de position dans les débats) les partis-pris qui visent sciemment à imposer une définition afin d'orienter le champ. Certains traits définitoires engagent des préférences de lecture : la valorisation de l'*estrangement* tend à favoriser les productions et les modes de lecture littéraire, le pôle scientifique, celui de la vulgarisation et de la spéculation, les définitions thématiques correspondront à une mise en avant des mécanismes sériels du genre et de la lecture qu'ils favorisent, etc. Déplier les définitions superposées du genre permet ainsi de comprendre ses différents usages et, à chaque époque, les significations (idéologiques, politiques, imaginaires) qu'on lui assigne, les valeurs esthétiques qu'on lui associe, la place sociale qu'on lui accorde – bref, l'ensemble des significations culturelles qui le constituent. Dès lors, parvenir à la *bonne définition* d'un genre n'a pas grand sens, puisqu'il n'est rien d'autre que le résultat de définitions fragmentaires sédimentées, et évoluant au fil des nouvelles actualisations ... Or, c'est dans les écarts et dans ce qu'ils nous disent sur les œuvres, les séries culturelles et la position des

créateurs ou du public, que se joue en contexte la signification individuelle et collective de la science-fiction.

BIBLIOGRAPHIE

- Aziza Claude et Goimard Jacques, *Encyclopédie de poche de la science-fiction*, Paris : Presses pocket, 1986.
- Baudou Jacques, *Le Guide de la science-fiction*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 2003.
- Böhme Gernot, *Aïsthétique ; pour une esthétique de l'expérience sensible*, Dijon : Les Presses du Réel, 2020.
- Bourges Fanny, « Les planètes dans Star Wars, c'est du bidon ? Mise en scène générique et imaginaires transmédias dans le magazine de vulgarisation *Science & Vie Junior* », mémoire de master soutenu à Paris Nanterre, septembre 2022
- Bréan Simon, *La Science-fiction. Théorie et histoire d'une littérature*, Paris : PUPS, 2012.
- Bréan Simon, « Les érudits de la science-fiction en France, une tradition critique endogène », *ReS Futurae* [en ligne], n°1, 2012, 2 octobre 2012, [consulté le 13 novembre 2022]. URL : <http://journals.openedition.org/resf/131> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.131>
- Bréan Simon et Langlet Irène, « Le chercheur face au fandom de SF : retour sur le fil M », *Belphegor* [en ligne], *Mutations des légitimités dans les productions culturelles contemporaines*, n°17, 2019, 3 septembre 2021, [consulté le 13 novembre 2022], URL : <https://journals.openedition.org/belphegor/1647>.
- Broderick Damien, *Reading by Starlight; Postmodern Science Fiction*, Londres, New York : Routledge, 1995.
- Clute John et Nicholls Peter, *The Encyclopedia of Science Fiction*, Londres : Orbit, 1993.
- Collectif, *Europe, La Science-fiction par le menu*, n° 580-581, août-septembre 1977.
- Collectif, *Fantascienza 2-3*, « Regards sur le fleuve », juin 1980.
- Constans Ellen, *Parlez-moi d'amour ; Le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges : PULIM, 1999.
- Ferreras Juan Ignacio, *La Novela de Ciencia Ficción*, Madrid, Siglo veintiuno de España, 1972.
- Huz Aurélie, « Les sons de la science-fiction dans *La Planète sauvage* de René Laloux (1973) », *Sociétés & Représentations, Sons et cultures sonores*, n°49, 2020/1, p. 211-219.
- Jameson Fredric, *Archéologie du futur ; Le désir nommé utopie et autres sciences-fictions*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2021 [2005].
- Kleiber Georges, *Sémantique du prototype*, Paris : PUF, 1999.
- Koestler Arthur, « The Boredom of Fantasy », *Harper's Bazaar*, août 1953; reproduit dans *The Trail of the Dinosaur*, New York : Macmillan, 1955

Langlet Irène, *La Science-fiction ; lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris : Armand Colin, 2006.

Langlet Irène, *Le Temps rapaillé ; Science-fiction et présentisme*, Limoges : PULIM, « Médiatextes », 2020.

Letourneux Matthieu, *Fictions à la chaîne*, Paris : Seuil, « Poétique », 2017.

Letourneux Matthieu, « Le genre comme pratique historique et médiatique (1860-1940) », in Emilie Pezard et Valérie Stiénon, *Les Genres du roman au XIX^e siècle*, Paris : Garnier, 2022.

Michaud Yves, *L'Art, c'est bien fini ; Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Paris : Gallimard, 2021.

