

New Europe College Yearbook 2005-2006



RALUCA ALEXANDRESCU
JÓZSEF BENEDEK
LIVIU CHELCEA
RODICA-GABRIELA CHIRA
RADU DUDĂU
BOGDAN IANCU
MIHAIL NEAMȚU
CORINA L. PETRESCU
ANCA STERE

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright © 2009 – New Europe College

ISSN 1584-0298

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

023971 Bucharest

Romania

www.nec.ro

Tel. (+4) 021 327.00.35, Fax (+4) 021 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



RODICA-GABRIELA CHIRA

Née en 1958, à Călinești-Oaș, département de Satu-Mare

Docteur ès lettres de l'Université « Babes-Bolyai », Cluj-Napoca, 2002
Thèse : *Cyrano de Bergerac – du burlesque à la science-fiction*

Maître de conférences, Université « 1 Decembrie 1919 », Alba-Iulia

Séjours d'études à l'Université de Nantes, France en mars-avril 2001,
avril-mai 2002

Participation à des conférences et des colloques internationaux : Roumanie,
Suède, Allemagne, Danemark

Articles dans le domaine de la littérature, littérature comparée ; traductions dans
le domaine de la littérature, littérature comparée, philosophie, histoire
Contribution à un volume collectif

Livres

Cyrano de Bergerac – du burlesque à la science-fiction, col. « Istorie și teorie literară », seria « Monografii », Alba-Iulia, Editura ULISE, 2002.

Incursiuni literare (Incursions littéraires), Sibiu, Editura Imago, 2003.

Littérature et idées au Siècle des Lumières, Sibiu, Editura Imago, 2005.

DU COMIQUE ET DE LA SCIENCE-FICTION A LA RENCONTRE DU RÉEL / D'UNE REALITÉ – DEUX APPROCHES CONTRASTÉES ?

La présente recherche se situe dans le prolongement d'un projet formé de longue date et concrétisé par une thèse de doctorat ayant pour titre *Cyrano de Bergerac – du burlesque à la science-fiction*¹. Cyrano de Bergerac a usé du comique avec une prédilection pour la forme du burlesque en vogue à son époque, et avec comme modalité de dissimuler le sérieux derrière le masque du sourire ; c'était une manière d'exprimer de manière voilée ses idées, revêtues des formes caractéristiques de ce que l'on appelle aujourd'hui science-fiction, ou plus précisément science-fiction spéculative. Pluralité des mondes habités, altérité, machines, voyages extraterrestres, autant de motifs d'un genre littéraire très controversé et volontiers relégué dans la paralittérature. *Les Etats et Empires de la Lune et du Soleil* nous ont orientée vers la découverte d'autres auteurs relevant inégalement de la science-fiction, et qui ont pris prétexte de la rencontre entre le comique et la SF pour transmettre leurs messages. Parfois, et c'est le cas – à des niveaux et des époques différentes – de Louis Desnoyers, Jules Verne et Philip José Farmer, ils ont repris des éléments du roman cyranesque en pratiquant l'intertextualité ; dans d'autres cas, comme celui de Jacques Sternberg, le comique survient comme un moyen de mettre en évidence les incohérences du monde contemporain.

La présence du comique dans la science-fiction n'est pas le trait le plus caractéristique d'un genre dont l'imaginaire est souvent marqué par une propension au sérieux. Compte tenu des limites assignées au présent essai, notre recherche ne peut viser à l'exhaustivité ; elle ne prétend pas rendre compte de l'ensemble des oeuvres du genre où le comique, sous ses formes d'expression diverses, fait sentir sa présence. L'intention, beaucoup plus modeste, est de signaler et analyser deux oeuvres : *Les*

aventures de Robert-Robert et de son ami Toussaint Lavenette de Louis Desnoyers et les *188 contes à régler* de Jacques Sternberg. Chez ces deux auteurs, la science-fiction nous conduit, par le biais du comique, vers une approche différente de la réalité.

Au XVII^e siècle le public du roman cyranesque, bien peu nombreux d'ailleurs car il pouvait être taxé de libertinage, était constitué d'adultes. Au XIX^e siècle, ce type de littérature orienté vers les écrits utopiques ou les voyages d'aventures à finalité pédagogique s'adresse à un public diversifié incluant la jeunesse. Aujourd'hui, le lectorat de science-fiction est constitué en bonne partie de lycéens et d'étudiants². En notre qualité d'enseignante qui prépare à son tour de futurs enseignants, dans le contexte d'une société où l'intérêt pour la lecture parmi les jeunes est en baisse, nous sommes intéressée par la mise en oeuvre de nouvelles méthodes capables de renouveler cet intérêt. C'est pourquoi nous avons choisi d'orienter notre recherche vers un domaine qui pourrait inciter les jeunes à des lectures plus sérieuses par simple plaisir de la découverte. Et comment y parvenir sinon sous forme de jeu, en suscitant la rencontre entre le rire – parfois grinçant mais rire tout de même – et la science-fiction bien placée pour les séduire ?

I. Les Aventures de Robert-Robert et de son ami Toussaint Lavenette : science-fiction et comique dans un roman pédagogique

Situation de l'auteur et de son oeuvre

Avant Jules Verne, il y eut au XIX^e siècle en France une production hétérogène mais assez extensive de ce que l'on pourrait appeler science-fiction, si l'on signifie par ce terme des récits d'imagination conjecturale qui décrivent une société axiomatiquement différente de la société empirique entourant son auteur ; le but est de libérer l'imagination sociale et de promouvoir un rationalisme critique qui peut inclure une dimension satirique³. Les auteurs de ces récits qui, dans un classement par sous-genres, pourraient entrer dans la catégorie de la science-fiction spéculative⁴, ne sont pas tous marginaux. Chacun d'eux pourtant semble avoir eu l'idée de commencer à zéro, dans l'ignorance où il était de l'existence de ses prédécesseurs, à moins qu'il ne voulût pas les connaître. Marc Angenot dresse une liste chronologique de la science-fiction

française du Premier Empire (1802) à la fin du Deuxième Empire (1870). Cette liste comprend des auteurs et des titres qui vont de Rétif de la Bretonne (*Les Posthumes*, 1802) à P. Grousset (*Le rêve d'un irréconciliable*), T. Moilin (*Paris en l'an 2000*) et X. Nagrien (*Un Cauchemar*, 1869), en passant par Louis Desnoyers (*Les Aventures de Robert Robert*, 1836) et bien d'autres, car la liste est assez longue⁵. Ce dernier auteur, qualifié de romancier pour les enfants, utilise les thèmes de la science-fiction « in a silly wily way, with over simple devices (the world upside down, etc.) »⁶. Pour justifier notre choix et par souci de généralisation, nous faisons nôtre l'affirmation de Jean-Michel Racault selon laquelle souvent les oeuvres dites mineures permettent de fixer les constantes d'un genre⁷. L'ouvrage dont nous parlons a connu de nombreuses rééditions, notamment au XX^e siècle, nous dit Françoise Sylvos⁸.

Avant Jules Verne donc, Louis Desnoyers écrit un roman dont la valeur littéraire n'est pas exceptionnelle, mais qui peut témoigner de la rencontre entre comique et science-fiction par le biais du monde renversé et de l'utopie. Dédié à Christine, sa fille, *Les Aventures de Robert-Robert* a connu onze éditions de 1836 à 1857. L'oeuvre était présentée comme la « deuxième étape de l'alphabet de la vie humaine » avec « tout ce qu'il a pu (lui) rester d'impressions comiques ou tristes », notamment celles de l'adolescence. L'idée fondamentale du livre appartient selon l'auteur « à tous les âges sous peine de n'appartenir à aucun » ; il y a jeté quelquefois « un peu d'allégorie, un peu même de grotesque sur la réalité [...] dans un but de contraste, de variété, et surtout de satire par allusion »⁹.

De manière étrange, les seules informations détaillées sur la vie de cet écrivain et journaliste (né en 1805 à Replonges, mort le 17 décembre 1868 à Paris) nous viennent d'Eugène de Mirecourt¹⁰, auteur d'une cinquantaine de biographies de ses contemporains. Nous y découvrons une vie entièrement consacrée au journalisme, sa première et constante passion. En témoigne, s'il en était besoin, l'anecdote selon laquelle le jour de ses noces, Desnoyers aurait « oublié » son épouse pour travailler à son journal jusqu'à une heure avancée de la nuit... Si l'on en croit le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, sa femme lui « pardonna de grand coeur »¹¹.

En 1833, Louis Desnoyers avait fait paraître un premier roman, *Les Aventures de Jean-Paul Chopard*, publié sous forme de feuilleton dans le *Journal des enfants*. Mais c'est le deuxième livre, *Les Aventures de Robert-Robert*, qui est cité par Jules Verne dans la préface à son ouvrage

Seconde Patrie comme faisant partie des oeuvres qui ont le plus marqué ses lectures d'enfance :

Les titres des ouvrages que je lisais avec tant d'avidité me reviennent à la mémoire : c'étaient le *Robinson de douze ans*, de Mme Mollar de Beaulieu, le *Robinson des sables du désert*, de Mme de Mirval. C'étaient aussi dans le même ordre d'idées les *Aventures de Robert-Robert* de Louis Desnoyers que publiait le *Journal des enfants* avec tant d'autres histoires que je ne saurais oublier [...] ¹².

Le comparant à Eugène Sue, Mirecourt qualifie notre auteur d'« écrivain qui fait de bons livres et qui n'a jamais empoisonné les masses ». Par contre, il considère la fondation de la *Société des gens de lettres* (1838), qui revient en grande mesure à Desnoyers, comme « une mauvaise action, un honnête égarement, une institution boiteuse » ; mais il a tort, car cette institution, toute boiteuse qu'elle lui parût, existe toujours.

Parmi les autres œuvres publiées par Louis Desnoyers – *Mémoires d'une pièce de cent sous*, *une Maison de Paris*, *Comment la gaieté revient aux dames*, *Études sur les femmes*, intéressant pour nous est un article qui sera repris dans l'Épilogue des *Aventures de Robert-Robert*:

un article surprenant publié dans *Paris révolutionnaire* où il formule, dix-sept ans à l'avance, le résultat d'idées en fermentation. C'est une véritable prophétie, annonçant la Révolution de février [1830] dans ses détails les plus intimes et en apparence les plus fortuits.

Il va jusqu'à parler de la rue Lamartine, sans dire néanmoins qu'elle supplantera la rue Coquenard ¹³.

Publié à une époque mouvementée de l'histoire de la France, marquée par les Trois Glorieuses et l'avènement au pouvoir de Louis-Philippe (1830-1848), roi des Français et non plus roi de France, le caractère subversif de ce roman

passé d'abord par l'allégeance à une tradition irrévérencieuse, à la veine anti-romanesque et parodique de Rabelais, d'un Cervantès, d'un Swift et par la critique du roman pédagogique. En second lieu, voyageurs et personnages de ces récits fabuleux s'égarèrent, sont dérouterés de leur destination première. À l'égarement géographique se superpose le recours aux arborescences narratives, à la démultiplication des récits secondaires.

L'emboîtement narratif dissimule la satire au cœur de la narration. L'arabesque sert ainsi de discours progressiste qui met en cause les clichés et l'exotisme¹⁴.

L'action du roman couvre une période allant du début du XIX^e siècle à 1832. Pour reprendre les termes de Françoise Sylvos, « l'image de l'insupportable » (l'esclavage¹⁵ et la colonisation) et « un idéal social de tolérance » se font place à travers le voyage initiatique d'un jeune garçon de quatorze ans, Robert-Robert, qui veut arriver à l'île Bourbon (aujourd'hui île de la Réunion) afin de rencontrer son oncle. Sur le point de mourir, celui-ci doit en effet lui léguer un héritage important. Robert-Robert est accompagné par le majordome de la maison, Toussaint Lavenette, en qualité de mentor. Autodidacte qui prend à la lettre toutes ses lectures, y compris Robinson Crusoë, Lavenette donne une contre-leçon à son disciple qui, par ses qualités natives et par l'éducation reçue dans la famille, apprend petit à petit à se guider seul et sainement dans la vie, à développer son esprit critique. Le récit principal est coupé par une multitude de récits secondaires afin d'éveiller cette perspicacité de l'esprit critique, tant du héros que du jeune lecteur. À côté du brave marin Simon Barigoule, le personnage le plus attachant est celui du Parisien, « un distributeur ordinaire de farces »¹⁶ qui sert des plats à sa façon, dont l'humour et le détachement dans les situations difficiles peuvent modifier l'état d'esprit des autres. Le Parisien réunit les caractéristiques des Français authentiques tels qu'ils apparaissent dans l'oeuvre de Jules Verne : « même dans l'excès, les Français gardent quelque chose de léger, une note de nonchalance et une dose d'humour et de relativisme, c'est dire qu'ils observent un certain équilibre même dans le déséquilibre. Les maniaques à l'état pur sont généralement des étrangers »¹⁷ ou, en l'occurrence, des figures peu représentatives.

Dans l'ensemble du roman tel que nous venons de le présenter, deux épisodes relèvent à plusieurs titres de ce que nous appelons la science-fiction : *l'Histoire fantastique de mon cousin Laroutine et de son grand voyage au fin fond de la lune*, racontée par l'un des protagonistes, Le Parisien (cet épisode renvoie à *l'Histoire véritable* de Lucien de Samosate et au héros de Cyrano de Bergerac, au monde renversé de Cyrano et de Gulliver), et *Un songe creux de Robert-Robert en 1832*, contrepartie du voyage de Laroutine, et que l'on peut considérer comme une uchronie du Paris révolutionnaire.

Science-fiction et comique par le biais du monde renversé et pas seulement

Comme toute activité mentale, le comique fonctionne à partir d'un imaginaire utilisé de façon plus libre et plus gratuite que dans le raisonnement. En ce sens, on peut dire qu'il relève davantage du principe de plaisir que du principe de réalité, le but étant de faire rire. En apparence seulement, car il recourt à des mécanismes linguistiques qui, par le jeu des distances et des distanciations entre divers éléments, lui permettent d'opérer des contresens, de renvoyer à la réalité par le biais de cet imaginaire.

Le monde renversé, l'utopie et la science-fiction jouent à leur tour sur la distance entre le connu – le Même – , et l'inconnu – l'Autre – , sans toujours avoir une finalité comique. Cette dernière apparaît lorsqu'un jeu de l'imaginaire sur des distances séparant le Même de l'Autre se manifeste : l'on peut bien regarder le Même avec les yeux de l'Autre ou envisager l'Autre avec l'esprit du Même.

Les deux mondes imaginaires décrits par Desnoyers peuvent entrer dans la catégorie des univers parallèles de la science-fiction, le premier relevant davantage du monde renversé à caractère burlesque que de l'utopie. Le monde renversé, pour reprendre les termes de A. Kibédy Varga, est un « monde dérivé, construit par des éléments fournis par le monde ordinaire »¹⁸ , mais qui lui est opposé. L'utopie, en revanche, apparaît

lorsque dans le cadre d'un récit (ce qui exclut les traités politiques), se trouve décrite une communauté (ce qui exclut la robinsonnade) organisée selon certains principes politiques, économiques, éthiques, restituant la complexité de l'existence sociale (ce qui exclut le monde à l'envers, l'âge d'or, Cocagne ou l'Arcadie), qu'elle soit présentée comme idéal à réaliser (utopie positive) ou comme prévision d'un enfer (l'anti-utopie) qu'elle soit située dans un espace réel, imaginaire ou encore dans le temps, qu'elle soit enfin décrite au terme d'un voyage imaginaire vraisemblable ou non¹⁹.

