

« Le Navigateur » de Jacques Sternberg ou la phylogénèse parodiée du *space opera*

ESFANDI Esfandiar

Maître-assistant

Université de Téhéran

E-mail: esfandi@ut.ac.ir

(date de réception 04/01/2012 - date d'approbation 03/07/2012)

Résumé

C'est dorénavant un lieu commun, la science-fiction serait un genre par nature réfractaire à l'assimilation définitive au *mainstream* littéraire. Nous dirons que les thématiques habituelles du genre, auxquelles viennent se mêler l'irrésistible propension à prospecter l'avenir sous toutes ses formes, immunisent la SF contre « l'enfermement académique » au profit d'un enfermement d'un autre genre. En effet, celle-ci appartient, comme on le sait, à la grande famille de la paralittérature où se côtoient les sous-genres plus ou moins répertoriés en attente de recevoir un semblant de définition. Genre populaire s'appuyant sur une poétique singulière, la SF est un lieu ouvert à l'imagination, à la créativité verbale et figurative. Elle possède elle-même ses sous-genres, entre autres, le *space opera* qui fut en quelque sorte la matrice originelle de la fiction spéculative et de ses émules contemporaines. L'œuvre sternbergienne n'eut guère pour vocation de nourrir le répertoire déjà riche de la science-fiction. Elle constitue néanmoins une étape non répertoriée susceptible d'apporter, nous le constaterons, une touche d'auto-réflexivité à l'histoire du genre.

Mots-clés : Jacques Sternberg, Nouvelle, Science-Fiction, *Space Opera*, Aventure, Fiction Spéculative.

Introduction

Il est toujours tentant de jeter l'éponge, quand il s'agit d'engager une réflexion relative à un sous-genre littéraire dont le genre lui-même est considéré comme une sous-catégorie de la littérature. Car c'est un fait, l'identification générique reste, malgré son utilité éditoriale, un exercice limite que chercheurs et auteurs souhaiteraient vouer aux gémonies. Genre paralittéraire par excellence, la science-fiction est peut-être la sous-catégorie paralittéraire la mieux identifiable, et paradoxalement, celle qui fut le plus tardivement identifiée comme telle. Une définition (datée) proposée par Merrill permet d'en expliquer la cause. Selon ce dernier « la SF apparaît dès que, dans le cadre d'un récit de fiction, l'auteur examine au moyen de la méthode scientifique, un modèle perturbé de la réalité. » (Lehman, 2001: 36) Sans science, *exit* la fiction de type prospectif. L'apparition du genre a donc partie liée avec notre modernité industrielle et son devenir, avec l'évolution, en somme, de la culture technoscientifique. S'il est donc de bon ton, pour valoriser la science-fiction, de faire remonter ses origines aux « voyages extraordinaires » d'un Lucien de Samosate ou aux excursions terrestres de Micromegas et du Secrétaire de l'Académie de Saturne, on peut aussi considérer que cette filiation a conduit aux gigantesques « opéras de l'espace » qui, depuis les désormais « classiques » américains du milieu du XXe siècle, ont jalonné l'histoire de la science-fiction. A l'intérieur de la catégorie désormais protéiforme des récits science-fictionnels capables d'enregistrer « le sens naissant du futur » (Jameson, 2008: 15) les sous-catégories sont légions. Elles rejoignent cependant toutes, peu ou prou, le registre du *space opera*, identifiant originel de la SF anglo-saxonne (l'après Vernes en somme) et le génie de Burroughs et des premiers instigateurs du fameux *sense of wonder* (l'émerveillement scientifique) et plus tard de Campbell et de ses émules. Le *space opera* occupe donc une place de choix dans la phylogénèse et l'histoire générale du récit futuriste. Comme la famille paralittéraire à laquelle il appartient, son évolution fut riche en variations thématiques et formelles, et nombre d'auteurs ont usé de son cadre

définitoire, ont puisé dans ses ingrédients, qui par jeu ou par malice, qui motivé par le souci de régénérer un sous-genre populaire porté à l'usure. La nouvelle « Le Navigateur » de Jacques Sternberg dont il sera plus loin question, dispose du double statut de la contingence et de la centralité : contingent par le caractère marginal de son auteur en comparaison à la stature des grands pontes du genre, également par le format fatalement moins visible et peu concurrentiel de la nouvelle ; central par la densité de ses thèmes qui englobent la quasi-totalité des entrées thématiques du *space opera*, mais aussi, par la qualité du regard oblique porté par l'auteur, *via* le récit, sur le passé, le présent, et l'avenir de ce sous-genre majeur de la littérature dite populaire.