Rieder John, « De l'avantage (ou non) de définir la science-fiction : théorie des genres, science-fiction et Histoire » [2010], Irène Langlet (trad.), *ReS Futurae* [en ligne], n° 3, 2013, 31 décembre 2013, [consulté le 08 novembre 2022], URL: <http://journals.openedition.org/resf/489>; DOI: <https://doi.org/10.4000/resf.489>.

Roberts Adam, *Science Fiction*, Routledge, « The New Critical Idiom », 2000

Saint-Gelais Richard, *L'Empire du pseudo*, Québec : Nota Bene, « Littérature(s) », 1999.

Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, « Poétique », 1989.

Taylor Timothy D., « The Avant-Garde in the Family Room: American Advertising and the Domestication of Electronic Music in the 1960s and 1970s », in Trevor Pinch et Karin Bijsterveld (dir.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.

NOTES

1. Plutôt que de multiplier les références aux travaux sur le genre en général et sur les caractéristiques du genre de la science-fiction en particulier, nous renvoyons à l'ouvrage essentiel de Jean-Marie Schaeffer, 1989, et à l'étude de John Rieder, 2013.
2. Pour des raisons pratiques, nous nous concentrerons ici sur les définitions du genre en France, même si nous ferons ponctuellement allusion à des travaux étrangers.
3. Comme dans Baudou, 2003 ; chez Aziza et Goimard, 1986 ; dans le numéro que la revue *Europe*, 1977 (même si c'est pour mettre en évidence ses limites), ou dans Bréan, 2012.
4. C'est le cas chez Jameson, 2021 [2005], mais aussi chez Langlet, 2006 ; c'est le cas également chez Saint-Gelais, 1999. Mais il est vrai que dans ces deux derniers cas, on peut considérer en un sens que l'ouvrage en entier se pense comme une définition (ou une théorisation) du genre – même si l'un comme l'autre s'en défendent habilement dès les premières pages de leur ouvrage.
5. C'est le cas chez Bréan, 2012. C'est également le point de départ de Roberts, 2000, même s'il s'efforce ensuite longuement de parvenir à une définition.
6. Même le roman d'amour ne s'est formalisé comme genre que dans l'entre-deux-guerres, la catégorie du roman de mœurs et celle du drame (ou de ce qu'on appelle plus généralement le mélodrame) l'emportant auparavant, avec leurs structures collectives, leur portée sociale et leur logique de déploration, de fortune et d'infortune. Sur ces questions, voir Constans, 1999.
7. Pour ne prendre que quelques exemples : le cinéma tend à valoriser une définition spectaculaire et sensationnelle du genre ; la nouvelle, très marquée par le format du récit à pointe hérité du XIX^e siècle, insiste sur les effets de vertige et de paradoxe que permet son format court ; pour des raisons techniques, les jeux vidéo ont longtemps privilégié une conception

superficielle du genre, limité à quelques éléments signifiants (*sprites* de vaisseaux, étoiles, représentations conventionnelles des « petits hommes verts ») ; aujourd'hui, ils explorent de plus en plus l'expérience de monde incorporée (mais des variations importantes existent suivant les mécanismes de jeu).

8. Bréan (2012) a bien décrit ce double mouvement à travers son opposition entre « *megatext* » et « *macrotexte* ».

9. Ainsi, dans les années 1950, on trouvait dans les pages de la revue *Fiction*, aussi bien des publicités pour la collection « Anticipation » du Fleuve Noir que pour une gamme de meubles « Anticipation », au *design* futuriste.

10. Pensons pour les premières aux sonorités électroniques, depuis le space disco jusqu'à la synthpop, et pour les secondes aux usages de la police eurostyle, que l'on retrouve dans *2001*, *Blade Runner*, *Wall-E*, *Les Gardiens de la galaxie*, etc. Sur le premier point, voir Taylor, 2012 ou Huz, 2020.

11. Par exemple cette définition précoce : « le mystère, c'est la science [...] l'imagination du lecteur qui a besoin de participer et de comprendre, non pas seulement par l'algèbre et la physique, mais par le jeu des personnages vraisemblables [...] Ainsi se définit le roman d'anticipation, le 'science-fiction' » (*Carrefour*, 22 juin 1949).

12. Voir les exemples en note dans la suite de notre article.

13. Ainsi quand le critique Juan Ignacio Ferreras affirme que les récits qui se contentent de narrer des aventures dans l'espace, sans exploiter la dimension utopique ou dystopique de la science-fiction, n'appartiennent pas réellement au genre, mais correspondent en réalité à de simples romans d'aventures en costumes, il fonde son propos sur une conception du genre prise dans les exigences de littérarité de son époque qui le conduisent à chercher à le préserver de la paralittérature. Sa définition du genre doit s'interpréter dans le contexte académique qui est le sien (Ferreras, 1972).