Située au milieu du roman, l'« Histoire fantastique de mon cousin Laroutine et de son grand voyage au fin fond de la Lune » occupe plusieurs chapitres enchâssés dans l'action principale : débutant au chapitre XIV, le récit se poursuit au XV^e pour s'achever au chapitre XVIII. L'appendice final, *Paris civilisé*, qui constitue le pendant de l'histoire de Laroutine forme un seul bloc. Le jeu entre le Même et l'Autre varie en complexité,

il se joue de manière différente dans les deux parties. Au niveau des personnages représentatifs, en identifiant le Même avec Laroutine ou avec Robert-Robert et l'Autre avec les Lunaires ou les nouveaux Parisiens, les perspectives divergent : la mise en dérision des routines d'une part, l'importance du progrès de l'autre. En considérant le Même comme point de référence neutre, hors texte, les possibilités de l'Autre varient du positif au négatif, l'auteur peut proposer au lecteur un jeu direct ou indirect. Dans le jeu direct, l'Autre peut devenir supérieur au Même (eutopie, Âge d'Or, Cocagne, rêves) ou bien inférieur (dystopies, anti-utopies, fantastique, cauchemars...). Dans le jeu indirect, plus complexe, en deux temps, l'altérité, double, apparaît successivement comme positive et négative et piège le lecteur²⁰. Les deux récits en question font un jeu indirect : dans l'histoire de Laroutine, récit emboîté, par le monde renversé ou le Pays de Cocagne on fait place aux éléments utopiques et même anti-utopiques parfois ; dans celle de Robert-Robert, des éléments eutopiques se mêlent au rêve et à un final invraisemblable pour ce type d'écriture. On fait toujours appel à l'attention du lecteur qui, par ses connaissances encyclopédiques, telles qu'elles existent à son âge ou enrichies par le plaisir du jeu, peut découvrir les distorsions cachées dans la démarche « logique » du comique.

Entrons maintenant dans le monde lunaire avec Laroutine. Comme le suggère son nom, c'est une personne rétive à tout changement, un bourgeois bourré de préjugés – vu les changements politiques de l'époque le choix du héros n'est pas un hasard – et donc incapable d'accueillir la moindre nouveauté. « Mais ça ne s'est jamais vu ! » : telle est sa réflexion favorite qu'il répète à tout propos comme un leitmotiv. Il est assez inhabituel dans ce genre de littérature qu'un tel personnage devienne le héros principal d'une aventure aussi extraordinaire. Il en serait plutôt l'anti-héros. Son voyage dans la lune est un pur hasard provoqué par l'ignorance et le désir de gagner facilement de l'argent. Alors que le ballon devait partir du Champ de Mars avec 57 personnes préparées pour ce vol comme pour une « guerre aux alouettes », le voyage perd finalement tous ses candidats saisis soudain d'une peur inavouée. À son corps défendant, Laroutine se retrouve seul passager de l'aventure.

Celui-ci ne croit pas un moment que « la grosse machine », cette « vessie » amarrée « au moyen d'une foule de cordes aboutissant à un pied fiché en terre » parviendrait à bouger, car il s'agissait d'une première tentative osée d'après les feuilles publiques²¹. Et pourtant, elle bouge ! L'ascension est spectaculaire :

Le ballon montait, montait avec la rapidité d'un boulet. C'était à couper la respiration ! Mon cousin vit d'abord tout le champs de Mars, d'un seul coup d'œil ; puis tout Paris ; puis tout le département de la Seine ; puis tous les départements voisins, puis toute la France, puis toute l'Europe, puis toute une moitié de la terre. C'était un spectacle enchanteur !²²

Peux-tu imaginer plus beau spectacle ? Le récit de cette grandiose ascension met en évidence le talent de conteur de Desnoyers. Le souci de précision scientifique n'est évidemment pas ici le but de l'auteur, et l'idée n'est pas davantage de faire de la pédagogie, mais de susciter l'émerveillement.

Tout comme les préparatifs et les modalités de l'ascension, la durée du voyage est fantaisiste (« quinze heures trent-cinq minutes d'ascension de Paris à la Lune »). On ne peut s'empêcher d'établir ici certains parallèles évidents avec les *Estats et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac, notamment dans l'appréciation de la distance, la perception de l'espace, la force de l'attraction qui contraint le héros non pas à atterrir, comme il l'aurait souhaité, mais à alunir.

Après avoir monté ainsi pendant je ne sais combien de temps, et fait plus de mille lieues à l'heure, il arriva tout juste à moitié chemin des deux boules. Ce fut une situation diablement dramatique ! Son ballon s'arrêta subitement dans le milieu, n'avançant plus, mais ne reculant pas, attendu qu'en cet endroit mitoyen il était également attiré par l'une et par l'autre.

Comment se tirer de là²³ ?

On note ici l'habileté avec laquelle l'auteur – via Le Parisien, en position de narrateur secondaire – entretient le suspense en donnant un tour dramatique à l'événement.

Parvenu non sans péripéties sur la Lune, Laroutine est déposé sur la cime d'un gros diamant. L'univers qu'il découvre évoque un Pays de Cocagne bien différent et même opposé à celui de la Terre, même s'il en reprend les éléments. Ce « nouveau séjour » qui « ne ressemblait nullement à celui qu'il venait de quitter »²⁴ bouleverse toutes les « routines » de notre personnage. Il y voit des villages, des rivières de rhum et de cassis, des ruisseaux de lait, de limonade, de l'orgeat, des animaux dont les caractéristiques sont inversées : les éléphants, les vautours, les éperviers et les aigles ne sont pas « plus gros que le pouce », les corbeaux gazouillent comme des rossignols, les troupeaux de loups, de tigres et de lions sont gardés par des brebis, les renards conduits par des poules. Les fruits sont

déjà cuits et les arbres sont petits, à portée de la main, les produits de l'agriculture atteignent des dimensions hyperboliques. Tout semble possible dans cette profusion, et l'on y « pourrait semer des boutons de culotte et avoir des pantalons tout faits »²⁵. Les fourmis et les sauterelles traînent des voitures publiques. Les puces ont « quatre pieds de haut sur cinq de long » et Laroutine doit se battre en duel avec un exemplaire tout comme le pauvre Gulliver avec les mouches. On est plongé dans un univers burlesque, voire loufoque et versant dans la caricature, mieux approprié à un lectorat jeune qu'à un lectorat adulte, quoique les uns comme les autres puissent y trouver leur plaisir.

Comme Dyrcona, le héros cyranesque, et comme Gulliver au pays des géants, Laroutine est enfermé dans une cage et déposé à la ménagerie royale pour que les scientifiques décident de son sort dans le monde des vivants, car il n'est pas reconnu officiellement avant cet examen. Occasion pour l'auteur de parler des Académies de la Lune, aussi nombreuses et inutiles à ses yeux que celles de la Terre : académies littéraires, des inscriptions, des sciences morales et politiques, des beaux-arts, sans parler des autres (« il y en a de chantantes, de buvantes, de mangeantes, de jouantes, de chevauchantes, de labourantes, de négociantes, de conspirantes, de pérorantes et surtout d'endormantes »²⁶). Cette satire appuyée des académies s'inscrit en contrepoint de l'Eldorado voltairien où une grande importance leur est accordée, ne serait-ce que par la place qu'elles occupent dans le récit. L'Académie des sciences rappelle aussi le voyage de Gulliver à Laputa où les scientifiques avaient construit une île flottante qui prenait la lumière ; on pense aussi aux académiciens de Lagado qui tentent d'extraire des rayons de soleil des concombres ou de transformer la glace en poudre à canon.

Le verdict de l'Académie des sciences porte sur l'aspect physique de Laroutine. Celui qui dit toujours « Ça ne s'est jamais vu » est jugé à son tour : pourquoi n'a-t-il pas un œil par devant et l'autre par derrière, ce serait plus économique ! Question de l'altérité liée au thème du racisme – un sujet abordé par Desnoyers dans son roman²⁷ – aussi bien qu'à celui du relativisme des coutumes et des mœurs, comme chez Diderot ou Voltaire. Les Lunatiques ont tout de l'extraterrestre des bandes dessinées d'aujourd'hui :

[ils] avaient généralement les cheveux bleu de ciel, les yeux rouges, la prunelle jaune, la peau verte, les lèvres violettes et les dents d'un beau noir d'ébène. Plus leur teint était vert, leurs yeux rouges et leurs dents noires, plus ils se croyaient beaux²⁸.

Laroutine est finalement déclaré singe du roi, avec comme rôle de lui dépeindre les « routines de la terre », ce qui suscite évidemment le rire. Mais pas jusqu'à reconnaître, comme Dyrcona à la suite du procès intenté à Galilée, que la Terre est une Lune.

Les moyens techniques comme les comportements ayant évolué, et le burlesque supposant une adaptation permanente à la réalité, la publicité que l'on fait à notre héros diffère de celle décrite par Cyrano. Le buste et le portrait de Laroutine « figuraient par la ville à tous les étalages des marchands de gravures et de bric-à-brac »²⁹ et on fait sortir une feuille quotidienne qui rende compte de tous ses actes.

La valeur des richesses, tout comme dans l'Eldorado voltairien, est inversée : les pierres précieuses sont à portée de la main, le fer est plus rare et on en fait des bijoux.

Le roi ainsi que les fonctionnaires ont des maisons transparentes, une manière d'éliminer la corruption. Le monarque, choisi en fonction de son poids, est investi de la « légitimité kilogrammatique », ayant bien soin de ne pas « maigrir de patriotisme ». Faut-il y voir une allusion au roi de France devenu « roi des Français »? Nouveau pied-de-nez à l'esprit de sérieux : la société vit d'après le principe « liberté, égalité, fraternité, hilarité »³⁰.

La capitale est dotée d'un nom étrange constitué uniquement de consonnes, *Krrrstlvmpfbchqngzx*, idée reprise des *Voyages de Gulliver*. Il ne faut pas oublier que les habitants sont ailés et que par conséquent leur langue doit s'adapter à leur aspect³¹.

La société des Lunatiques n'affiche pas que des côtés burlesques. Elle est décrite d'une manière plutôt avantageuse, et parfois même exemplaire par rapport à bien des aspects du monde terrien. Les grandes institutions fonctionnent pour le bien des citoyens. L'État est entièrement responsable de l'éducation et vise à former des Lunatiques libres, fraternels et égaux. Les routes sont bien entretenues ; musées, jardins et bibliothèques concourent au bien-être et à l'éducation du citoyen. Les représentations théâtrales peignent délicatement mais avec vivacité la nature humaine. Les tribunaux énoncent des jugements honnêtes et rapidement rendus. Il y a des caisses d'épargne et peu de casernes. On devine aisément que cette évocation de la société lunaire n'est pas dénuée d'arrière-pensées : elle constitue, par contraste, une satire sous-jacente du monde terrien qui n'est pas nouvelle ; elle fut abondamment pratiquée au XVIII^e siècle, par exemple dans les contes de Voltaire, et notamment *Micromégas*.

Pour autant, le monde des Lunatiques n'est pas représenté comme le monde idéal et l'impression reste mitigée. Les ambitions s'y manifestent comme chez les Terriens et même la guerre n'y est pas absente. Deux empires voisins, l'un dirigé par « le vertueux Brrrrrrr » et l'autre par « l'ambitieux Crrrrrrr » revendiquent notre héros et son ballon aluni d'un côté et de l'autre de la ligne de démarcation des frontières. Un troisième monarque, « l'astucieux Qsssssss » servira de médiateur à son plus grand profit. Le choix d'un général d'armée dépend de ses performances au jeu (« meilleur joueur au domino de toute la cour ») ou de ses relations (via le « cousin de la tante de l'oncle de la mère de la sœur de l'ami du frère de la femme de chambre de la reine »³²).

Les discours des deux armées avant la bataille sont presque identiques : chacun cherchant le plus grand avantage après la victoire, et « Vive le roi tant pis »³³. La démagogie des chefs d'armée s'étale à la fin de la guerre, gagnée cela s'entend par le troisième au détriment des deux autres. Comment se déroulent les hostilités ? On se jette du tabac en poudre dans les yeux ou de la poudre de perlimpinpin qui provoque des démangeaisons, on creuse des trous que l'on remplit ensuite de confiture, on jette des actions, des tragédies, des symphonies fantastiques, des poésies qui endorment. Si la satire est toujours bien présente, tout cela, comme on le voit, n'est pas pris trop au sérieux. On revient une fois de plus au burlesque dont l'effet comique s'appuie sur des références appartenant au monde enfantin.

Laroutine profite d'un moment d'inattention des guerriers pour reprendre sa place dans le ballon et s'envoler vers la Terre où il raconte son aventure par écrit. Il est appelé Lunatique, à l'image d'un personnage biblique inventé par Cyrano, l'Achab féminin, fille de Noé (qui n'a en réalité qu'un fils) dont l'arche arrive par la force des vagues dans la lune³⁴. Voilà donc une chose plus grave encore, celle d'attribuer le qualificatif de lunatique à un homme. Celui qui s'était voué à la routine est désormais victime de la routine des autres : il est enfermé dans une maison d'aliénés où il meurt « à force de douches ». Après sa mort, un examen de son crâne mène à la conclusion qu'il avait la tête faite pour les aventures. Le Même devient l'Autre pour ses concitoyens. Si l'altérité est apparue comme l'une des sources du comique, elle débouche ici sur la négation des mondes possibles et discrédite la rigidité d'une société figée où l'imaginaire est absent. Dénoncer dans l'Autre des éléments contradictoires signifie critiquer ce qui ne va pas dans le Même. La science-fiction, et tout particulièrement la science-fiction spéculative

sont présentes dans ce récit par cette critique du Pouvoir au triple niveau du système économique, des rapports interindividuels et de l'utilisation idéologique du langage.

Vers un modèle plus ou moins utopique où science-fiction et comique modéré s'entremêlent

Dans l'Épilogue du roman, l'auteur, Louis Desnoyers, fait part de ses interrogations au sujet de Robert-Robert, principal protagoniste et héros de l'aventure. Celui-ci a-t-il réellement vécu ? Telle qu'elle nous est restituée dans l'Appendice, l'histoire de Robert-Robert ne serait-elle que le « rêve creux » d'un moribond dont le récit s'achève brusquement avec la mort du narrateur et son passage dans l'autre monde ? Le début de l'Épilogue nous avertit que ce personnage n'est « pas du tout mythologique », qu'il « avait réellement existé, comme Don Quichotte, comme Gil Blas, comme Lovelace, comme Candide, comme tous les personnages de roman, passés, présents et futurs, lesquels ne sont nullement imaginaires, c'est convenu »³⁵.

L'Opuscule issu du rêve de Robert-Robert est publié en 1833 et celui qui le transmet reconnaît avoir éliminé certains passages considérés sans importance, d'où les points de suspension par lesquels débute le texte. Ce rêve « nervoso-bilioso-économico-philanthropique » est intitulé par l'auteur, Louis Desnoyers, « Petit voyage de l'innovation à travers les routines de la Terre, pour faire pendant au grand voyage de Laroutine à travers les innovations de la Lune. Un songe creux de Robert-Robert en 1832. Paris civilisé » avec le motto bien suggestif *Quantum mutatus ab illo !... – Combien il a changé par rapport à celui qu'il a été !* extrait de Virgile. La fièvre qui a emporté notre héros est évoquée en des termes où pointe l'humour : le bilieux est un rêveur et un mélancolique racheté par le rire et qui, loin de détester l'être humain, est capable de se sacrifier pour lui³⁶. Le titre, qui manifeste également une certaine ironie, est construit sur une série de jeux de mots mis en parallèle (*routines / Laroutine ; innovation / innovations*) ou en opposition (*petit voyage / grand voyage*). Si sur la Terre l'innovation vient contrecarrer les routines existantes, les innovations de la Lune ne serviraient-elles qu'à aggraver les routines de la Terre ? L'année 1832 représente un moment critique pour la France : l'agitation révolutionnaire consécutive à l'avènement de la Monarchie de Juillet est favorisée par la liberté complète de la vie politique (liberté de presse, de réunion, de manifestation), l'affaiblissement de l'autorité

et la crise économique (augmentation du prix du blé, chômage), auxquelles s'ajoute le choléra qui fait vingt mille morts (dont Casimir Périer, président du Conseil). Toutes ces menaces incitent Desnoyers à prendre position³⁷.