Promesses et prouesses du *space opera*

S'il est vrai qu'Homère n'a pas attendu les grands voyageurs des siècles postérieurs pour réaliser *L'Iliade* et *L'Odyssée* et mettre en récit les pérégrinations de ses héros intemporels, il a en revanche fallu attendre jusqu'aux années 1930 pour qu'apparaissent des auteurs imaginatifs et fantaisistes (élevés dans la tradition américaine des pionniers du nouveau monde) capables d'orienter l'appétit factuel ou fictionnel de conquêtes humaines en dehors des frontières terrestres.

La France avait très tôt perçu, en la personne de Jules Verne ou de Régis Messac, le profit narratif à tirer de l'élaboration d'exo-mondes (et non pas « arrières-mondes ») et des potentialités fabuleuses du « vertige logique » produit par les ailleurs géographiques qui inscrivent dans notre réalité « une logique qui n'est pas de ce monde et qui donne, au sens propre, le vertige » (*Ibid.*:47). Ce furent cependant les Américains, tous enfants des revues *Argosy* ou *Amazing Stories*,¹ qui élaborèrent les premières grandes épopées extraterrestres (humaines, quasi humaines ou non humaines). Les Smith,

1- Les revues *Argosy* et *Amazing Stories* ont respectivement vu le jour en 1896 et en 1926 aux Etats-Unis.

Williamson ou Hamilton¹ concoururent à mettre en place et à décliner de mille et une façons le « voyage dans l'espace », considéré aujourd'hui comme le « mythe de l'âge d'or de la science-fiction » (Emmanouïlidou-Buonavista, 2006: 78). Serge Lehman résume efficacement l'apport des auteurs américains à la formation du genre et plus particulièrement, l'influence qu'ils exercèrent dès les années 1950 (et l'application du plan Marshall en Europe) sur le récit d'anticipation, notamment français en proposant une perception plus sensible de « l'espace et du temps », en formulant l'hypothèse de l'« omnipotence future de la technologie », et en engageant les premiers une véritable réflexion relative à l'« altérité non-humaine » (Lehman, 2001: 33). Quant au *space opera* en tant que tel, il fut ainsi nommé par Wilson Tucker en 1941 à partir du modèle populaire *soap opera* (récits radiophoniques sponsorisés par des fabricants de lessive)². Le parallèle laisse évidemment perplexe à peine comparé le meilleur des romans photo-télévisuels toujours en vogue, et le moindre des opus de la *Légion de l'espace* de Jacques Williamson rédigé dans les années trente. Le genre assume néanmoins ses origines populaires par la récurrence de thèmes actuellement galvaudés tels que les voyages intergalactiques, l'exploration et la découverte d'univers excentrés et de civilisations riches en exo-organismes plus ou moins apparentés à la race humaine, et de grands et improbables conflits hors atmosphère. La liste des ouvrages et des cycles façonnés sur le modèle attractif de l'aventure techno-futuriste comprend des noms et des titres qui appartiennent aujourd'hui à la légende du genre. Citons Isaac Asimov et son cycle *Fondation* rédigé à partir de 1951 et le cycle des *Marchands interplanétaires* entamé la même année par Paul Anderson et qui relate les aventures du désormais célèbre agent terrien Dominic Flandry. Autre texte qui se doit d'être cité dans ce survol du genre, *La Curée des astres* d'E. E. Smith rédigé en 1928 et qui a le mérite

1- Auteurs phares des revues Argosy et Amazing Stories.

2- Cité par Irène Langlet dans son ouvrage *La science-fiction. Lecture et poésie d'un genre*, Paris, Armand Colin, 2006.

d'accompagner « (...) pour la première fois le lecteur au-delà du système solaire, au cœur même de la galaxie » (Millet, Labbé, 2001: 46). Promesses et prouesses projetées avec fantaisie et dans un esprit de spéculation progressiste par des auteurs non blasés, sur un futur que les découvertes technoscientifiques du début du XXe siècle promettent radieux.