14. « Nous vivons dans un monde où avions, cinéma parlant en couleurs et même en relief, fusées, radar, télévision et mille autres "merveilles de la science" qui apparaissaient comme des rêves de l'imagination à nos grands-parents ne sont que banalités de la vie quotidienne » (« Qu'est-ce que la science-fiction », *Sud-Ouest*, 17 juin 1953 ; voir aussi par exemple *Combat*, 4 décembre 1954).

15. *Carrefour* en parle comme d'une « littérature de magazines américains à bon marché » (*op. cit.*), et dans *Économie et humanité*, on souligne « le trop fréquent manque d'imagination et les fantaisies illogiques et puériles des auteurs » (R. Deprat, « La science-fiction, mythologie du monde moderne », 1^{er} janvier 1954) ; et le 29 octobre 1953, *Combat* commence par indiquer qu'on décrit souvent le genre comme une « camelote made in USA, au même titre que la koka-cola [*sic*] ».

16. Le rapport est presque systématiquement établi, voir par exemple *La Croix* (*op. cit.*) ou *Combat* (4 décembre 1953) où il est posé de façon particulièrement frappante. On notera cependant qu'à la même époque, les amateurs de science-fiction insistent dans des revues comme *Fiction* sur sa radicale nouveauté en prenant soin de la distinguer des productions antérieures en France.

17. Sur l'évolution du recours à la science dans les définitions, voir Clute et Nicholls, 1993.

18. Si certaines séries de *comics* activent cette relation à la science-fiction (c'est le cas du *Silver Surfer* par exemple), alors c'est *dans ce cas*, parce qu'une telle relation joue un jeu dans la production et la réception de l'œuvre, que la relation sérielle fait sens. Les choses pourraient changer (c'est peut-être le cas avec les adaptations cinématographiques, qui activent de plus en plus cette relation sérielle), et dans ce cas, la relation, devenue une évidence, s'imposera dans son évidence aussi bien aux créateurs (convoquant les conventions architextuelles du genre) qu'aux consommateurs (appréhendant les œuvres à partir de ces attentes sérielles).

19. C'est ce qui explique les limites des approches formalistes des genres, comme celle de Tzvetan Todorov (1970) pour le fantastique, le conduisant à exclure du genre à la fois le *Frankenstein* de

Marie Shelley et les *Dracula* de Bram Stoker : la définition formelle de Todorov reste extrêmement utile pour définir une forme littéraire, mais elle n'est guère opératoire pour définir le genre comme catégorie culturelle.

20. Ce qui donne lieu à des tâtonnements de ce type : « Oui, et en plus, c'est de la dystopie, donc pas de la vraie SF (même si, techniquement, il s'agit d'un sous-genre) » (<https://lesfantasydamanda.wordpress.com/2018/02/20/destiny-tome-2-cecelia-ahern/>)

21. Ce qui donne ce type d'échanges : « Mais je n'avais pas compris qu'il s'agissait de steampunk, du coup j'hésite un peu. Je ne suis pas très amatrice de SF mais c'est tentant...

- C'est de la sf, car au fond, ce sont des historiens du XXI^e qui ont des machines à remonter le temps. Mais sinon, pour moi ce n'est pas de la vraie SF... » (<https://sylectures.wordpress.com/2013/06/12/sans-parler-du-chien/>).

Voir aussi les sorties de Paul Cook, pour qui « les histoires de morts-vivants et les ambiances steampunk [...] tout cela n'a rien à voir avec son registre fétiche, la science-fiction » (« Paul Cook dénonce la science-fiction au féminin », <https://actualitte.com/article/54713/international/paul-cook-denonce-la-science-fiction-au-feminin>).

22. Pour Kleiber le degré de prototypicité d'un objet par rapport à une classe (autrement dit son caractère exemplaire) dépend du contexte et des sous-classes qui les portent. Sur l'intérêt de la sémantique du prototype pour penser les genres populaires, voir Letourneux, 2017.

23. « Pour les trois quarts des « verniens », l'œuvre de Jules Verne, ce n'est pas de la science-fiction » (« Amiens Verne agite la science-fiction », *Courrier picard*, <https://www.courrier-picard.fr/art/region/amiens-verne-agite-la-science-fiction-ia0b0n407949>).

24. « Ses monstres sont toujours issus de l'espace, ce sont des entités extraterrestres. Mais ce n'est pas du tout de la science-fiction, parce que la science-fiction est une prospective dans le futur, comme d'imaginer le futur technologique de l'humanité dans l'espace. Lui, pas du tout » (<https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/exposition-lovecraft-louvain-la-neuve-interview-de-nicolas-stetenfeld/>).