S'il fallait classer ce nouvel épisode dans le genre utopique, le cadre le plus convenable serait celui de l'utopie narrative classique telle qu'elle est définie par Jean-Michel Racault :

une description détaillée introduite par un récit ou intégrée à un récit, d'un espace imaginaire clos, géographiquement plausible et soumis aux lois physiques du monde réel, habité par une collectivité individualisée d'êtres raisonnables dont les rapports mutuels comme les relations avec l'univers matériel et spirituel sont régis par une organisation rationnellement justifiée saisie dans son fonctionnement concret. Cette description doit être apte à susciter la représentation d'un monde fictif complet mis en relation dialectique avec le monde réel, dont il modifie ou réarticule les éléments dans une *perspective critique, satirique ou réformatrice*³⁸. (C'est nous qui soulignons).

On reconnaît ici les éléments de l'utopie positive tels qu'ils sont présentés par Raymond Trousson cité plus haut, à l'exception de la dimension satirique. Dans l'utopie narrative, description et récit alternent. Dans le cas présent, c'est par la description que Robert-Robert, mis en position de narrateur, nous introduit dans le monde nouvellement découvert. Il se retrouve dans une ville qui réunit les qualités de plusieurs autres grandes cités telles Londres, Pétersbourg, la Haye, Vienne, Pékin et à la fin, Paris, une ville où, dit-il, les ouvriers parlent un français plus pur que ceux de l'Institut de France³⁹. La promenade dans cette ville lui réserve les plus grandes surprises : l'Arc de Triomphe est achevé⁴⁰ alors qu'en 1832, un seul ouvrier, disait-on, était encore chargé de son achèvement. L'avenue des Champs-Élysées, dont le charme et la grandeur ouvrait sur la misère, est propre et des plus plaisantes à voir. Le palais des Tuileries est devenu un espace public d'exposition où sont présentés annuellement les résultats de l'industrie nationale. Tous ces changements vont dans le sens de la commodité et de l'amélioration du confort, outre le soin apporté à l'élégance. Les objets exposés témoignent de l'esprit d'invention mis au service de l'intérêt général.

Vision idyllique ? Même si l'auteur accentue volontairement le trait, on doit reconnaître que ces changements étaient dans l'air du temps : après les guerres napoléoniennes, l'intérêt grandit pour les travaux publics

et les transports se développe, des voyages d'études sont organisés par les pouvoirs publics afin de prendre connaissance des innovations des autres pays et favoriser la venue de spécialistes étrangers. Au palais du Louvre, les expositions à caractère technique deviennent régulières durant la Restauration⁴¹. Si utopie il y a, celle-ci possède toutes les caractéristiques de l'utopie positive telles que Raymond Trousson et J.-M. Racault l'ont définie.

Mais allons plus loin dans la découverte. Dans l'utopie en général, les questions ayant trait à la politique, à l'économie, à la morale sociale ont une place éminente. De ce point de vue, la description faite par Robert-Robert se réfère à un idéal de société qui vaut non seulement à l'échelle du « Paris civilisé », mais à celle du pays, de son gouvernement et de son administration. Il serait vain et fastidieux d'en reprendre tous les éléments, on se contentera d'en souligner quelques aspects. Le système de gouvernement est marqué par les changements qui se sont produits en France à la suite de la Révolution de 1830, et qui ont vu l'avènement d'une monarchie constitutionnelle. Il y a désormais deux Chambres, l'une des Représentants, l'autre des Anciens. Les représentants « sont élus par la totalité des citoyens majeurs sachant lire, écrire, calculer, etc., etc., etc. (sic) » et « il suffisait d'être électeur pour être éligible »⁴². Les Anciens sont recrutés « parmi les représentants qui avaient été honorés de ce titre un certain nombre de fois »⁴³. Ces dispositions n'ont rien de révolutionnaire ; elles correspondent à l'établissement du régime censitaire qui ne permettait alors qu'à une petite minorité (un Français sur cent-soixante-dix !) de participer réellement à la vie politique. On notera que ce système n'est pas remis en cause par le narrateur. N'ayant plus de dettes, le gouvernement cherche à diminuer les impôts, à développer l'agriculture, à offrir du travail à tout le monde. Le peuple est censé exercer une influence sur les décisions publiques, le droit du travail et le bien-être, mais on ne précise pas de quelle façon. Les droits de l'opposition sont en principe respectés.

Une importance particulière est accordée à la presse. Largement indépendante et exonérée de taxes, elle est relativement libre et en pleine expansion. La preuve en est fournie par la présence dans les omnibus d'une grande variété de journaux comme *Le Courier*, *La Tribune*, *La Gazette des Tribunaux*, *Le Charivari* (dirigé par Louis Desnoyers), *Le Journal des Débats* et *Le National*, qui participent activement à la vie politique⁴⁴. *Le National* a soutenu dès 1830 le parti du mouvement, d'orientation réformiste, opposé au parti conservateur de la résistance,

soutenu par *Le Journal des Débats*. Robert-Robert est « confondu » par la teneur d'un numéro du *National* dont le premier article est intitulé « Considérations générales sur l'état de l'Europe » :

Il y était question d'une démocratie espagnole, d'une démocratie portugaise, d'une démocratie italienne, d'une démocratie allemande, d'une démocratie polonaise, d'une démocratie britannique, et d'une démocratie irlandaise. Toutes ces démocraties vivaient heureuses au dedans, et paisibles au dehors. Et cela se conçoit : l'intérêt aristocratique, c'est-à-dire l'intérêt de domination interne et de conquête extérieure n'étant plus là, dans aucun de ces pays, pour armer les uns contre les autres, soit les citoyens, soit les peuples, il restait uniquement : – pour les citoyens, des questions d'administration pure et simple, lesquelles étaient décidées de la manière la plus calme par le vœu des majorités ; – et pour les peuples, des questions de douanes, lesquelles, comme toutes les questions commerciales, sont plus accommodantes que matamores, et se décidant aimablement, à l'avantage égal des deux parties, par l'arbitrage d'un congrès européen⁴⁵.

Si cette vue de la « constitution de l'Europe » relève de l'anticipation, on peut considérer que la société décrite par Robert-Robert procède jusqu'ici d'une vision plutôt raisonnable et bien ancrée dans la réalité. Pour paraphraser Voltaire, c'est « le monde comme il va » – très imparfait certes – qui dans une bonne mesure détermine par antinomie la vision de ce qu'il devrait être – la cité idéale vers laquelle doivent tendre tous les efforts. À cet égard, on ne peut nier l'impact des idées développées par le socialisme naissant, en particulier du socialisme utopique sur lequel nous reviendrons.

La description s'étend aux nouveaux moyens de transport. On y découvre l'omnibus à vapeur : « Un fiacre sans attelage, et se mouvant mécaniquement par une impulsion électrique [...] un omnibus à vapeur pouvant contenir sans gêne près de cinquante personnes, qui m'en ramena d'une vitesse extrême »⁴⁶. Le chemin de fer est en plein développement et son réseau parti du « vaste centre » irradie le pays « comme les rayons d'une brillante étoile »⁴⁷ : on travaille à la réalisation d'un port dans le bassin de la Seine...

Parmi les moyens de transport, le ballon mérite un développement particulier, car il est une composante importante de l'imaginaire. Dans le rêve de Robert-Robert, il est évoqué de manière plutôt utilitariste : chargé de passagers et de marchandises, il met trois jours pour arriver de New York à Paris, 15 jours pour faire le tour du monde et préfigure les

transports aériens d'aujourd'hui. À l'époque de Desnoyers, il n'est pas vraiment une nouveauté. Dans leur ouvrage *Triumful visătorilor (Le triomphe des rêveurs)*, Ion Hobana et Lucien Weveberg nous apprennent que les frères Montgolfier sont parvenus, le 5 juin 1783, à lancer leur ballon à presque 2000 mètres. Perfectionné ultérieurement grâce au remplacement de l'air chaud par l'hydrogène, en novembre de la même année, il permet au physicien Jacques Charles, accompagné du constructeur Anne-Jean Robert, de faire les premières observations scientifiques à 3000 mètres. Trois ans plus tard, la réalité rencontre la fiction avec Louis-Sébastien Mercier, auteur de l'utopie *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*. Dans un chapitre intitulé « L'aérostat », il imagine d'utiliser un carrosse suspendu à l'aérostat pour le voyage aérien en Afrique, en Amérique, à Pékin. On sait comment le ballon a inspiré depuis de nombreux auteurs de science-fiction, à commencer bien sûr par Jules Verne (*Cinq semaines en ballon*) ou, plus récemment, P. J. Farmer dans le troisième volume de *Fleuve de l'Éternité*⁴⁸.

Ce rêve de voler existe depuis toujours. Enoch, le personnage que Dyrcona rencontre dans le paradis terrestre y parvient à l'aide de deux vases lutés hermétiquement, remplis de la fumée des sacrifices destinés à la divinité et qu'il place sous les aisselles. Le principe du fonctionnement du ballon est déjà là. L'intérêt pour cet appareil de vol s'est maintenu jusqu'à aujourd'hui, la difficulté consistant dans la capacité de résister aux courants d'air, de créer le gouvernail capable de leur tenir tête d'après le modèle des zeppelins⁴⁹. L'idée de remplacer les avions polluants par des dirigeables beaucoup plus écologiques n'a pas disparu ; Jacques Sternberg sera peut-être heureux un jour de voir que l'on utilise dans les airs l'équivalent non polluant de sa bicyclette terrestre.

Face à ces bouleversements, le narrateur semble ne plus savoir où il est. « Mais quelle est cette ville ? Est-ce vraiment Paris ? » : cette question récurrente peut être considérée comme un deuxième leitmotiv de l'ouvrage après le « Ça ne s'est jamais vu » de Laroutine dans la Lune.

Comme dans la plupart des récits utopiques, il trouve un interlocuteur, lequel en l'occurrence « parle le français aussi bien qu'un Russe et le latin comme un Hongrois »⁵⁰ et dont le métier est celui de garçon d'épicier.

Le narrateur apprend alors qu'il se trouve à Paris, mais il s'agit du « Paris civilisé » ; avant de reprendre son travail, notre garçon d'épicier doit encore répondre à la dernière question : comment tout cela s'est-il fait ? C'est tout simple : on a découvert par chance un homme capable de changer le monde. S'agit-il de Robert-Robert ? L'identité de cet homme

providentiel ne sera pas dévoilée, et l'histoire se termine à ce moment précis par la mort de Robert-Robert. Moralité : « Quand on fait de si beaux rêves, on est heureux de ne plus s'éveiller »⁵¹.

Le schéma narratif classique du discours utopique tel qu'il est défini par Jean-Michel Racault comporte quatre critères qui se retrouvent tous dans cette histoire. La rupture progressive avec le monde réel survient à l'occasion d'une maladie ou d'un songe. La frontière utopique est franchie avec la distanciation géographique et la rupture temporelle. Le tableau utopique est décrit au fil d'un itinéraire et la description entrecoupée de dialogues avec l'utopien, ce qui permet d'entretenir l'effet de réel. Le progrès social et politique s'installe en même temps que le personnage dans le pays. C'est au moment où le héros apprend l'existence de l'homme providentiel que le rêve s'évanouit. Il est rare en revanche que la mort du héros survienne à la fin du récit. En général, il retourne dans son pays pour raconter ce qu'il a vu et entendu (comme Laroutine). Dans le cas présent, le récit se limite au rêve transmis – incomplètement – par le narrateur.

Prise dans son ensemble, l'histoire oscille entre réalité et invention. Cependant, le personnage de Robert-Robert étant des plus recommandables, nous sommes tentée de lui accorder notre crédit. Comme nous l'avons vu, il se situe dans la lignée de Don Quichotte ou de Candide. Son attitude n'a rien de commun avec celle de Laroutine, et son récit est plus fiable que celui du Parisien, enclin à l'exagération. Enfin, l'histoire est restituée par le narrateur lui-même, ce qui est de nature à rassurer le lecteur.

À coup sûr, beaucoup de nos lecteurs trouveront fort saugrenues la plupart des idées qui sont émises dans cet opuscule [...] Il n'est pas sans importance en effet pour les lecteurs sérieux, de constater où en étaient déjà certains esprits aventureux dès les premières années du règne de Louis-Philippe [...] Et puis à côté d'idées qui pourront sembler encore paradoxales, extravagantes, il en est d'autres qui ont déjà reçu leur complète application, ou qui seront bientôt en voie de mise en œuvre⁵².

L'auteur se place donc dans une perspective historique. Plutôt que de parler de « mensonge », terme utilisé par Christa Illef-Delahaye⁵³ pour caractériser les faits décrits dans ce rêve, il nous semble plus convenable de parler d'« invention » qui implique l'idée d'une projection de l'être humain vers l'avenir. Le rêve de Robert-Robert fonctionne en effet « à la

manière d'un récit d'anticipation qui s'inscrit dans la tradition du progrès de l'humanité »⁵⁴.

Le rêve de Robert-Robert se ressent de l'influence du socialisme utopique, et la vision du monde qui s'en dégage porte l'empreinte « des songes des Saint-Simon, des Fourier, des Cabet⁵⁵, des Pierre Leroux, des Robert Owen et de tant d'autres philosophes socialistes, communistes, amphigouristes », dont la pensée marqua les esprits dans les années 1830. Nous souscrivons volontiers à l'hypothèse formulée par Christa Ilef-Delahaye au sujet de la filiation de Robert-Robert. Robert Owen eut un fils prénommé aussi Robert. Dès 1825, Robert Owen père⁵⁶ avait fondé aux États-Unis, à Harmony (Indiana), une communauté basée sur ses préceptes qui s'est soldée par un échec. Son fils l'attribua au fait que son père avait admis dans sa communauté toutes sortes d'individus, idée reprise à sa façon par Robert-Robert lorsqu'il avance que les « législateurs de l'humanité n'oubliaient qu'une seule condition pour rendre leurs systèmes applicables : celle de refaire d'abord l'humanité »⁵⁷. L'explication du redoublement du prénom en Robert-Robert est interprétée comme

une sorte de dépassement de la pensée du maître [...]. Tout se passe en fait comme si au Robert utopiste, succédait le Robert-Robert engagé dans une réforme de la société. On quitte en quelque sorte la sphère idéaliste pour rejoindre celle du « possible ». Il s'agirait donc d'une utopie somme toute raisonnable, définie non comme un objectif improbable, mais comme un nouvel aménagement de la société en direction de l'idéal inaccessible, compte tenu de la nature humaine⁵⁸.