Le *space opera* était destiné à un grand avenir, comme le démontre la bonne fortune du cinéma SF à travers le monde. Galvaudé à souhait suite à la réussite commerciale de la *Guerre des étoiles* dans les années soixante-dix, il a connu une période de renouveau et un succès autant critique que populaire grâce notamment aux récits de William Gibson¹. Ce renouveau fut l'heureuse conséquence de l'épuisement de cette sous-catégorie littéraire aisément reproductible qui permet la mise en valeur, au détriment de sa composante cognitive et en vue d'une ingestion rapide par le lecteur, de la composante affective du récit science-fictionnel. Cette dernière se manifeste, notons-le, par « un sentiment d'éloignement et d'émerveillement » (Mather, 2002: 76). A l'exotisme des premiers temps est ainsi venu s'ajouter un exotisme spéculatif fait d'« extrapolations conjecturales » (Langlet, 2006: 67) d'analogie avec le monde réel et d'un « travail d'inférence » effectué à partir de ce dernier, et conduisant à la fixation d'un monde imaginaire en même temps dépayasant et familier.

Le fait est que le renouveau qualitatif des années quatre-vingts aura nécessité la prise de conscience, du côté des lecteurs, mais aussi et surtout du côté des créatifs eux-mêmes, de l'inefficacité relative du genre par répétition (parfois infantilisante) des mêmes schèmes thématiques dans les romans et les nouvelles galactiques. En somme, si la planète Mars d'E.R. Burroughs parvenait à séduire dans les années 1910-20 un public de lecteurs de revues

1- Auteur américain de SF, considéré comme le fondateur du sous-genre « cyberpunk », lequel est un courant artistique et littéraire né dans les années 1980, et qui associe le monde de l'informatique à une vision sombre de l'avenir de l'humanité.

féru de personnages romanesques¹, la tendance est allée en s'inversant dès la fin des années soixante, quand le regard scrutateur des auteurs s'est soudain retourné vers la terre et son lot de fables potentielles endo-centrées². L'apparente légèreté des écrivains et des lecteurs passionnés de traditions spacio-péegrines aura donc nécessité, par souci de préservation de l'espèce (littéraire), l'apparition d'une nouvelle forme science-fictionnelle, dont l'étude rétrospective nous permettra d'établir un jalon de plus dans la phylogénèse du genre *space opera*. Le navigateur de Jacques Sternberg entre autres, constitue en effet dans l'histoire du *space opera* un moment notable d'autoréflexivité qui mérite d'être intégré à l'histoire théorique et critique de l'évolution du genre.

La nouvelle de Sternberg est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord celle-ci a recours aux éléments majeurs du catalogue thématique du *space opera* : les voyages interstellaires, la découverte d'exo-mondes, la présentation nominative mais aussi prédicative de ces mêmes exo-mondes, et, à travers une parodie de taxinomie lamarckienne, une liste non close d'exo-organismes non-conventionnels. Par ailleurs, la nouvelle déborde du cadre définitoire de la simple fiction intergalactique, en articulant narrativement l'ensemble des outils génériques nécessaire au genre, à son autocritique. Enfin, le texte est né sous la plume d'un nouvelliste au profil éditorial incertain, évoluant à la fois dans et en dehors de la science-fiction ; simultanément raconteur d'histoires, expérimentateur de formes et satiriste acerbe qui n'a lésiné sur aucun support littéraire pour asseoir son jeu d'auteur (car c'est bien, en première et en dernière lecture, d'un jeu qu'il s'agit).

1- *La Princesse de Mars*, publié en 1912 sous les auspices de Frank Munsey dans la revue Argosy reste aujourd'hui encore une référence en matière de fantasy épique.

2- Publié en 1969, le roman *Ubik* de Philippe K. Dick (Editions Robert Laffont, 1970, pour la version française) exemplifie idéalement le reversement de la perspective spatiale de la SF, et son redéploiement thématique dans le registre surnaturel : Thanatos, télépathie, relativité temporelle, etc.