25. « Ne sont-ce pas ces œuvres-là qui ont popularisé le Space Opera (même si les experts disent que ce n'est pas de la "vraie" SF...) ? » (<https://www.casusno.fr/viewtopic.php?t=25673&start=165>), voir également la remarque suivante : « Encore aujourd'hui, alors que les passionnés de SF, bercés par ces histoires qu'ils ont aimées, grandissent et développent des goûts plus sophistiqués, ils parlent du space opera avec dédain. Ils diront que « ce n'est pas de la vraie science-fiction », avec une moue méprisante. » (<https://ptgptb.fr/explosions-de-planetes>).

26. Cyril Roland, « Une bonne fois pour toutes : *Star Wars* n'est pas une saga de science-fiction », *Vice* (<https://www.vice.com/fr/article/59ydkn/une-bonne-fois-pour-toutes-star-wars-nest-pas-une-saga-de-science-fiction>).

27. C'est la thèse d'Arthur Koestler (1953) pour les deux dernières, parce qu'elles échappent selon lui à l'imaginaire débridé de la science-fiction, et que l'imagination y répond à une volonté de produire une signification sociale ; autrement dit « ces œuvres sont littéraires précisément en cela qu'elles n'appartiennent pas à la science-fiction » ; le refus du genre s'inscrit ici dans les perspectives modernistes d'une scission entre haute littérature et littérature populaire. Quant aux *Chroniques martiennes*, c'est Bradbury lui-même qui affirmait qu'elles n'étaient pas de la science-fiction, mais du fantastique (l'affirmation, régulièrement citée, trouve sa source dans une interview pour le *Weekly Alibi* du 27 septembre 1999 ; elle est accessible en ligne : <https://alibi.com/feature/42010/Alibi-Flashback-An-interview-with-Ray-Bradbury.html>).

RÉSUMÉS

Cet article se propose d'engager une réflexion générale sur les genres médiatiques à partir du cas de la science-fiction. A travers l'étude des discours sur ce genre, nous tenterons de montrer que c'est comme pratique collective, résultat de la sédimentation des pratiques sérielles et des usages, que l'on peut penser un genre. Élaboré collectivement au gré des échanges dans la sphère publique à travers une superposition de définitions légèrement différentes, le genre doit être pensé au niveau des pratiques des producteurs et des récepteurs. Déplier les définitions superposées du genre permet ainsi de comprendre l'ensemble des significations culturelles qui le constituent. Dès lors, parvenir à la *bonne définition* d'un genre n'a pas grand sens, puisqu'il n'est rien d'autre que le résultat de définitions fragmentaires sédimentées et évoluant au fil des nouvelles actualisations. Car c'est dans les écarts de définitions que se joue en contexte la signification individuelle et collective de la science-fiction.

In this article we propose to offer a general reflection on media genres based on the case of science fiction. We will try to show that it is as a collective practice, the result of the sedimentation of serial practices and uses, that we can think of a genre. Elaborated collectively in the course of discursive exchanges in the public sphere, resulting in a superimposition of slightly different definitions, the genre must be thought of at the level of the practices of producers and receivers. By unfolding the superimposed definitions of gender, we can thus understand the set of cultural meanings that constitute it. Therefore, it makes little sense to try to impose a universal definition of a genre, since it is nothing more than the result of fragmentary definitions that are sedimented and evolve with new updates. For it is in the gaps between definitions that the individual and collective meaning of science fiction is played out in context.

INDEX

Mots-clés : genres, genericité, culture médiatique, théorie de la science-fiction, sérialité

Keywords : genres, genericity, media studies, critical theory of science fiction, serial fiction

AUTEUR

MATTHIEU LETOURNEUX

Matthieu Letourneux est Professeur à l'Université Paris Nanterre. Spécialiste des cultures sérielles et médiatiques, il a publié *Aux origines de la pop culture* (avec L. Artiaga, La Découverte, 2022), *L'Empire du rire* (avec A. Vaillant, CNRS, 2020), *Fictions à la chaîne* (Seuil, 2017), *Fantômas, Biographie d'un criminel imaginaire* (avec L. Artiaga, 2013), *La Librairie Tallandier* (avec J.-Y. Mollier, 2011) et *Le Roman d'aventures, 1870-1930* (2010). Il est rédacteur en chef de la revue *Belphégor*.

Matthieu Letourneux is a Professor at the University of Paris Nanterre. A specialist in serial and media cultures, he has published *Aux origines de la pop culture* (with L. Artiaga, La Découverte, 2022), *L'Empire du rire* (with A. Vaillant, CNRS, 2020), *Fictions à la chaîne* (Seuil, 2017), *Fantômas, Biographie d'un criminel imaginaire* (with L. Artiaga, 2013), *La Librairie Tallandier* (with J.-Y. Mollier, 2011) et *Le Roman d'aventures, 1870-1930* (2010). He is chief editor of the scientific journal *Belphégor*.