Le terme *amphigouriste* placé par l'auteur à côté de *socialiste* et *communiste* peut constituer aussi une prise de conscience de la proportion d'invention – ou pour certains de confusion – qui caractérise ces textes. Le nom du poète Lamartine présent dans l'épisode final en tant qu'amateur d'agriculture nous amène aux rapports existant entre romantisme et socialisme utopique. Vers les années 1820, le romantisme français se tourne vers le libéralisme et les Trois Glorieuses sont souvent qualifiées de « révolution romantique », qualificatif attribué également aux socialistes utopiques. Le terme de « socialisme » lancé par Pierre Leroux en 1832 désigne « ce groupe naissant qui trouve des réponses nouvelles à la misère se développant dans la société proto-industrielle »⁵⁹. Le qualificatif d'« utopique » utilisé plus tard par Engels ne renvoie pas au

terme « utopie » dans son acception originelle (*ou-topos*, non-lieu). Il s'agit là d'un « discours réformateur, voire révolutionnaire visant à éclairer des choix et des comportements, donc à s'appliquer dans la réalité »⁶⁰. Les romantiques ont en commun avec les socialistes la révolte contre l'ordre des choses, le rêve d'un monde pacifié et éternel, la recherche de l'harmonie, la réconciliation de l'individu avec la collectivité, une dimension sociale et affective. L'époque voit émerger l'idée d'une confédération européenne où chaque nationalité aurait sa place. « Avant même qu'on tente de les transposer dans la réalité, les utopies socialistes sont « littéraires »⁶¹. Mais à la différence des romantiques, les socialistes utopiques prétendent appliquer leurs théories ; ils se veulent avant tout des hommes d'action, soucieux d'expérimenter leur modèle et de se confronter à la pratique, ce qu'ils ont fait à une échelle réduite et sans grand succès car dénués de réalisme. Paradoxalement, c'est Lamartine, poète romantique, qui fut un véritable homme d'action comme député et homme politique très actif, mais aussi comme entrepreneur soucieux de moderniser l'agriculture ; il a mis en oeuvre des méthodes nouvelles qu'il a expérimentées avec succès dans son domaine situé en Saône-et-Loire. C'est lui qui aurait inspiré le choix de Robert-Robert devenu à son tour agriculteur ouvert à l'innovation.

La cité idéale se situe non dans un Ailleurs inaccessible, mais dans un monde en progrès travaillé par d'énormes transformations. Contrairement à Lavenette, l'un des protagonistes du roman qui n'a rien appris de son voyage, Robert-Robert en sort profondément changé. Tandis que dans la Lune, Laroutine rejoue le rôle de Lavenette, Robert-Robert va devenir un citoyen engagé dans l'amélioration et le progrès de la société, avec toutes les difficultés qui en résultent.

Eutopie⁶², utopie, uchronie, comment caractériser ces deux épisodes du roman de Louis Desnoyers ? L'uchronie est une « utopie appliquée à l'histoire, histoire refaite logiquement telle qu'elle aurait pu être et qu'elle n'a pas été »⁶³. « Mais quelle est cette ville ? » se demandait Robert-Robert. Adoptons provisoirement le point de vue de Engels et admettons qu'il s'agisse d'une tentative pour réformer le monde – une uchronie avant la lettre projetée dans un futur proche et vigoureusement critique à l'égard de la société existante. La science-fiction, sous sa forme spéculative, permet cette conclusion, et elle le peut d'autant plus que la question de savoir si ce genre constitue ou non un prolongement moderne de l'utopie classique n'est toujours pas tranchée⁶⁴.

Nous nous proposons maintenant d'aborder dans une perspective similaire une oeuvre appartenant à un auteur du XX^e siècle. Bien que située dans une tout autre époque et relevant – pour cette raison mais pas seulement – d'une esthétique totalement différente, elle n'en offre pas moins des points de comparaison et développe des points de vue sur la société qui méritent d'être examinés et confrontés. Avant toutefois de tourner la page, laissons la parole à Louis Desnoyers : « Les principes de la morale ne changent pas, non sans doute, car le fond de l'humanité ne change pas non plus ; mais ce qui change, ce qui se modifie incessamment, ce sont les formes de l'humanité, et par conséquent, les applications diverses des grands principes qui la régissent »⁶⁵.

II. De Jacques Sternberg et de l'humour dans la science-fiction : vers quelle réalité ?

Qui est Jacques Sternberg ?

Nous ne pouvons pas entrer dans l'analyse du volume *188 contes à régler* de Jacques Sternberg sans dire quelques mots sur cet auteur plus connu comme journaliste que comme romancier. Né le 17 avril 1923 à Anvers d'une famille de riche diamantaire juif russe, élève médiocre à l'école, particulièrement en français, il commence à écrire à l'âge de quinze ou seize ans, à Cannes, où sa famille s'est réfugiée. Ses débuts littéraires sont marqués par l'expérience déterminante de la guerre – camp de concentration, évasion, maquis – qui fixe, de façon durable, son nihilisme, son sens de la dérision, son humour glacé et la hantise de la mort, présente dans toutes ses oeuvres. La guerre terminée, il mène pendant dix ans la dure vie d'employé comme emballer, représentant de commerce, dactylo, vendeur, commis, publiciste, ce qui ne fait que renforcer ce fond pessimiste. « L'Anversois de Paris » est qualifié d'« enfant terrible » des lettres françaises, champion de l'humour noir, du sarcasme, de la dérision ou encore du délire glacé, que ce soit dans la science-fiction, le fantastique ou le roman d'amour ; il est sans rival dans le texte court, aux dires de son vieil ami Topor.

Des difficultés apparaissent cependant lorsqu'il s'agit de procéder à un classement générique de ses oeuvres. Dans la *Base de Données Francophone de l'Imaginaire* (BDFI), Sternberg est considéré comme auteur de romans, de recueils, d'anthologies, de nouvelles, d'essais et de

textes « hors genres »⁶⁶. Si l'on confronte le classement des titres proposé dans les rubriques de la BDFI avec celui de Pierre Versins dans son encyclopédie de la science-fiction ou encore avec celui d'Henri Baudin (publié dans un article de la revue *Cahier comique et communication*)⁶⁷, on ne peut que constater des différences notables. Sans pousser plus loin la comparaison, on peut au moins souligner le fait que dans le classement de la BDFI, les *188 contes à régler* sont placés, avec un point d'interrogation, dans la catégorie du roman mais aussi dans celle des « recueils, anthologies, omnibus... ».

Science-fiction et humour

Dans l'*Encyclopédie de l'utopie des voyages extraordinaires et de la science-fiction*⁶⁸, Pierre Versins présente non sans humour notre auteur :

Écrivain belge (1923 -) qui, si on l'en croyait, ne devrait pas figurer dans cette Encyclopédie. En effet, il a, dit-il, « abandonné la science-fiction après deux volumes ». Ce qu'il ne spécifie pas, c'est le titre des deux volumes en question, pour la bonne raison qu'ils ne paraîtront, si tout va bien, qu'en 2012 et 2024 (à cette époque, sa production ne sera plus – la fatigue sans doute – que d'un ouvrage tous les deux ans). Ils auront pour titres, respectivement, *La réalité dépasse l'affliction* et *Pourquoi j'ai brûlé la bibliothèque de Pierre Versins*. Il sera pendu pour cela, en 2053, après un long procès qui égaiera enfin sa vieillesse.

Dans un film documentaire, J. Sternberg affirme que le terme science-fiction est barbare : « Je ne supporte pas les romans de science-fiction qui se passent dans la galaxie bis 432, au quarantième siècle... Je ne fais pas de la science-fiction, je fais de la parodie de ce qui se passe sur Terre, c'est un tremplin pratique pour injurier l'homme »⁶⁹. Pourtant, dans un autre documentaire, « Dérision et célébration »⁷⁰, datant toujours de 1989, Sternberg évoque entre autres ses *188 contes à régler* qui marquent, après une pause de 25 ans, son retour à la science-fiction. À cette même occasion, il se réfère aux « contes » qui traduisent sa hantise de Dieu, à commencer par *La perte* : « Il était une fois un Dieu qui avait perdu la foi », où le conte de fée débouche sur l'irréparable (jeu de mots sur « fois » et « foi », passage du verbe « perdre » au passé) ; puis il lit le texte de *l'Invention*⁷¹, plus noir encore, qui révèle sa hantise de la mort :

Il avait inventé une petite antenne portable qui supprimait radicalement les pensées parasites du cerveau humain.

Il l'essaya avec succès sur sa propre personne. À peine avait-il donné le contact qu'il ne pensait plus qu'à la mort, à l'inutilité de toute entreprise, à la vanité d'avoir mis au point cet engin révolutionnaire. Le temps de penser à couper le contact, il s'était suicidé.

J. Sternberg joue bien souvent sur l'effet de suspense. Ce sont les possibilités de la technique qui l'amènent dès le début du texte à *inventer* cette « antenne portable » capable de supprimer radicalement les pensées parasites du cerveau humain. Les mots « avec succès » censés couronner l'entreprise sont rendus dérisoires face au résultat obtenu : « il ne pensait plus qu'à la mort, à l'inutilité de toute entreprise, à la vanité d'avoir mis au point cet engin révolutionnaire » qui le conduit au suicide : « Le temps de penser à couper le contact, il s'était suicidé ».

L'humour noir surgit du décalage entre l'intention et le résultat. On assiste à une sorte de fuite en avant alors qu'on s'attendait à un long commentaire. Les bonnes intentions ne sont pas toujours les meilleures, tout comme la vanité de l'être humain qui cherche le canot de sauvetage à l'extérieur. L'inventeur est piégé par sa propre invention et le lecteur lui-même piégé par le titre qui laissait présager un dénouement positif.

Dans un compte rendu de l'essai de J. Sternberg *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, H. Baudin souligne la préférence manifeste de l'auteur pour l'humour noir de la science-fiction américaine, situé très au-dessus de celui des humoristes français consacrés (Alphonse Allais par exemple) : « Si la propriété naturelle de cette mythologie moderne est d'être un reflet grimaçant de la démence propre à notre siècle, sa couleur ambiante est sans doute le noir. Même quand elle verse dans l'humour ou dans le saugrenu, la S.F. presque toujours reste noire »⁷².

Le regard distancié de l'extraterrestre, comme celui de l'étranger dans le conte philosophique, fait éclater l'absurde. Poursuivant son analyse, Henri Baudin ajoute que « par l'existence supposée d'une infinité d'ailleurs et d'autrement, la Science-Fiction nous soulage de notre routine, nous allège de nos contraintes, nous sort de nos limites ». En allant jusqu'au bout d'une science-fiction ouverte, on arrive à une sorte de spéculative-fiction.

Cet allègement de l'ailleurs est une euphorie voisine de celle du comique, et favorable à la prolifération de ce dernier. [...] La science-fiction offre la face grinçante d'une exigence libertaire, dans sa vision, son extrapolation ou son anticipation immédiate de la réalité présente, et une face libératrice dans son ouverture sur d'autres mondes et par son élargissement en Spéculative-Fiction ; *or, grinçant ou mousseux, le comique s'accorde avec ces deux orientations*⁷³.

De l'avis même de J. Sternberg, ce n'est pas la peine de parler d'humour, car on ne peut absolument pas expliquer ce que c'est, ni convaincre les gens qui y sont allergiques. Jonathan Pollock considère néanmoins que si la définition de l'humour est souvent décevante, on peut apprendre à le reconnaître et à le mettre en valeur : « L'humour s'éprouve : c'est avant tout une sensation. » Parmi ses valeurs compte la dérision derrière laquelle ne se dissimule aucune autre valeur. J. Sternberg ne voit rien de constructif dans l'humour, issu d'un trop plein de lucidité, de vérité, de nihilisme. Pourtant l'humour existe, avec des modalités d'expression qui lui sont plus ou moins spécifiques.

Pour comprendre le phénomène de l'humour il ne faut pas négliger celui de la mélancolie⁷⁴, le rapport entre humeur et humour. Une des caractéristiques de l'écriture humoristique consiste à jouer des variations de rythme, tantôt plus lent, tantôt plus rapide, « de l'inadaptation du ton au contenu, de l'incongruité du registre lexical, de la logique burlesque qui s'installe aux moments les plus graves, des digressions et des commentaires qui s'attaquent à la matière romanesque lui ôtant toute charge émotionnelle »⁷⁵. Dans l'introduction de son ouvrage sur l'humour, Frank Evrard insiste sur la difficulté de le situer et de le définir dans une oeuvre littéraire, compte tenu de la variété des degrés, des thèmes, de son aspect subtil et diffus qui empêche de le réduire aux caractéristiques d'un trope spécifique.

Pourtant, s'il fallait saisir l'humour dans ses manifestations langagières, autrement dit comme langage, à l'instar du structuralisme triomphant des années 60, et en usant des ressources de la vieille rhétorique, le trope le plus approprié, selon Dominique Noguez⁷⁶, serait la *syllépse*. Pierre Fontanier en donne de son côté l'explication suivante : « prendre un même mot tout à la fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre ; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet ; ce qui a lieu par métonymie, par synecdoque ou par métaphore »⁷⁷. Et Dominique Noguez de développer

l'explication : les deux sens ne sont pas *appréhendés* en même temps, y compris dans le cas où ils sont *donnés* en même temps ; le second sens ne remplace pas le premier, les deux sens coexistent au moins un moment. Dans un texte, nous pouvons avoir l'interférence de deux chaînes sémantiques, l'une constituant l'élément commun, l'autre l'élément « défigeant (ou décoagulant, défigurant, *dédoublant*) » de la syllepse. La première « postule et obtient la monosémie, ferme le sens », la deuxième « défige, perturbe, conteste, provoque la polysémie (ou plutôt la di-sémie), ouvre le sens »⁷⁸. Mais Noguez se sent obligé de rajouter à la fin :

La syllepse qu'est l'humour introduit moins un deuxième sens qu'un deuxième degré. Quel est ce « je ne sais quoi » ou ce « presque rien » qui fait passer d'un degré à l'autre ? C'est moins un peu plus de sens qu'un peu plus de conscience. [...] L'humour est manque de conviction, sa carence vient d'une carence ontologique volontaire⁷⁹.

À la syllepse, Jonathan Pollock ajoute dans un même registre la litote, l'exagération et l'hyperbole⁸⁰.

Pour les formes brèves

Dans la préface à ses *188 contes* qu'il a intitulé « Un dernier compte à régler », Jacques Sternberg affirme qu'à ses yeux il s'agit d'« un livre choc dans (s)on fluctuant parcours personnel ». Ces textes courts, parfois extrêmement courts (« L'ultra-bref, ma véritable patrie » dit-il) seront repris en 1988 après une interruption de vingt-cinq ans et republiés en 1998 :

C'est ainsi que mes contes furent écrits dans la hargne retrouvée, longtemps refoulée, vierge de tout adjuvant, ce qui me donna – en bord de mer et hors saison – une frénésie de me laisser dériver dans mes fantasmes les plus noirs, froidement rédigés, réduits à l'essentiel durement concentré : ma nausée de la mort, mon horreur de ce que l'humain fait de sa planète et de sa civilisation technocratisée, ma prédilection pour les dérapages sidéraux et les excursions galactiques qui tourment mal, ma haine de la névrose promotionnelle qui a tout perverti depuis les années 80, ma certitude de l'inutilité fatale de tout, que ce soit dans la réussite ou le ratage, et j'en passe⁸¹...

Dans les contes de Sternberg, c'est incontestablement la forme brève qui domine. Cette forme d'expression, comme l'indique Bernard

Roukhomovsky dans son étude *Lire les formes brèves*⁸², « recouvre un champ littéraire à géométrie variable ». Elle est marquée par un régime d'ambiguïtés « qui pèsent sur la notion de brièveté d'une part, sur le statut rhétorique de la forme brève de l'autre. La tradition rhétorique demande que par une forme brève l'on dise, évidemment, *beaucoup de choses en peu de mots* et, si possible, à faire penser plus qu'on ne dit »⁸³. Du point de vue rhétorique, Roukhomovsky distingue deux régimes de la forme brève : d'une part, l'enchâssement c'est-à-dire « l'insertion dans un texte continu, à l'intérieur duquel elle demeure identifiable et conserve ses caractères spécifiques, mais avec lequel elle fait corps néanmoins : la maxime, le proverbe, l'anecdote, la citation... », d'autre part le montage en série qui consiste à rompre avec la norme du discours continu, « c'est-à-dire à composer une œuvre discontinue (mais qui se veut œuvre à part entière) par juxtaposition d'énoncés indépendants séparés les uns des autres par divers signes typographiques (alinéa, pied de mouche, numérotation, blanc interstitiel, etc.) : la problématique des formes brèves recoupe alors avec le discours discontinu. » Cette coupure dans la linéarité du discours continu offre au lecteur la possibilité d'inventer et de multiplier ses parcours de lecture.