Prélude (en) mineur au renouveau d'un genre

Avec Frederic Brown (1906-1972) Jacques Sternberg fut un discret maître du format *short story*. Le premier rédigea des centaines de récits courts et participa, comme le rappelle Irène Langlet¹, au succès de plusieurs revues américaines célèbres parmi lesquelles *The Magazine on Science-Fiction and Fantasy* et le non moins célèbre *Galaxy Science-Fiction*. Brown partageait avec Sternberg l'art de provoquer la surprise, mais aussi et surtout, la maîtrise du registre parodique qu'ils appliquèrent avec bonheur au domaine de la science-fiction. Sternberg rédigea, il est vrai sans grand succès, des romans conventionnels et expérimentaux, mais s'il laisse aujourd'hui un nom, c'est sans conteste grâce à ses recueils de nouvelles, majoritairement science-fictionnelles². De ses excursions sur les terres largement défrichées de l'imaginaire science-fictionnel, il rapporta des nouvelles décalées, où le registre SF interfère continuellement avec d'autres types de discours. Le seul titre choisi pour l'un de ses recueils, *Conte glacé*, (1974) aura par exemple fait dire à I. Langlet : « Le terme de 'conte' choisi par Sternberg signale (...) son attachement à la tradition de l'apologue ou à l'exemplum philosophique bien plus qu'à la science-fiction (...) » (Langlet, www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org) et de préciser que la SF n'aura constitué pour lui qu'« (...) une entrée parmi d'autres dans les usages et les ridicules de son temps » (*Ibid.*).

Pour ce qui concerne la présente étude et l'évolution du *space opera* comme forme narrative institutionnalisée, nous aurons retenu l'année 1957 et la publication de la nouvelle « Le « navigateur » (extrait du recueil *Entre deux mondes incertains*). La nouvelle et sa date de publication ont leur intérêt en ce qu'elles anticipent (nous l'avons signalé dans notre

1- Voir l'article en ligne « Les échelles de bâti de la science-fiction », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010.

2- On pourra notamment lire avec profit les deux recueils de nouvelles *188 contes à régler* (Gallimard, 1988) et *Entre deux mondes incertains* (Denoël, 1957). La nouvelle « Le navigateur » dont il est question dans le présent article, est tirée du second de ces ouvrages.

introduction) la révision postmoderne du genre, rendu possible entre autre, par l'investissement de la théorie planckienne des quantas et surtout par des récits novateurs tels que *L'Usage des armes* (Banks, 1992) *Des milliards de tapis de cheveux* (Eschbach, 1999) ou le très célèbre *Neuromanciens* de William Gibson (1985).¹ Si le roman *Neuromanciens* (pour ne prendre que cet illustre exemple) a su apporter au début des années quatre-vingts, un souffle nouveau tant dans sa forme que dans ses thématiques revisitées à grand renfort de réseaux et de logiciels, de néo-encyclopédisme xéno ou pro humain, d'une somme lexicale et conceptuelle donc, en accord avec les progrès les plus récents de la technologie informatique, de la cybernétique, et des sciences de la communication, l'annonce de la nécessité de renouveau fut en revanche et à notre avis implicitement formulée dès 1957 par Sternberg et son *Navigateur* intergalactique.

L'ensemble de la nouvelle est régi par une voix unique, celle d'un spationaute qui sort soudain d'une période de léthargie pour se retrouver au beau milieu des « cloisons », des « tableaux » et des « fils » d'un astronef (Sternberg, 1957: 107). Envoyé en mission à une date incertaine, le personnage est rappelé à la conscience, et « recomposé » (*Ibid.*) pour mener sa tâche à bien. La nouvelle est construite autour du monologue du narrateur-personnage (intradigétique) et se présente comme un long segment didactique censé informer le lecteur tout en autorisant un retour de la narration sur elle-même. En effet dès l'entrée, la nouvelle affiche sa dimension à la fois expressive et fortement référentielle; expressive en ce qu'elle rend compte du profil du navigateur, de sa fonction, à travers un exposé quasi-analytique de la nature de « son métier » : « arpenter l'espace me paraît bien vain et bien monotone depuis quelques années » (*Ibid.*) nous

1- Nous suivons dans notre référence le choix effectué par Irène Langlet qui consacre dans son ouvrage précité, un chapitre substantiel au devenir du *space opera* (« Le *space opera* : avatars postmodernes d'un sous-genre ») dans lequel elle illustre ses judicieuses analyses (justifications à l'appui) par l'exemple, entre autres, des trois romans plus haut cités de Ian Banks et d'Andréas Eschbach et de William Gibson.

dit-il avant d'en arriver à réduire l'extraordinaire singularité de ses conditions d'existence à une simple remarque qui laisse se manifester dans son discours des préoccupations basement psychologiques qui déteignent trivialement sur « la magie du voyage » autorisée par le genre : « Cela laisse des loisirs pour penser. Beaucoup trop de loisir. Penser à quoi, en réalité ? A tout ce que j'ai réussi à oublier en voyageant » (*Ibid.*: 108). Dans l'incipit de la nouvelle, l'auteur évite consciencieusement d'introduire des déclencheurs science-fictionnels lexicaux, et mise en revanche sur le sentiment de familiarité psychologique et contextuelle pour impliquer le lecteur dans le récit. Aucune notion générique spécifiquement science-fictionnelle ne vient perturber le « système de reconnaissance référentiel » (Langlet, 2006: 36) mis en place par l'auteur, et qui valorise la dimension humaine (familiale) de ce début du récit. L'unique terme identifiant est celui d'« astronave » qui, compte tenu de la place occupée par le thème de la conquête spatiale dans l'imaginaire collectif de l'humanité, n'introduit aucune étrangeté. En réalité, l'incipit apprête un « socle empirique qui stabilise les étrangetés multiples » (*Ibid.*) qui ne vont pas tarder à se manifester dans la suite de la nouvelle. Cette dernière va être en effet consacrée à la présentation (le savoir du narrateur aidant) d'une multitude de mondes, tous plus ou moins excentrés par rapport à notre repère terrestre de lecteur, listés par le navigateur avec la lassitude consommée d'un fonctionnaire blasé : « Tant de mondes différents catapultés dans tant de galaxies différentes » (Sternberg, 1957: 110). En vérité, et c'est l'un des principaux intérêts de la nouvelle, celle-ci est construite à partir de ce que Jean-Claude Dunyach appelle : « Le point de vue de l'extraterrestre » (Dunyach, 2006: 31). Le navigateur de Sternberg est une entité non humaine dont la nature et le lieu véritable d'énonciation sont masqués par l'auteur. Celui-ci est un « je » exogène, qui vient d'« ailleurs », et dont la mission consiste à anéantir « Acture » et les « actuphages », le premier, « étrange monde », et les seconds « êtres inquiétants (...) débiles, hagards, d'une effrayante maigreur, rétrécis et maladifs, comme déshydratés, dévorés de tics nerveux et de gangrènes (...) blêmes, déficients (...) »

(Sternberg, 1957: 114) et la liste est non close, de ces caractéristiques péjoratives que l'extraterrestre applique aux « terriens » dont il est censé atomiser la planète. Ce n'est qu'au dernier paragraphe de la nouvelle que l'information est dévoilée et qu'une inversion (pour le moins) cosmique a lieu, dans l'ordre du genre et du récit, pour faire de ce pseudo modèle réduit de *space opera*, un outil de réflexion sur la machinerie science-fictionnelle, ses thématiques, ses structures et sa destinée.

Le contre-pied programmé du Navigateur

Un auteur comme Andreas Escbach dans *Des Milliards de tapis de cheveux* ne déroge pas à la tradition des parodistes perspicaces. On voit se déployer, dans son désormais célèbre roman datant des années quatre-vingt-dix, un riche catalogue de motifs SF « recyclé(s) dans un conte ethnologique naïf » (Langlet, 2006: 159). Cependant, c'est bien avant l'ouvrage novateur de l'auteur allemand, en 1957 donc, que le *Navigateur* de Sternberg totalise, dans un seul et même texte court, la part congrue des possibles de la SF (l'espace, la découverte, les exo-organismes, etc.) complétée par des concepts métaphysiques tels que la grandeur infinie de l'espace, les méandres ultimes de la matière, ou la thématique de la fuite, le tout traité dans les limites de la psychologie analogiquement humaine d'un narrateur qui, malgré sa fonction de spationaute n'est guère parvenu « (...) à fuir (ses) anxiétés pour (s') en écarter de quelques millimètres » (Sternberg, 1957: 110). Ici, l'infiniment grand du cosmos est ramené et réduit à l'échelle de nos angoisses quotidiennes (même s'il reste possible d'associer abstraitement la lassitude humaine à l'infini du cosmos). Quant aux possibles de la SF, leur classification même apparaît comme une parodie d'excès, un festolement verbal sur la scène originelle du *space opera*. Pour les lieux :

« Des paysages galactiques, des gouffres sidéraux, des abîmes et des marais vivants, des formes vénéneuses ou détruites, des villes de feu et des épaves de la nuit, des méduses abyssales et des planètes larvaires. De l'impensable et du plausible. Du merveilleux et du déjà-vu. Des choses plus

transparentes que des mirages et d'autres plus fragiles que les hallucinations. De tout vraiment » (*Ibid.*: 110).