De par ses dimensions réduites, le texte bref conduit à une pratique de la densité, il crée comme une relation dialogique entre l'auteur et son lecteur avec une certaine force de frappe. Le refus d'exhaustivité, l'écriture brisée sont appelés par Pascal Quignard « poncifs de la modernité ». Dans l'art moderne du moins, dit-il,

l'effet du discontinu s'est substitué à l'effet de liaison. [...] Peut-être la tête des modernes, par une lucidité plus douloureuse, « tourne »-t-elle, – les vérités ayant perdu tout caractère stable, [...], les maîtrises coutumières, religieuses, agricoles, prédatrices, artisanales, artistiques s'étant brisées – peut-être s'est-elle séparée à bon escient des cercles, des tous, des unités et des savoirs qui avaient trop apparence d'homme, de fantasma d'homme, de satisfaction de tête humaine⁸⁴.

Comment donc caractériser les textes courts des *188 contes* : nouvelles, pour quelques-uns d'entre eux, simples anecdotes ou plus largement récits brefs ? Ce dernier terme aurait notre préférence. Le récit bref présente l'avantage de pouvoir naviguer d'un texte à l'autre de façon aléatoire, sans itinéraire contraignant ; il permet une lecture discontinue, laissant par là même une grande liberté au lecteur comme du reste à l'auteur.

Dans sa brièveté, le « conte » chez Sternberg peut se réduire à un simple énoncé, et s'apparente alors, d'un point de vue structural, à certaines formes gnomiques comme la sentence ou l'aphorisme⁸⁵.

Cette prédilection pour le récit bref est clairement exprimée par Sternberg lorsqu'il affirme dans un autoportrait publié par le *Magazine littéraire* : « Ce que je n'aime pas, c'est écrire systématiquement un roman avec de la science-fiction d'un bout à l'autre. Je trouve ça très ennuyeux et c'est ce que je reproche à la science-fiction en général »⁸⁶.

Thèmes et motifs de la science-fiction parsemés d'humour

Dans les 188 *contes à régler*, ces récits brefs, assimilables parfois à « une mitraille de faits divers et d'informations réduites à quelques lignes » sont au nombre de 183, auxquels s'ajoutent cinq autres contes datant du début des années 50. On y retrouve, à l'instar d'autres textes de Sternberg, la veine du fantastique et de l'humour noir.

Écrits bien des années plus tôt, les *Contes glacés*⁸⁷ étaient organisés selon une thématique très large : Les objets, Les autres, Les animaux, Les lieux, Les êtres humains, L'ailleurs, Les lois de la nature, Les incidents. Dans les 188 *contes*, les différentes pièces se succèdent dans l'ordre alphabétique des titres (à l'exception des cinq contes plus anciens), quelle que soit la diversité des thèmes traités. Cette organisation n'est-elle pas une manière d'illustrer l'arbitraire de la vie en général ? À quoi bon tenter une classification dans le décousu général de ce monde ?

Cela nous amène à considérer l'un des contes les plus révélateurs de la vision du monde de J. Sternberg, *Le voyageur*⁸⁸ ; il met en scène un homme dont la vie a été traversée par un seul grand désir, une unique préoccupation : construire la machine à remonter le temps. À l'âge de soixante ans, sa machine peut le conduire dix, quinze, quarante ans même dans le passé pour des intervalles de dix minutes avec, comme résultat, le même souci de réaliser son rêve. À vingt ans déjà, en écoutant un disque de jazz, le jeune adolescent qu'il avait été griffonnait les calculs et les plans « de sa machine à remonter le temps ». Dans ce texte, la syllepse joue un rôle évident. Le texte est intitulé *Le voyageur*. Mais s'agit-il d'un véritable voyage ou devons-nous plutôt parler d'un voyage immobile, compte tenu de la hantise du personnage, habité par une idée fixe qui traverse toute son existence ?

Le classement personnel des 188 *contes* nous a permis de dresser, par recoupement, une liste significative des principaux thèmes de la

science-fiction récurrents dans l'ensemble du recueil : voyages de découverte vers d'autres planètes, voyages dans le temps, altérité (les Terriens découvrent d'autres planètes, les autres la Terre), machines (techniques modernes, résultats des découvertes), mondes parallèles, habitudes. Le grand nombre de contes nous a obligée à opérer un choix, réalisé à partir d'exemples significatifs mis en parallèle.

1. Les machines

L'exemple précédent des machines nous incite à poursuivre notre investigation dans le même sens, avec cette fois comme motif l'ordinateur. Il est présent dans plusieurs récits, dont *L'affolement*, *L'avis*⁸⁹.

Dans *L'affolement*, une guerre située en 1999 (la « guerre de 1999 ») fait appel à la mobilisation générale régie au moyen de l'ordinateur. Mais comme c'est une première, les ordinateurs, affolés, font « une légère erreur de numéro de code ». Il en résulte bizarrement que « toutes les femmes et les enfants de moins de douze ans » sont appelés sous les drapeaux. L'humour noir est bien là, la syllepse joue pleinement son rôle. Elle intervient dans le modèle bergsonien de l'interférence des séries: d'une caractéristique attribuée généralement aux êtres humains plus ou moins capables de maîtriser des situations difficiles, l'affolement se transmet ici aux machines qui perdent tout contrôle ou presque.

Dans un récit de moins de cinq lignes, *L'avis*, on raconte que le seul survivant, « dans l'unique maison encore intacte d'une banlieue de la capitale entièrement détruite » reçoit « là-bas un dernier avis avant saisie que lui envoyaient les contributions ». Le titre n'est pas là seulement pour illustrer le double sens du mot *avis* (au lieu de prévenir le survivant du danger encouru, il le menace de saisie), mais un jeu sur la troisième acception du terme, synonyme d'opinion. Le lecteur est invité implicitement à avoir son propre avis sur ce jeu absurde où tout raisonnement est renversé.

L'impact négatif des machines dans la société civilisée constitue un autre motif largement récurrent. Ainsi, dans *Le bois*, le rôle négatif de la civilisation conduit vers un mouvement à rebours : les produits en bois sont récupérés à grand frais pour fabriquer de petits arbres qui, implantés dans les plaines et les vallées pour se transformer en forêts, serviront à l'exploitation du bois. Dans *La boulimie*, les gens deviennent « pathologiquement inaptés à acheter quoi que ce soit » à la suite d'un excès de publicité. *Les clichés*⁹⁰ illustrent la folie de l'appareil photo

chez les Japonais : ils ont juste l'idée et le temps « de prendre un cliché de l'explosion atomique qui devait les tuer et raser Tokyo à la fin de la guerre sino-japonaise de 2014 ». Dans *La disparition*, le chiffre 2 a disparu du monde des mathématiques, avec toutes les conséquences qu'on peut imaginer, en l'occurrence la suppression de l'an 2002 qui devient, « avec une impitoyable logique, l'an 00 ». On peut encore citer *Les enchères*, où le frigidaire Bosch, modèle 1985, est adjugé « à une multinationale belge pour la somme de 7 millions de dollars » et pris « pour une œuvre du génial Jérôme Bosch ». Ou encore *Le record*, où un pétrolier « à la pointe de toutes les techniques, sans rival sur les mers » est capable de transporter 130 000 tonnes de pétrole dont il consomme la moitié pour une traversée océanique. Ces textes, comme tous les autres de ce volume d'ailleurs, sont écrits d'une manière très neutre, sans effet de style. Le langage est simple et sobre jouant sur la répétition de mots et de phrases parfois fort brèves. Ils expriment la réserve de l'auteur face aux excès de la technique. Sternberg n'a d'ailleurs pas eu son permis de conduire, il s'est toujours déplacé en Solex⁹¹.

2. Mondes parallèles

L'autre tient dans une page écrite à la première personne. Sur P. Bis (Planète bis), comme pour les maisons mitoyennes, le narrateur-héros fait des expériences quelque peu différentes sans changer pour autant l'essentiel de ce qui constitue sa vocation. Sur la Terre il est un romancier « en marge de stupides boulots peu lucratifs » alors que sur P. Bis il est un « journaliste brillant, très connu et fort demandé ». Si sa carrière a « déraillé », c'est parce qu'il n'a pas épousé la même femme, mariée sur cette planète parallèle à un architecte de Boston ; ce dernier fut débarqué sur la place d'Arromanches le 5 juin 1944, date prévue initialement par l'état-major, et non pas le 6 comme sur la Terre, ce qui entraîna sa mort sur cette planète. Double jeu une fois de plus sur le mot du titre : « l'autre » peut désigner le romancier devenu journaliste sur P. Bis, mais aussi l'architecte de Boston ; il peut aussi représenter l'autre planète. Comme le récit est à la première personne, on pourrait y déceler une intention autobiographique.

Le double est un récit d'une page écrit à la troisième personne, ce qui crée une distanciation. Un voyageur intergalactique est engagé par une compagnie interspatiale avec le pressentiment d'arriver un jour dans un monde parallèle ; en congé d'une semaine, il reçoit l'ordre d'atterrir dans

« un vaste terrain destiné aux départs et aux arrivées des astronefs galactiques ». Cependant, « son double parfait » atterrit sur la Terre. Notre voyageur découvre le monde parallèle pressenti avec comme femme la sœur jumelle de la sienne ; celle-ci a « plus de douceur et de tendre ironie dans le regard ». Résultat :

« – Tu es déjà de retour ? demanda la femme.

– Oui. Le vol a été annulé, dit-il. »

La litote n'est pas difficile à découvrir lors du dénouement. Ni la syllepse jouant sur une équivoque : il peut s'agir du « double parfait », mais aussi du double moins parfait représenté par sa femme. Dans ces deux derniers textes, on observe que le thème des mondes parallèles est lié au motif du voyage et à celui de l'altérité. D'autre part, à cause de la brièveté du texte, on ne prend jamais dans ces récits le temps de s'installer dans le décor du monde décrit. Sternberg se contente d'objectiver tout sujet. L'élan vers un sens conduit à son contraire, il s'agit là d'un désespoir de sens.

Deux mondes parallèles, une nouvelle expression de l'altérité, dans la nouvelle *L'équilibre*⁹² :

Alors, dans la nuit des temps, le premier homme pensant sorti de son antre, toisa le grandiose paysage qui l'entourait et crut sentir monter en lui le besoin larvaire, mais lancinant, d'autre chose.

Alors, ce matin de printemps, le directeur d'une banque sortit de son hôtel particulier, toisa sa journée bien remplie et crut sentir tourner en lui le besoin confus, pernicieux, d'autre chose.

Mais de quoi ? De quoi ?

Deux phrases de même longueur sont suivies d'une double question applicable en égale mesure à chacune des phrases précédentes. Le premier homme pensant, *sorti* « dans la nuit des temps » de « son antre » aspire à autre chose, tandis que par « ce matin de printemps, le directeur d'une banque » *sort* « de son hôtel particulier » en éprouvant la même aspiration. Les deux phrases commencent par l'adverbe « alors », marquant la fin d'une attente prolongée. Il s'ensuit que cette aspiration « monte » pour le premier, tandis qu'elle « tourne » pour le deuxième ; elle est décrite comme un besoin « larvaire mais lancinant » pour le premier, « confus et pernicieux » pour le second. L'un « toise » un « grandiose paysage », l'autre « sa journée bien remplie ». Et l'un et l'autre (mais peut-être aussi le narrateur) s'interrogent : « Mais de quoi ? De quoi ? ». Par syllepse,

l'équilibre devient signe de déséquilibre : les deux hommes venant d'époques différentes se posent la même question mais ne recherchent pas la même chose. Peut-être cherchent-ils ce que l'autre possède. Le lecteur quant à lui est surtout conscient de la vanité de cette quête où s'exprime l'insatisfaction ontologique de l'être humain.

La définition de l'uchronie, qui consiste à réécrire l'histoire à partir d'hypothèses différentes, montre la similitude existant entre cette forme de science-fiction et les mondes parallèles. Cette similitude nous était apparue déjà dans le récit intitulé *L'autre*.

Le plan évoque l'invasion de la Terre par des extraterrestres, avec comme objectif de « l'annexer, la coloniser ». Les événements de 1912 et 1933 ont été mis en place par « des agents parfaitement humains » envoyés par les Grydèges avec pour mission de « devenir des militaires, des pros du combat, des provocateurs, des tueurs gradés, des chefs de commandos ». La « Grande invasion » est prévue pour l'an 2000, mais leur plan échoue. Leur plan n'est plus un plan ; on ne peut pas faire des plans lorsqu'il s'agit des humains :

Les horreurs de la guerre révoltent moins les Terriens que celles du cul. Les tueurs ont toujours été leurs héros de prédilection. Fabriquer des armes est, partout, leur industrie la plus prospère. Au nom du fanatisme, on peut les envoyer au fond de n'importe quel charnier. Aller au combat leur paraît peut être moins humiliant qu'aller au bureau. Bref, ce n'est pas un *cochon* qui sommeille dans l'homme, mais un *canon*.

La forme proverbiale qui ponctue ce paragraphe est reprise de l'original : « Tout homme a dans son cœur un cochon qui sommeille » (d'après les notes tirées du carnet du sculpteur Auguste Préault, 1879)⁹³. Cette sentence aux sens multiples est ici transposée, modifiée, reprise avec une distance ironique. La version originale invite à voir dans l'homme, entre cœur et cochon, un être mauvais, voire morbide. Dans sa réécriture, la formule proverbiale subit une « une modification susceptible d'en altérer le sens tout en préservant la structure ou son noyau ». Le double jeu consiste à dénoncer la sagesse un peu trop figée dont elle constitue le réceptacle ou le véhicule et à déjouer des attentes trop prévisibles⁹⁴. L'homme peut s'avérer plus dangereux encore que dans le constat établi par Auguste Préault. Comme pour les surréalistes⁹⁵, pour Sternberg le jeu est une forme d'activité qui dépasse le simple divertissement. La manipulation ludique d'une phrase toute faite peut

avoir partie liée avec une dénonciation de l'ordre existant et remettre en cause les systèmes de valeurs et le consensus de la société.

Le récit intitulé *Le film*, présenté comme tourné au début des années 90, est une « war-fiction à grand spectacle » qui « donnait une vision nouvelle d'une épopée classique de l'Histoire. [...] Il mettait en scène, avec une hallucinante vérité, le débarquement de Normandie qui se soldait par la sanglante débâcle des Alliés, rejetés à la mer après dix jours de combats désespérés. Mais, deux mois plus tard, les U.S.A. lançaient leur première bombe atomique sur Berlin et, le lendemain, l'Allemagne nazie capitulait. »

Ce film, qui eut un succès « colossal » et inspira « des avalanches de feuilleteurs télé et des milliers de bandes dessinées » finit par effacer totalement la réalité du 6 juin 1944 pour devenir l'histoire officielle. Pourquoi ? Parce que, un siècle plus tard, l'écrit devenu « si difficile à déchiffrer, ne représentait plus que le morne véhicule de la fiction, de l'utopie fallacieuse et du mensonge », « dans un monde où l'on ne comprenait plus que les images ».

Dans *La tempête*⁹⁶, ce même événement du 6 juin 1944 est repris, mais le 6 juin 2044, lors de la célébration du « centenaire du débarquement des Alliés en Normandie ». Le film est tourné « sur les lieux mêmes de l'action, avec des moyens colossaux et, bien entendu, des armées de figurants en parfaite condition physique. » Tout se déroule de la manière la plus véridique et normale possible, on fait même « plus vrai que les actualités de l'époque » sans provoquer le moindre mal aux acteurs. « Mais un imprévu qui ne figurait ni dans le scénario ni dans les manuels d'histoire allait bouleverser le véritable suspense du film : le débarquement sur les plages ». En effet, quand des « centaines de barges de débarquement » remplies de « matériel humain » « fonçaient vers la plage d'Arromanches [...] le vent du nord-ouest déjà établi à force 4, passa à 7 en moins d'une minute puis, aussi implacablement, à force 9 ». Résultat : un vent puissant qui entraîne non seulement une masse de vagues mais aussi « des hordes de nuages aussi noirs que la nuit » suivis, évidemment, de la pluie. Les deux jours de la tempête ont fait que la fiction dépasse « de loin la réalité ». En 1944 seulement quelques dizaines de soldats « atteints par des balles ou des éclats d'obus en se ruant hors des barges n'avaient pas réussi à atteindre le sable des plages ». La longue phrase qui suit montre, par contraste, qu'en 2044, « seuls quelques centaines de soldats furent rejetés jusqu'au rivage, épuisés, assommés par les vagues, mais vivants, alors qu'on dénombra des milliers de morts par noyade à trois cent mètres

de la côte. [...] Tragédie spectaculaire que les caméras, emportées par les vagues, par les flots déchaînés, ne purent même pas capter. »

Humour noir, contresens ? Dans le premier texte, on fait appel à la mémoire historique des peuples qui peuvent interpréter les événements en fonction de l'évolution de leur société, dans le second, à l'orgueil de l'être humain qui, malgré le progrès technique, ne peut s'opposer à la nature.

3. *Altérité*

Le thème de l'altérité est lié au motif de l'extraterrestre avec ses trois types –humanoïdes, non humanoïdes, immatériels – auquel s'ajoute le mutant. Deux types de rapports régissent les relations entre les hommes et les extraterrestres : l'homme est un envahisseur et on rejoue la conquête de l'Ouest ; le territoire humain est envahi et l'on remet en scène les deux dernières guerres mondiales.

« Il était le premier extraterrestre à avoir posé le pied sur le sol de la Terre. Il venait de la planète Gryge, donc de plus loin que nous pouvions l'imaginer. » Ainsi commence *L'arrestation*, dont le motif est le mutant extraterrestre. On remarque dès le début l'imprécision des données et l'utilisation de l'imparfait. Les données deviennent plus claires lorsque nous apprenons la date et le lieu de son arrivée : l'année 1944 sur la Côte d'Azur, en pleine guerre, avec pour mission d'observer la planète sans « se singulariser ». Son sang est incolore, mais aucune autre particularité ne pourrait le distinguer des humains ; qui plus est, il possède une fausse carte d'identité au nom répandu de Marcel Robert. Pris par la Gestapo, il reste très calme, mais finit par provoquer « une réaction de stupeur » venue de la part de l'officier allemand, car le Grygien a des « yeux bleus, presque transparents » des « cheveux blonds presque blancs » et « un demi-sourire de défi ».

« – Toutes nos excuses. De toute évidence, vous ne pouvez pas être juif.

– Ah ! Non, reconnu l'étranger avec un flegme qu'on aurait pu croire britannique. »

À côté de ce Grygien, la plupart des Allemands « avaient l'air de juifs de l'Europe centrale ». C'est celui qui met en état d'arrestation qui devrait donc être arrêté ! Étrange relativité...

Venons-en au *Désert*, un autre récit de longueur comparable. Au milieu du XXII^e siècle, des êtres intelligents surgis « du fond de l'espace » abordent

la Terre dévastée de fond en comble par une guerre atomique remontant au début du XX^e siècle ». Tout est mort, sauf les endroits assez isolés les uns des autres où, dans des caves profondes, ils découvrent des « tonnes de papier découpé en rectangle, soigneusement rangés ; écrasés par des amoncellements de blocs de couleur jaune, très lourds, tous semblables entre eux, empilés les uns sur les autres ». Mais les extraterrestres ne peuvent pas comprendre la signification « occulte ou non, de ces murailles souterraines protégées avec tant d'ingéniosité et d'âpre prudence. » Le rôle des livres n'existe plus, le désert est vraiment désert. Peut-on croire à la pérennité de la création humaine ? On reste sceptique.

Dans *La discrétion*⁹⁷, les « autres » font la « grande première galactique si longtemps attendue » en arrivant sur la Terre de manière très discrète, en pleine campagne, sous les yeux d'une population rustique qu'une Rolls « aurait suffi à stupéfier » dans « une seule fusée de taille modeste » d'où sort « une sorte de robot informe où se dissimulait sans doute une improbable créature ». Après avoir émis quelques signaux lumineux à l'intention des badauds, ils se retirent, et les villageois croient qu'ils ont pris quelques instantanés des habitants sans même « penser à prendre un cliché de la petite église romane du patelin, unique curiosité touristique de la région. » Vanité des vanités... Qu'est-ce que la technique peut apprendre à un groupe d'hommes vaniteux et en même temps bourrés de superstitions, quelle aurait pu être l'impression de ces extraterrestres aussitôt partis qu'arrivés, la grande première galactique est-elle une véritable première ?

4. Habitudes. La religion

Le créateur de la planète Fryge est imaginé sous la forme d'un « gigantesque cerisier dont la hauteur frisait les mille mètres et qui, à un rythme régulier dégorgeait à ras du sol, par ses racines, de petites cosses rouges grouillantes ». Ces petites cosses ressemblent à des cerises mais avec de « minuscules membres atrophiés et d'une basse intelligence qui leur permettait de vivoter de façon larvaire ». Les animalcules ne savent que grimper cet arbre par étapes, aucun d'entre eux n'étant capable d'arriver jusqu'au bout (leur limite extrême étant huit cent mètres) à cause du vent furieux. Ils n'avaient en fait qu'un « semblant d'existence se limitant à un seul acte : s'accrocher au tronc et aux branches de l'arbre pour y trouver leur nourriture végétale et monter au ralenti, millimètre par millimètre, le plus haut possible ». Les plus opiniâtres arrivent plus

haut mais, en perdant de leur énergie, tombent « à pic », « s'écrasant impitoyablement au pied de l'arbre Dieu. ». L'humour noir est bien présent dans ce récit. Il exprime le dédain du créateur pour ces créatures qui ne sont jamais capables d'atteindre leur but, fût-il tellement dérisoire. Concernant les habitudes des vivants sur d'autres planètes, Jacques Sternberg se tient en retrait ; la narration s'écrit à la troisième personne et à l'imparfait, manière de garder la distance. Par rapport au titre, quel genre de créateur est-il, celui qui finit par détruire ses propres créatures ?

Ce même volume comporte également des textes se référant directement aux Terriens et très critiques à l'égard de la papauté. *La date*, conte « ultra bref », est de ceux-là et relève d'une satire acerbe. Le pape, « touriste de la misère des années 80 », se « balade » dans le passé, se fait transporter en 1942 dans les chambres à gaz des camps nazis pour aider les déportés à mourir. L'inutilité de ce « voyage dans le temps » est le reflet de l'impuissance humaine et relève de la dérision, un procédé fréquemment utilisé dans la science-fiction.

Dans *La foi*, le pape est décrit comme l'« inlassable touriste des pays les plus déshérités ». Le contraste est frappant entre ses intentions et le luxe de son existence de tous les jours, du moins en apparence : montre Rolex « toujours en gros plan télévisé quand il se prosternait sur les terres de misère, ses Cadillac blanches, sa cage de verre blindé, son sourire de saint clown, sa carrure de catcheur de la promotion divine » qui « asperge les foules miséreuses de quelques poncifs de la consolation ». Contraste entre le luxe et cet acte d'aspersion à double sens : soit on arrose les plantes de fines gouttelettes pour pousser, soit on le fait pour un baptême. Ses visites, « de vrais shows, des spectacles « son et lumière », relèvent de la publicité, un « vrai battage promotionnel ». Mais un « fait divers » survient – la foudre tombe un jour « sur la scène, s'accrochant au micro que le pape tenait à plusieurs mains ». Fait divers si l'on veut, mais comme le dit Roland Barthes, le hasard fait signe, la révolte des croyants contre un Dieu capable de détruire le pape est tellement grande que le pape suivant « fut assassiné le lendemain de son élection ». Titre suggestif, *La foi* devient le récit d'une croyance perdue. La description et le vocabulaire ne dépassent pas de beaucoup les articles des journaux ou de l'Internet qui parlent de Benoît XVI, le pape actuel. Ainsi, lors de sa visite à Cracovie le 26 mai 2006, « sa papamobile roulait au ralenti dans les rues noires de monde »⁹⁸. Comme journaliste, J. Sternberg a sûrement pu rencontrer souvent ce genre d'articles qu'il met en dérision.

Les choses ne s'arrangent pas vraiment avec *La récupération*⁹⁹ : un pape choisi par ordinateur et dont la politique « d'intox mystique à haute dose » est mise en oeuvre par des « hordes de missionnaires » qui débarquent dans le Tiers Monde, aidant indirectement « les principales puissances européennes » à récupérer leurs colonies. Par rapport au texte précédent, *La foi*, le titre *La récupération*, est ambigu. On récupère la foi ou bien des territoires ?

Même si J. Sternberg affirme ignorer des sentiments d'identité belge ou juive, la relation entre humour et esprit juif mérite d'être établie. D'une manière plus générale, les indications fournies par Jonathan Pollock à ce sujet nous semblent intéressantes, notamment celles sur le rapport entre l'humour et le religieux. L'humour comme la religion ne procèdent-ils pas de l'idée que « nous ne sommes rien et ne pouvons rien » ? L'humour serait « la conscience de la dissonance intime : ne pouvant plus concilier les termes contradictoires, elle joue avec eux, comme dans un accès de jovialité désespérée, pour supporter leur conflit »¹⁰⁰.

L'origine juive de Sternberg n'est sans doute pas étrangère non plus à son goût pour la science-fiction. Si l'on considère que l'humour juif « prend ses racines dans la littérature biblique et surtout talmudique, aussi bien dans son *expression formelle* que dans son *esprit* »¹⁰¹, les choses deviennent encore plus claires. La foi qui permettait aux ancêtres de croire que les paroles divines devaient tenir leurs promesses a été échangée par leurs descendants contre le sens de l'humour ; le *schlemiel*¹⁰² exprime par là sa solitude et la pratique de l'auto-dérision qui en découle. Se référant à l'importance de l'humour dans la Genèse, Joë Friedmann souligne que, pour éviter le risque que la Création comportait, celui

d'aller se perdre dans la prise au sérieux par la créature elle-même [...], au-delà de l'exaltation première, le sourire divin, plus retenu, mais aussi plus profond, intervient dans le but de faire saisir à l'homme le caractère relatif de sa présence au monde. Le sérieux et l'absolu, l'humour et le fragmentaire, qui doit être appréhendé dans la légèreté, et au début au moins, dans la non-contrainte. Au commencement, ne pouvait être que l'humour¹⁰³.

Mais, comme l'auteur de cet article le dit un peu plus loin en paraphrasant Elie Wiesel, en octroyant à l'homme la faculté de rire, Dieu, qui voulait le soumettre à ses desseins, a fait une erreur : « Il ignorait

que plus tard, ce ver de terre s'en servirait comme moyen de vengeance »¹⁰⁴.

Avant de conclure, il nous semble intéressant de mettre en discussion le problème de l'intertextualité et de l'autointertextualité chez Jacques Sternberg avec le récit *Les rats*¹⁰⁵.

Les rats sortent de la terre pour détruire ou plutôt pour occuper le monde terrestre. Ainsi, « sortant de leur monde souterrain des égouts, les rats montèrent à l'assaut de la civilisation, en une seule gigantesque armée qui déferla dans les coulisses de la capitale ». Leur programme est bien mis au point : ils commencent « par saboter les centrales électriques pour couper le courant ; vital pour l'homme, inutile pour eux » ; ils envahissent « tous les centres nerveux et commerciaux de l'alimentation, se livrant à un pillage impossible à réprimer ». Leur grand atout, le nombre. Les citadins paniqués, épouvantés, dominés par la répulsion deviennent hystériques.

Mais voilà la surprise qui va tout remettre en cause. L'action se passe au mois de juin, « par une journée caniculaire [...] qui faisait de toute la ville un gigantesque brasier de puanteur toxique, de merde bétonnée surchauffée, de pollution qui bouffait chaque centimètre cube d'air stagnant ». Résultat : le soir même, « contre toute attente, on vit les rats regagner leurs égouts, titubants, à moitié asphyxiés, intoxiqués. Ils ne revinrent jamais à la surface du sol. Il fallait un être humain pour supporter, à l'air libre, de pareilles conditions de vie. »

Un récit des *Contes glacés*¹⁰⁶ porte le même titre, *Les rats*. L'auteur y donne même la date de l'événement, 1975, et la première phrase du récit est identique. Le second texte, celui des *188 contes à régler* est, cette fois encore, plus élaboré. À côté de l'autointertextualité, la référence intertextuelle est présente dans l'allusion à *La peste* de Camus. Il ne s'agit plus de la peste qui décime la population, mais des rats qui méprisent le monde des humains, capables de supporter les misères de la pollution. L'homme peut être plus primitif que l'animal.

S'agissant des techniques d'écriture rencontrées chez Jacques Sternberg, nous ne devons pas négliger l'importance des inventions verbales, par exemple dans la désignation des planètes. Certains des contes sont repris et modifiés d'un volume à l'autre ; la même planète qui dans un texte s'appelle Fryge devient dans le suivant Dryge, et Tryge dans le troisième. Jeu sur les mots qui pourrait cacher une certaine ironie à l'égard de la science-fiction aussi bien qu'à l'univers : tout est subjectif, tout est inventé, tout est jeu de l'imaginaire.

Dans ces « contes à régler », dont le titre est devenu maintenant plus explicite, la double présence de la science-fiction et du réalisme apparaît comme évidente. Jacques Sternberg le reconnaît lui-même dans l'autoportrait du *Magazine littéraire* « J'aime bien mêler la science-fiction au réalisme et qu'un employé de bureau comme dans *Attention planète habitée*, aille passer son repos, de midi à deux heures, dans les galaxies, mais j'aime bien aussi qu'il revienne au bureau à deux heures. » Autrement dit, c'est bon de rêver de temps en temps, mais tout aussi indispensable de revenir à la réalité de son époque, en être conscient et assumer son destin. Pourtant, la vie de tous les jours est perçue par Sternberg comme un cauchemar que traduit l'expression « métro-boulot-dodo ». L'horreur, c'est le quotidien. « Mon vrai mythe, c'est la terreur beaucoup plus que la science-fiction ou même que le fantastique »¹⁰⁷.

Exprimées en termes non voilés, les idées de l'auteur sur l'être humain sont d'un pessimisme radical. L'homme, nous dit-il, est en théorie un être humain, mais, pratiquement, « c'est un tuyau percé aux deux extrémités » ; il ne cesse de dénoncer son amour-propre excessif, son orgueil tellement dérisoire, l'aliénation qu'il subit dans la société de consommation, sa prétention à la culture (« Si le papier était comestible le mot "culture" aurait enfin un sens. ») ; engloutie par le travail, sa vie n'est que l'antichambre de la mort (« Du bureau au cercueil il n'y a que quelques centimètres ») et l'utilisation qu'il fait de la parole la vide de sa substance. Telles sont les opinions professées dans la *Lettre ouverte aux Terriens*, ouvrage publié en 1974¹⁰⁸.

Dans un monde où règne selon lui l'esprit de sérieux, « l'humour ne peut être que l'exception, le parent pauvre, le cousin taré, l'indésirable. Sous l'humour, tout s'écroule ; avec le sérieux, tout s'édifie »¹⁰⁹. Mais il faut aussi tenir compte des appréciations sur les « terriers de Terriens » : « Dis-moi où tu te terres, je te dirai qui tu hais ». J. Sternberg pense aussi que la science-fiction « voit souvent noir, mais clair »¹¹⁰.