L'enchaînement par apposition de lieux fabuleux, potentiellement aptes à générer des récits prospectifs ou rétro-prospectifs sur le modèle des récits de civilisations oubliées, fait office de transition vers une véritable xéno-encyclopédie circonstancielle (dont les termes seront oubliés à peine énoncés). Ainsi d'Aglorode, de Truga, Scynthiax, Amastrale, Folge, Thygaride, Triftoze, Mornax, Fyryre, ...¹L'ébahissement potentiel de l'explorateur et du découvreur, condition nécessaire à tout récit intergalactique, est ici neutralisé par la complexité nominative et le surnombre. Ajoutez à cela le décompte des entités, consciencieusement effectué par un narrateur au comportement de technocrate pointilleux (néanmoins proche de la retraite) et vous obtiendrez la liste également fantaisiste qui suit : Les Gorgucés, les Turèges, les Altostriges, les Guniphones, les Karroperriens, les Batrasales, les Corridons supérieurs (notez le « supérieurs »), les Calcites, les Silicites, les Nitrites, les Dragues, les Zoophères, les Gypses, les Galènes, les Boralides, les Ambrèses, les Chromoses, les Argyriomes, les Titans, les Actuphages. « Le jeu en valait la nouvelle » aurait pu déclarer au terme de sa rédaction Jacques Sternberg qui, dès 1957, s'adonnait ainsi à l'art de la distanciation en imaginant les possibles débordements d'un auteur de *space opera* dont on aurait lâché la bride.

Ce condensé de *space opera*, pièce montée de main de maître, met à jour la mécanique de répétition et de substitution thématique et nominative à laquelle est susceptible de succomber une littérature populaire par ailleurs riche en potentialités narratives et didactiques.²Il faut préciser à ce propos (avec Irène Langlet) que le « moment ironique » de la science-fiction,

1- Cette liste à peine lisible de planètes méritait (n'est-ce pas ?) d'être exhaustive.

2- N'est-il pas question, dans le *spaceopera*, de mettre à l'épreuve d'une lecture réaliste-prospective, les plus improbables canevas fictionnels auxquels permet de donner vie, l'actuelle culture technoscientifique ?

autrement dit, le moment où « (...) la forme romanesque articule (dans la SF) l'étrangeté et son explication rationalisante» (Langlet, 2006: 60) date de la décennie cinquante, c'est-à-dire, l'époque même des premières nouvelles réflexives de Sternberg. Des auteurs anglo-saxons d'envergure rattachés à la revue *Galaxie* modelèrent alors une science-fiction parodique consciente de ses potentialités et de ses limites. Les jeux autoréflexifs de parodies thématiques et formelles effectuées par les auteurs de cette mouvance ont par la suite donné naissance à une veine humoristique au sein de la littérature d'anticipation. La nouvelle de Sternberg, au-delà de son aspect parodique, permet d'envisager un recentrement programmatique du regard critique vers l'origine phylogénétique du genre, c'est-à-dire la pérégrination, en petite ou grande pompe, sur fond d'univers. Elle déborde largement, par la densité de ses entrées conceptuelles et thématiques, le registre parodique et fonctionne rétrospectivement comme un signal d'alerte adressé à ceux parmi les auteurs de *space opera* qui n'hésitent pas à abuser des poncifs du genre. La lecture rétrospective de la nouvelle de 1957 est d'autant plus éclairante qu'elle permet de tenir compte du laps du temps écoulé entre le moment ironique de la SF et son renouveau dans les années quatre-vingt. En effet, le *space opera* aura entre-temps donné lieu à des productions de qualité tant du côté anglais et américain que chez les Français.¹ Irène Langlet rappelle de son côté, comme pour enfoncer le clou de la fatale déliquescence du genre avant le *revival* des années quatre-vingts, que « (...) le genre *space opera* (avait) déjà entériné son propre essoufflement ». Elle illustre son propos en rappelant les rédactions bien antérieures aux années quatre-vingt, de *Bill, the galactic hero* de H. Harrison et de *Hitchhikers guide to the Galaxy* de D. Adams.