Nous sommes d'accord avec Henri Baudin lorsqu'il écrit :

C'est que si l'humour a besoin de la Science-Fiction pour l'éclat de sa dureté, la science-fiction a besoin de l'humour pour ne pas se banaliser dans l'accoutumance ». Sternberg auteur use donc d'une Science-Fiction élargie, mêlée de réalisme et de burlesque, en précurseur de la Spéculative-Fiction imminente.

*C'est que, pour lui comme pour la Spéculative-Fiction, le cocktail comique + imaginaire est un moyen de dénoncer notre insupportable humanité ordinaire*¹¹¹.

Et pour donner une fois de plus la parole à Jacques Sternberg, les chats seraient plus intelligents que les humains car, nourris et servis par ces derniers, ils parviennent à les dominer. Ils passent leur temps à réfléchir, mais aussi, ce qui est plus important encore, à découvrir le secret de l'immortalité :

Les chats avaient eu beaucoup de temps pour penser. Ils avaient beaucoup pensé. Mais alors que les hommes pensaient à tort et à travers, au superflu de préférence, les chats, eux, n'avaient pensé qu'à l'essentiel, sans cesse, sans se laisser distraire. Ils n'avaient médité, inlassablement, au cours des siècles, qu'un seul problème.

Et, à force d'y penser, ils l'avaient résolu¹¹².

Un peu comme Derrida, Sternberg se livre à une « déconstruction » de l'être humain. Dans une conférence intitulée « L'animal donc que je suis », prononcée lors d'une rencontre organisée à Cerisy-la-Salle en 1997 et publiée cette année chez Galilée, Derrida constate qu'à force de définir « l'animal » en général par tout ce qui lui fait défaut (raison, pudeur, rire, inconscient...), la pensée moderne se serait rendue aveugle à la finitude et au dépouillement qui constituent le propre de l'homme. « Rien ne m'aura jamais tant donné à penser cette altérité absolue du voisin ou du prochain que dans les moments où je me vois nu sous le regard d'un chat », écrit-il¹¹³.

Tenter une comparaison entre Louis Desnoyers et Jacques Sternberg, dont une partie seulement de leurs écrits occupe l'espace de ces analyses, n'est pas chose facile. Comme nous l'avons indiqué plus haut, ils ont en commun leur métier de journaliste, et comme pour la plupart des écrivains SF d'aujourd'hui, la création littéraire constitue pour eux une activité secondaire liée étroitement à leur profession. Il n'est donc pas surprenant de découvrir chez eux une science-fiction spéculative moins centrée sur les techniques que sur l'observation de l'être humain saisi dans le rapport avec son milieu, et dans une perspective non dénuée d'idéologie. S'ils n'ont pas la stature d'un Cyrano de Bergerac ou d'un Jules Verne, le regard qu'ils nous offrent sur le monde nous aide à redécouvrir et remettre en question des étapes de l'évolution de l'humanité. L'optimisme modéré de Desnoyers rencontre le pessimisme assumé de Sternberg. Le premier propose un modèle de société. Le second, marqué par la guerre, autodidacte grandi en marge des systèmes d'enseignement et des systèmes en général, se tient à l'écart de tout engagement politique. Mais décider

de ne pas faire de la politique est une autre politique qui lui donne pleine liberté de dire ce qu'il n'aime pas. L'un comme l'autre manifestent une même capacité d'observation du monde et de distanciation liée au sens du comique : goût pour les jeux de mots, humour prenant des formes dissemblables de l'un à l'autre. Par rapport au but de notre recherche, qui vise entre autre à éveiller la curiosité des jeunes, élèves ou étudiants, les aventures de Desnoyers et les contes de Sternberg invitent à une meilleure compréhension du monde et de la vie, quel que soit le contexte dans lequel l'histoire les a placés.

NOTES

- 1 Thèse publiée sous le même titre, coll. « Istorie și teorie literară », série « Monografii », Editions Ulise, Alba Iulia, 2002.
- 2 Un des sondages peu nombreux qui se font en ce domaine, réalisé du 3 au 28 septembre 2002 par Louis Harris – FNAC et publié dans *Livres Hebdo* du 18 octobre 2002 montre que les jeunes lisent davantage de romans de science-fiction que de bandes dessinées, que, dans l'ordre de leurs préférences, après les romans de science-fiction se situent les romans policiers, les romans traditionnels, le théâtre, la poésie et les essais. Cf. Stéphane Manfrédo, *La science-fiction*, coll. « Idées reçues », Le Cavalier Bleu Editions, 2005, pp. 59-60. Stéphane Manfrédo est formateur et critique de science-fiction.
- 3 C'est l'opinion de Marc Angenot dans l'article « Science Fiction in France before Verne » (traduit par J. M. Gouanvic et D. Suvin), in *Science Fiction Studies* 14, Volume 5, Part 1, March 1978, site Internet : <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/14/angenot14art.htm>
- 4 À la différence des trois autres sous-genres, à savoir le *space-opera*, la *heroic-fantasy* et la *hard-science*, la science-fiction spéculative ou speculative-fiction qui est la plus récente s'impose après la deuxième guerre mondiale comme une littérature d'idées censée traduire l'irruption des préoccupations nouvelles – formelles et idéologiques – au sein du genre. C'est une science-fiction plus ambitieuse, plus originale qui s'intéresse aux sciences humaines. C'est ce que les inventeurs du terme, Robert Heinlein et Harlan Ellison pensent en remplaçant le S de SF considéré trop restrictif : la speculative-fiction est une « pure spéculation sur le réel par une certaine manipulation du matériau littéraire » (Denis Guiot, *La science-fiction*, Coll. « Le monde de... » MA Editions, Paris, 1987, p. 210. L'invention du terme n'a rien à voir avec l'existence du sous-genre dans les siècles précédents.
- 5 À la même époque, d'autres auteurs ont publié leurs œuvres à caractère science-fictionnel, tels Félix Bodin avec *Le Roman de l'avenir*, Pierre Boitard avec les *Etudes astronomiques* (1839), Louis Geoffroy avec *Napoléon et la Conquête du monde* ou *Napoléon apocryphe* (1839). Cette dernière est qualifiée comme la première grande uchronie. Napoléon n'est pas vaincu en Russie et ne meurt pas à Sainte-Hélène. Il devient Empereur du Monde et meurt à Paris en 1832 en pleine gloire ; c'est une parodie fine des discours institutionnels (historiques, statistiques, législatives, etc.). Cf. Marc Angenot, *art. cité*, p. 5.
- 6 *Ibid.*, p. 6. « d'une manière bête et futée, avec des moyens ultra simples (le monde renversé, etc.) ».
- 7 Jean- Michel Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre (1651-1761)*, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, Oxford, 1991, p. 5.

- 8 Françoise Sylvos, « Dérives bourbonnaises dans *Les Aventures de Robert-Robert* de Louis Desnoyers », consultable dans *Les Représentations de la Déviance*, Corinne Duboin dir., *Cahiers CRLH* n° 13, pp. 150-155 ou sur le site Internet <http://www2.univ-reunion.fr/~ageof/text/74c21e88-675.html>, p. 4.
- 9 Louis Desnoyers, Préface aux *Aventures de Robert-Robert et de son fidèle compagnon Toussaint Lavenette*, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, Paris 1957, pp. VI-VII.
- 10 Eugène de Mirecourt, *Louis Desnoyers*, coll. « Les contemporains », Gustave Havard Éditeur, Paris, 1858, Consulté en ligne sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr>
- 11 *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, t. VI, p. 574. Voici les termes exacts utilisés dans l'article consacré à Louis Desnoyers : « Un trait assez curieux montre avec quelle conscience Desnoyers prenait sa mission au sérieux. Il se maria le 30 novembre, et le *Charivari* devait paraître le 1^{er} décembre. Pour que l'attente du public ne fût point trompée, il passa la première nuit de noces... à l'imprimerie. Ce fut d'ailleurs, hâtons-nous de le dire, son premier et son dernier tort envers sa femme, qui lui pardonna de grand cœur. »
- 12 Jules Verne, Préface, « Pourquoi j'ai écrit *Seconde patrie* » du roman *Seconde patrie*, suite à un roman de Rudolph Wyss, le *Robinson Suisse* lui-même une suite du *Robinson Crusoë* de Daniel Defoë, site Internet : <http://jv.gilead.org.il/zydorczak/sepat00.htm> réalisé par Andrzej Zydorczak.
- 13 Eugène de Mirecourt, *op. cit.*, p. 62-63.
- 14 Françoise Sylvos, *art. cité*, p. 2.
- 15 Aboli par la Révolution française, l'esclavage a été rétabli par Napoléon en 1802. Louis Desnoyers a pris à cet égard des positions vigoureusement abolitionnistes.
- 16 Louis Desnoyers, *Aventures de Robert-Robert et de son fidèle compagnon Toussaint Lavenette*, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs Paris,, 1957, p. 257.
- 17 Lucian Boia, « Les points cardinaux chez Jules Verne. Imaginaire et idéologie », in *Jules Verne entre Science et Mythe*, revue *Iris*, Centre de Recherche sur l'Imaginaire – Université de Grenoble 3, n° 28, 2005, p. 47.
- 18 A. Kibédy-Varga, « Le burlesque – le monde renversé selon la poétique classique » in *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Actes du Colloque International de Tours, 17-19 novembre 1977. Études réunies et présentées par Jean Lafond et Augustin Redondo. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1979, p. 154 sq., cité dans *Cyrano de Bergerac – du burlesque à la science-fiction*, éd. citée, pp. 57, 186.
- 19 Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 24. cité par Dimitri Roboly, « Jules Verne ou l'échec de l'utopie », in *Jules Verne entre Science et Mythe*, revue *Iris*, Centre de Recherche sur l'Imaginaire – Université de Grenoble 3, n° 28, 2005, p. 129.

- 20 C'est un point de départ proposé par Jean Raynaud dans « R. Sheckley, « A ticket to Tranai : Humour, non-sens et utopie », article publié dans *Humour et imaginaire*. Actes du Colloque du Centre d'Études et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire Limoges, 22-23 janvier 1983, coll. « Trames » Travaux et Mémoires de l'Université de Limoges U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines, pp. 107-120, que nous adaptons à nos besoins.
- 21 Louis Desnoyers, *op. cit.*, pp. 226-227.
- 22 *Ibid.*, p. 228.
- 23 *Ibid.*, p. 229. Ce moment est décrit par Cyrano de la manière suivante: « Je connus bien, à la veritté, que je ne retombois pas vers nostre monde ; car encore que je me trouvasse entre deux lunes, et que je remarquasse fort bien que je m'esloignoiois de l'une à mesure que je m'approchois de l'autre, j'étois très assuré que la plus grande estoit nostre terre... » (Cyrano de Bergerac, *Les Etats et Empires de la Lune*, édition critique de Madelaine Alcover, Librairie Honoré Champion, Paris, 1977, p. 31). Ces quelques lignes témoignent évidemment de la différence d'intérêt existant entre les deux héros si ce n'était que par la dénomination des deux astres : deux « boules » pour Laroutine, deux « lunes » dont l'une est la terre pour Dyrcona.
- 24 Louis Desnoyers, *op. cit.*, p. 256.
- 25 *Ibid.*, p. 263.
- 26 *Ibid.*, p. 270.
- 27 Dans les derniers chapitres il parle de la traite des esclaves, le mythe de l'île bienheureuse est renversé.
- 28 Louis Desnoyers, *op. cit.*, p. 274.
- 29 *Ibid.*, p. 273.
- 30 *Ibid.*, p. 288.
- 31 Ceci nous fait penser à un article de *L'encyclopédie du savoir relatif et absolu* de Bernard Werber, écrivain SF contemporain qui jouit d'une forte popularité auprès du grand public français. La partie qui nous intéresse est intitulée « Mouvement de voyelles ». Nous la citons intégralement :
- « **Dans plusieurs langues anciennes, égyptien, hébreu, phénicien, il n'existe pas de voyelles, il n'y a que des consonnes.** Les voyelles représentent la voix. Si par une représentation graphique, on donne la voix au mot, on lui donne trop de force car on lui donne en même temps la vie.
- Un proverbe dit : "Si tu étais capable d'écrire parfaitement le mot armoire, tu recevrais le meuble sur la tête."
- Les Chinois n'ont pas eu le même sentiment. Au VIII^e siècle, le plus grand peintre de son temps, Wu Daozi, fut convoqué par l'empereur qui lui demanda de représenter un dragon parfait. L'artiste le peignit en entier à l'exception des yeux. "Pourquoi as-tu oublié les yeux ?" interrogea l'empereur. "Parce que si je dessinais les yeux, il s'envolerait", répondit Wu Daozi. L'empereur insista, le peintre traça les yeux et la légende

assure que le dragon s'envola. » (Bernard Werber, *L'Encyclopédie du savoir relatif et absolu*, Editions Albin Michel S.A., 2000, pp. 71-72.)

Ce texte, comme tous les autres de cette encyclopédie, est destiné à faire « pétiller l'esprit » et à éveiller la curiosité sur des territoires inconnus d'après les dires de l'auteur dans l'avant-propos. Ce serait une autre modalité d'inciter le lecteur vers des recherches sérieuses, une invitation à vérifier l'authenticité des affirmations de B. Werber. Dans notre cas, cette interprétation attire l'attention sur l'importance de la parole. Au moment où les mots sont non seulement écrits, mais aussi prononcés, comme le fera Robert-Robert dans son rêve creux, ils sont passibles de se transformer en réalité.

Pour ce qui est de la science-fiction, le recours aux lettres peu utilisées dans le vocabulaire français, tout particulièrement les consonnes (comme qwxyz...), est évoqué par Simon Lequeux dans un article intitulé « En martien dans le texte : panorama du vocabulaire extraterrestre dans la littérature de science-fiction », in *L'invention verbale en français contemporain. Les Cahiers du CIEP* (Centre International d'Études Pédagogiques), Éd. Didier, 1963, pp. 46-54.

32 Louis Desnoyers, *op. cit.*, p. 297.

33 *Ibid.*, pp. 298-299.

34 Cette Achab veut rester, avec les animaux, dans le paradis terrestre situé dans cet astre, d'où l'interprétation littérale de la croyance populaire qui soutient que les femmes ont « dans la teste un quartier de la lune » : dans les dictionnaires de l'époque la lune et la folie sont mises en parallèle. Voir *Cyrano de Bergerac – du burlesque à la science-fiction*, éd. citée, p. 170.

35 Louis Desnoyers, *op. cit.*, p. 485.

36 Voir plus loin, note 74, le rapport entre humeur et humour.

37 Cf. « Juillet (Monarchie de) » in *Encyclopaedia Universalis*, France S.A., 2002.

38 Jean-Michel Racault, Introduction générale à *L'Utopie narrative en France et en Angleterre 1675-1761*, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, Oxford, 1991, p. 22.

39 Louis Desnoyers, *op. cit.*, p. 493.

40 « L'Arc de Triomphe à la gloire des campagnes napoléoniennes est inauguré en 1836, l'année de transfert des cendres de Napoléon aux Invalides. » Cf. à l'article « Monarchie de Juillet », in *Wikipédia*, l'encyclopédie libre, p. 3, site Internet http://fr.wikipedia.org/wiki/Monarchie_de_Juillet

41 Cf. Michel Cotte, *La diffusion de l'innovation durant la première industrialisation. Les actions publiques et associatives, les revues périodiques*, site Internet http://fig-st-die.fr/actes/actes_2001/cotte/article.htm, pp. 3, 6.

42 Louis Desnoyers, *op. cit.*, p. 503.

43 *Ibid.*

44 Le jeu de mots sur les primes et dividendes « anticipés » mis pour « anticipés » (chiper = voler) dont il est question dans le journal absurde qui doit sa parution à la présence de Laroutine dans la Lune (p. 293) est annulé par le *National* du *Paris civilisé*.

45 Louis Desnoyers, *op. cit.*, p. 502.

46 *Ibid.*, p. 500.

47 Un autre rêve, car Dominique de Place a présenté en 1981, sur des fonds d'archive, un mémoire sous le titre *L'incitation au progrès technique et industriel en France 1783-1819 d'après les archives du Conservatoire des Arts et Métiers* qui dit des choses différentes. Ainsi, dans la troisième partie de ce mémoire qui traite de l'évolution des techniques au cours de cette période, mais aussi de l'apparition du machinisme confirmée par l'importation de machines les années suivantes (1817-1835), l'auteur nous dit, p. 10 : « Les chemins de fer ne sont alors encore qu'à leur début et nous avons seulement connaissance de l'importation de cinq locomotives. Il s'agit en août 1835 d'une locomotive [...] pour le chemin de fer de Lyon à Saint-Etienne. [...] En 1836, deux locomotives dont " La Seine " Paris-Saint-Germain sont importées en franchise [...] . » Site Internet http://www.cnam.fr/cdht/MemEhess3_deplace-cdht.html. On peut pourtant lire dans un article de Wikipédia, encyclopédie libre, sur la Monarchie de Juillet, p. 5, que, sous la direction de Guizot, « tête pensante du gouvernement », en 1842, « une loi organise le réseau ferré national qui passe de 600 à 1850 km ». Site Internet http://fr.wikipedia.org/wiki/Monarchie_de_Juillet

48 Le chapitre VII, « Machines et intertextualité » de Cyrano de Bergerac – du burlesque à la science-fiction, *éd. citée*, pp. 207-223 met en discussion l'évolution de la terminologie dans le domaine, qui peut sembler comique parfois aujourd'hui, à travers l'ascension d'Enoch, le ballon de J. Verne et celui de P.J. Farmer.

49 Cf. Ion Hobana et Lucien Weveberg, *Triumful visătorilor*, Nemira, 1998, pp. 66-74.

50 Louis Desnoyers, *op. cit.*, p. 516.

51 *Ibid.*, p. 522.

52 *Ibid.*, pp. 491-492.

53 Christa Illef-Delahaye, *Le Romanesque de voyage et la littérature de jeunesse en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Tome 2, Thèse de doctorat sous la direction de Monsieur Jean Perrot, Université Paris-Nord, 1995, Bibliothèque de l'Université Paris-Nord, quatrième chapitre, « La forme majeure de la boucle : *Les Aventures de Robert-Robert* ou comment ne pas écrire à l'aventure », notamment la partie C qui parle du songe creux de Robert-Robert en 1832, pp. 438-450. Il s'agit d'une analyse extrêmement pertinente.

54 Christa Illef-Delahaye, *op. cit.*, p. 448.

55 Étienne Cabet, avec son *Voyage en Icarie*, figure dans l'article cité de Marc Angenot, p. 6, comme auteur de science-fiction. Il est le promoteur du socialisme icarien, nous dit Marc Angenot, sa doctrine acquérant cette forme fictionnelle pour des raisons opportunistes : il voulait être lu par les dames. L'oeuvre n'a pas de valeur littéraire, mais sa valeur sociologique est grande.

Opposé à Fourier, son modèle est centripète et fétichiste : un menu, un costume, un journal, un modèle d'appartement, tout cela pour l'étonnement des Européens qui visitent l'endroit.

56 Robert Owen père est né en Angleterre en 1771. Enfant précoce, il devient l'aide de son maître d'école et quitte assez tôt sa famille, pour connaître de l'intérieur les problèmes de la société industrielle qui s'installe à ce moment. À l'âge de vingt ans, il devient propriétaire d'une grande filature qui lui permet de prendre en mains les destinées d'un village entier, New Lamark. Il y veut mettre en pratique un système social sur l'amélioration de l'habitat, sur la réduction des heures du travail et surtout sur la législation régissant le travail des enfants. Il voudrait aussi, par l'éducation et l'exemple du travail, éliminer l'ignorance, les mauvaises habitudes et le manque d'emploi. Ses idées sont réunies dans un livre intitulé *Une nouvelle conception de la société* (1813). La communauté ordonnée par ses préceptes, fondée en 1825 aux États-Unis se solde par un échec trois ans plus tard et il y perd la totalité de sa fortune. Cf. Christa Illef-Delahaye, *op. cit.*, pp. 441-443, qui cite comme sources Bernard Montanier, « Robert Owen », in « Socialistes utopistes et monarchistes », *Les grands révolutionnaires*, Romorantin : Éditions Martinsart, 1977, pp. 77-108 et Joseph-Philippe Rey, *Lettre sur le système de M. Owen*, Paris : A Sautelet, 1828, cité par Jacques Valette, in « Utopie sociale et utopistes sociaux en France vers 1848 », p. 53, in *1848, les utopistes sociaux*, Paris : SEDES-CDU, 1981, pp. 13-110 ; notes 141, 142.

57 Louis Desnoyers, *op. cit.*, p. 490.

58 Christa Illef-Delahaye, *op. cit.*, p. 444.

59 Baris Gocdemir, Gaël Hilleret, Mélissa Juan, Jonathan Morice, *Le socialisme utopique, un romantisme ?*, site Internet <http://perso.orange.fr/david.colon/sc-po/socialismeutopique.pdf>, p. 1.

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*, p. 3.

62 Toujours dans son Introduction générale, *op. cit.*, pp. 15-16, J.-M. Racault rappelle que le *u* du mot utopie transcrit soit le préfixe mélioratif *eu*, soit le préfixe négatif *ou*. Par conséquent, *ou-topos* signifie « non-lieu » tandis qu'*eu-topos* signifie le « lieu-où-tout-est-bien ».

63 Le Larousse ajoute que le terme a été forgé par Renouvier en 1876.

64 Cf. J.-M. Racault, Introduction générale, *op. cit.*, p. 3.

65 Louis Desnoyers, *op. cit.*, p. III.

66 http://www.bdfi.net/auteurs/s/sternberg_jacques.htm

67 Henri Baudin, « Histoires belges : science fiction et comique chez P. vann Herck et J. Sternberg », in *Cahier comique et communication* n° 2, 1984, pp. 41-69. les références à J. Sternberg – J. Sternberg : la spéculative dérision, pp. 56-69.

- 68 Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Éditions de l'Âge d'Homme, Lausanne, 1972, 2^e édition, 1984, p. 835.
- 69 Jacques Sternberg : *Portrait en deux temps : 1974 – 1989*, TA8421. Production : R.T.B.F. – Portrait – 1989 – réalisation : Frédéric Vanbesien – Durée : 32' – Couleur http://www.lamediatheque.be/CENTAUTEURS.html/sternberg_jacques_.htm
- 70 *Dérision et célébration*. Production : R.T.B.F. – Livres parcourus – 1989 – Réalisation : A. Podolsky – Couleur – 30' – TA2981. Cette émission a été composée de deux séquences, l'une consacrée à Jacques Sternberg (13'), l'autre à Alexis Curvers (13'). Information fournie par le site : http://www.lamediatheque.be/CENTAUTEURS.html/sternberg_jacques_.htm
- 71 « L'invention », in *188 contes à régler*, Illustrations de Roland Topor. Édition revue par l'auteur, Éditions Denoël, 1988, 1998, p. 186.
- 72 Jacques Sternberg, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Éd. Le Terrain Vague, 1958, cité par Henri Baudin, in *art. cité*, p. 57.
- 73 *Ibid.*, p. 59.
- 74 Le terme *mélankholè* tel qu'il est analysé par Jonathan Pollock dans *Qu'est-ce que l'humour*, Klincksieck, 2001, « désigne tour à tour une substance dans le corps et une disposition de l'esprit », ce que l'on appelle d'ordinaire bile noire et mélancolie. Aristote, aussi bien qu'Hippocrate considèrent que les hommes d'exception sont mélancoliques, que la bile noire serait la cause de cette autre forme d'excès qu'est l'extase furieuse ou la manie, communément attribuée à l'intervention de la puissance divine ». Ce rapport entre la manie (fureur divine) et la présence excessive de la bile noire (qui peut être très chaude et très froide en même temps) dans le corps n'ont pas pour conséquence une diminution des facultés intellectuelles de la personne (l'exemple donné est celui de Démocrite), au contraire, il contribue à leur accroissement et constitue la principale ressource d'une lucidité hors du commun. Or la conscience aiguë de l'inconscience des autres, l'appréhension d'une folie pire que celle de la personne en question, entraîne le fou rire, l'humour donc, la misanthropie, perçus par le vulgaire comme signe de folie malsaine « que seule leur folie à eux induit d'interpréter de la sorte ». Car, « si la bile noire soulève le rire fou, c'est la folie des hommes qui suscite le fou rire. » Car, et nous reprenons la citation de l'*Encyclopédie* d'Isidore de Séville, « nous rions par la rate, nous nous irritons par le fiel, nous goûtons par le cœur, nous aimons par le foie. » (pp. 12-27)
- 75 Frank Evrard, *L'humour*, coll. « Contours littéraires » dirigée par Bruno Vercier, Hachette Livre, Paris, 1996, p. 5.
- 76 Dominique Noguez, « La syllepse, clef de l'humour ? », in *Humoresques. L'Humour d'expression française*, Actes du Colloque International Paris, 27-30 juin 1988. Actes publiés avec le concours financier du Commissariat Général de la Langue Française, 1989, Tome 1, pp. 39-45.

- 77 Pierre Fontanier, « Manuel classique pour l'étude des tropes (1830) », in *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p. 105.
- 78 Dominique Noguez, *art. cité*, pp., 42-42.
- 79 *Ibid.*, p. 45.
- 80 Jonathan Pollock, *op. cit.*, p. 108.
- 81 Jacques Sternberg, *188 contes à régler*, illustrations par Roland Topor, Éditions Denoël, 1988, 1998, p. 9.
- 82 Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, coll. « Lettres sup. », Nathan Université, Paris, 2001, p. 3.
- 83 *Ibid.*, pp. 3-4.
- 84 Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986, p. 20-25, cité par Bernard Roukhomovsky, *op. cit.*, p. 140.
- 85 Pour la définition des formes gnomiques, voir *Dictionnaire des termes littéraires* / Henrik van Gorp, Dirk Delabatista, Lieven D'Hulst, et al., Éd. Champion, Paris, 2001, pp. 208-209.
- 86 Jacques Sternberg, « Mon vrai mythe c'est la terreur », in *Magazine littéraire* n° 38, mars 1970, p. 36.
- 87 Jacques Sternberg, *Contes glacés*, Illustrations originales de Roland Topor, André Gérard, Marabout, Verviers (Belgique), 1974.
- 88 Jacques Sternberg, *188 contes à régler*, éd. citée, pp. 351-352.
- 89 *Ibid.*, pp. 21, 42.
- 90 *Ibid.* Les récits, dans l'ordre mentionné se trouvent aux pages 49, 52, 64, 120-121, 141, 278.
- 91 Information fournie par le Dossier réalisé par Joseph Duhamel in *Contes glacés*, Collection Espace Nord Zone J, Éditions Labor, 1998, p. 96.
- 92 Jacques Sternberg, *188 contes à régler*, éd. citée. Les trois récits sont à trouver aux pages 39-40, 125-126, 146.
- 93 Extrait de TLFI (Trésor de la langue française), <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. Le même exemple figure également dans le Petit Robert.
- 94 Sur le proverbe et son rapport avec la sentence, l'apophtegme, la maxime, l'axiome et l'adage voir B. Roukhomovsky, *op. cit.*, la partie réservée à la nébuleuse des formes sentencieuses, pp. 65-78.
- 95 Pour ce qui est du penchant surréaliste de Sternberg, dans le documentaire *Jacques Sternberg : Portrait en deux temps : 1974-1989* cité plus haut, en décrivant le climat littéraire des années cinquante (quand Michaux, Ionesco ou Tardieu n'étaient pas appréciés), Éric Losfeld, son éditeur, affirme que, « tout comme Cocteau ou Cendrars, Sternberg serait réintégré au monde surréaliste » (droit qui ne lui était pas reconnu par les représentants du mouvement).
- 96 Jacques Sternberg, *188 contes à régler*, éd. citée. Les trois récits se trouvent aux pages 247-248, 161, 320-321.
- 97 *Ibid.* Toujours dans l'ordre de la présentation, les récits se trouvent aux pages 29-30, 108, respectivement 119.

- 98 Cf. <http://fr.news.yahoo.com/26052006/202/benoit-xvi-dechaine-enfin-lenthousiasme-des...> 5/27/2006
- 99 Jacques Sternberg, *188 contes à régler*, éd. citée. Les récits en question se trouvent aux pages 81-82, 83, 163-164, 279.
- 100 Jonathan Pollock, *op. cit.*, pp. 73-74. Dans cette partie, intitulée « Pourquoi l'humoriste est-il proche du religieux ? », à partir des réflexions de Sören Kierkegaard (*Post-scriptum aux Miettes philosophiques*) et de Joseph von Eichendorff, l'auteur parle de la contradiction qui existe dans le comique, du fait que l'humour constitue « le plus haut cercle du comique » car, en vertu de son côté tragique, « il se réconcilie avec la douleur, dont le désespoir, bien qu'il ne connaisse aucune issue, veut faire abstraction ». À la différence du religieux, l'humoriste « révoque la souffrance par la forme de la plaisanterie ».
- 101 Judith Stora-Sandor, « Introduction » in *L'Humour juif*, n° 1, octobre 1990, Z éditions, Nice.
- 102 C'est toujours Judith Stora-Sandor qui explique, note 8 de son « Introduction », ce mot. Le *schlemiel*, et aussi *shlimazl* mots yiddish, désignent des personnage typiques du folklore juif avec à peu près la même signification : le malchanceux qui attire tous les malheurs ou, comme elle le dit dans le texte, « Celui qui tombe sur le dos et se casse le nez ! »
- 103 Joë Friedmann, Univ. Hébraïque de Jérusalem, « La Genèse : au commencement était le rire », in *L'Humour juif*, n° 1, octobre 1990, Z éditions, Nice, p. 16.
- 104 *Ibid.*, p. 20.
 Dans une interview lors de la parution de son livre *Dieu, moi et les autres*, en parlant des raisons qui l'ont déterminé d'écrire le livre en question, J. Sternberg souligne, entre autres : « à la parution des *188 contes* Cioran m'a écrit une lettre qui disait : "Sachez Sternberg que vous êtes toujours au sommet de votre forme quand vous vous adressez vous, petit Juif comme inquisiteur face au responsable de ce merdier cosmique." Ça a fait tilt, je me suis dit, là il y a un recueil à faire. Et que personne n'a fait. Pour la bonne raison que les écrivains pensants savaient très bien que ça ne se vendrait pas. » Cf. http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?ld=3972
- 105 P. 270-271.
- 106 Jacques Sternberg, *Les rats*, in *Contes glacés*, éd. citée, p. 106.
- 107 Jacques Sternberg, « Mon vrai mythe c'est la terreur », in *Magazine littéraire* n° 38, mars 1970, p. 36.
- 108 Jacques Sternberg, *Lettre ouverte aux Terriens*, coll. « Lettre ouverte » animée par Jean-Pierre Dorian, Éditions Albin Michel, Paris, 1974.
- 109 *Ibid.* p. 105.
- 110 *Ibid.* p. 200.
- 111 *Ibid.*, pp. 57-58.
- 112 Jacques Sternberg, *Les chats*, in *188 contes à régler*, éd. citée, pp. 56-57.
- 113 Cf. Jean Birnbaum, « Autobiographie de l'homme nu », in *Le monde des livres*, du 09.06.2006.