La mise en scène sternberguienne de la lassitude intergalactique et sa manière décalée de réorienter, en les neutralisant, les promesses et les

1- Deux ouvrages incontournables seront ici cités, tous deux publiés en 1962, *Le Ressac de l'espace* (J'ai lu) et *Ce monde est nôtre* (Hachette /Gallimard), respectivement de Philippe Curval et de Francis Carsac.

prouesses du *space opera* aura également trouvé un écho des plus sérieux dans la révision du genre effectué par Otavia Butler qui conféra au *space opera* un supplément de profondeur humaine, en imaginant dans *La Survivante*, le récit d'une femme désireuse de perpétuer le génome humain en milieu extraterrestre. Ce recentrement vers l'humain donna également lieu à la trilogie interstellaire de David Brin¹ particulièrement axée sur l'introspection humaine, et au roman de Pierre Bordage *Les guerriers du silence* paru en 1993. Ces ouvrages auxquels il convient d'ajouter le roman précité d'Andreas Eschbach, *Des Milliards de tapis de cheveux* (1993), le cycle de *La Culture* d'Iain M. Banks et *L'Usage des armes* (1990), ont permis d'engager le *space opera* sur la voie du renouveau. Il s'agit dorénavant de lire un ouvrage tel que celui d'Eschbach: « (...) en observant que tous les ingrédients ordinaires du *space opera* y sont présents, mais en remarquant ensuite comment ceux-ci sont intégrés à la mise en place d'une science-fiction particulièrement sophistiquée, au point qu'on pourra enfin suggérer que le *space opera* en ressort peut-être (et cette fois pour de bon) par une dimension réflexive méta-narrative » (Langlet, 2006: 215).

Conclusion

Si donc la science-fiction dans son ensemble se voit condamnée à porter la croix « dégradante » de son étiquette populaire, on imagine alors le poids de celle portée par le *space opera*, genre des origines, et donc, élémentaire (s'il en est) dans l'ordre de l'évolution du genre. « Le navigateur » dont il fut plus haut question, a l'infime mérite d'indexer avant l'heure l'efficacité de certains éléments science-fictionnels, conceptuels ou thématiques, qui risquent d'aller en s'émuissant. Il va de soi que les canevas narratifs inventés au début du XXe siècle par E.E. Burroughs et Haggard, plus ou moins dépassés par les contingences de l'époque ou les nécessités et les

1- Ce triptyque est constitué des romans : *Jusqu'au cœur du soleil* (1980), *Marée stellaire* (1983) et *Elévation* (1987).

conséquences des progrès de la technologie, ont exigé une refonte du genre. Le perpétuel besoin d'actualisation, par réactivation des anciens modèles narratifs, ne doit cependant pas conduire à la dévalorisation systématique du travail des pères fondateurs du genre, soit par l'indexation de spécimens de récit par trop basiques et récurrents réalisés par des auteurs peu imaginatifs et en mal de pitance, soit par la mise en avant de ceux parmi les lecteurs qui se contentent dans leur lecture (et c'est leur droit) de la simple « immersion » dans les univers science-fictionnels.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc, « Le paradigme absent. Eléments pour une sémiotique de la science-fiction », in *Poétique*, n°33, février 1978, p. 74-89.
- DUNYACH, Jean-Claude, « La science-fiction moderne : métamorphose et nouveaux regards », in *Colloque de Cerisy. Les nouvelles formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne, 2006.
- EMMANOUILIDOU-BUONAVISTA, Despina, « Serge Brussolo et la SF : une autre approche du genre », in *Colloque de Cerisy. Les nouvelles formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne, 2006.
- ESCHBACH, Andréas, *Des milliards de tapis de cheveux*, Nantes, L'Atalante, 1995.
- GIBSON, William, *Neuromancien*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par J. Bonnefoy, Paris, Editions J'ai lu, 1985.
- JAMESON, Fredric, *Penser avec la science-fiction*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Nicolas Vieillescazes, Paris, Max Milo Editions, 2008.
- LANGLET, Irène, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006.
- , « Les échelles de bâti de la science-fiction », in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010, .
- LEHMAN, Serge, « La physique des métaphores », in *Europe*, n°870, octobre 2001, p. 32-50.
- MATHER, Philippe, « Science-fiction et cognition », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol.12, n°2, 2002, p. 75-88.

MILLET, Gilbert, L'abbé, Denis, *La science-fiction*, Paris, Belin, 2001.

SAINT-GELAIS, Richard, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Editions Nota Bene, coll. « Littératures », 1999.

STERNBERG, Jacques, « Le navigateur », in *Entre deux mondes incertains*, Paris, Denoël, 1957, p. 253-265.

Archive of SID