

Québec français



## Science-fiction Clichés, stéréotypes et lecture

Clarisse Dehont

Numéro 135, automne 2004

De la lecture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55546ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dehont, C. (2004). Science-fiction : clichés, stéréotypes et lecture. *Québec français*, (135), 46–48.

&gt;&gt; CLARISSE DEHONT\*



## SCIENCE-FICTION

### [ CLICHÉS, STÉRÉOTYPES ET LECTURE ]



*Lune, Complexe urbain de Genesareth,  
Enclave 7, Niveau 3  
2086, 06/13, 21 : 49 hu (heure universelle)  
Contact.*

Tout lecteur des premières lignes de *Phaos*<sup>1</sup>, d'Alain Bergeron, lauréat du Grand Prix de la Science-fiction et du Fantastique québécois 2004, aura reconnu le début d'un récit de SF. Même en ôtant le paratexte (titre, sous-titre, couverture...), plusieurs caractéristiques du récit de science-fiction apparaissent dans ces lignes : tout d'abord le fait que le récit se situe sur la Lune, dans un « complexe » qualifié d'« urbain » et donc sans aucun doute aménagé sous forme de ville afin d'accueillir des êtres humains. Ensuite, le fait que ce récit se situe dans le futur, en 2086 pour être précis, et à 21 h 49, heure universelle. On pourrait même dire, en se basant uniquement sur ces premières descriptions, que *Phaos* entre de manière considérée comme quasiment « clichée » dans le genre science-fictionnel.

Ainsi, selon Anne Herschberg-Pierrot<sup>2</sup> : « On peut [...] définir la structure logique du cliché comme l'intégration à un thème d'un ou de plusieurs prédicat(s) définitionnel(s) obligé(s). [...] Ces unités de phrases s'insèrent dans des unités textuelles plus vastes, "unités thématiques" obligées, où le sens logique du mot "thème" se recouvre du sens rhétorique : ce sont des unités thématiques au sens logique, intégrant des constantes de prédicats, qui valent en même temps comme des formules rhétoriques, c'est-à-dire des unités paradigmatiques et de contenu, intratextuelles et/ou intertextuelles ».

Dans cette optique, suivie également par Laurent Jenny<sup>3</sup>, nous accorderons ici au cliché un statut de signes répétés de textes en textes en renonçant à y voir une quelconque valeur esthétique négative. En procédant de la sorte, l'importance du cliché dans le classement générique d'une œuvre apparaîtra comme primordiale. Le travail du lecteur, déjà plusieurs fois souligné dans ce même classement, le sera également.

Précisons que le rôle du cliché semblera particulièrement important principalement dans des sous-genres fortement cloisonnés de la SF, tels que le *space opera*, le *cyberpunk*, le *hard science* ou encore le *steampunk*.

#### Un travail simultané

En tant que formule-séquence répétée de textes en textes, le cliché demande un double travail au lecteur : ce dernier doit, dans un premier temps, identifier la stéréotypie. En effet, comme le soulignent Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot<sup>4</sup>, il n'y a « pas de stéréotype sans activité lectrice », le cliché n'ayant pas de vie propre et n'existant pas en soi. Dans un second temps, c'est l'identification du cliché et sa mise en relation avec les critères génériques de la SF qui orienteront l'activité lectrice.

Ainsi, dans l'exemple cité ci-dessus, les répétitions intertextuelles science-fictionnelles sont évidentes et facilement identifiables, même par un lecteur non habitué à ce genre : le fait de situer l'action sur la Lune et dans le futur est clairement mentionné et réfère à un nombre considérable non seulement de romans, mais également de films, de bandes dessinées et de séries télévisées. Par contre, dans certains cas, le stéréotype science-fictionnel demandera au

lecteur un travail plus poussé afin d'être identifié. Dans *Phaos*, ce n'est qu'au fil des pages, par exemple, que se dessine le personnage du baroudeur blasé, macho et antipathique, sous la figure de Luis Grindall. Comme le personnage de la jeune ouvrière pure, douce et délicate qui peuplait les romans du XIX<sup>e</sup> siècle, ce style d'antihéros, bien que récurrent (entre autres) dans les récits de SF, n'apparaît pas littéralement à la surface du texte et il peut prendre autant de formes qu'il existe de récits le mettant en scène. Le lecteur devra donc, à travers les extraits dans lesquels il apparaît, relever les caractéristiques de ce personnage avant de le comparer à d'autres personnages du même type rencontrés au cours de ses lectures. Notons que ce travail de sélection de l'information afin de recréer le stéréotype pourra se faire consciemment (dans le cadre d'une lecture plus active) ou inconsciemment (dans le cas inverse d'une lecture plus passive.) Amossy<sup>5</sup> établit d'ailleurs là la différence entre le cliché, qui apparaît tel quel à la surface du texte, et qui est donc plus facilement identifiable, et le stéréotype, qu'il appartient au lecteur de recréer.

Ce repérage des clichés et des stéréotypes se fera en même temps que leur mise en relation avec les critères du genre (récit se déroulant dans le futur, mondes parallèles, vaisseaux spatiaux, etc.). On voit donc très bien ici l'importance des séquences-clichés dans la définition du genre science-fictionnel : c'est en repérant des thèmes connus ou des « techniques » connues que le lecteur reliera le récit qu'il est en train de lire à la SF. Selon Jean-Louis Dufays, la stéréotypie serait « le fruit d'un travail de " fabrication " portant sur l'ensemble des textes possibles : dans ce que nous mentionnons ici comme " fabrication ", la relation intertextuelle opère par prélèvement de passages, d'idées, de schémas issus de textes antérieurs [...] Les " pré-textes " ainsi reproduits ne sont donc pas des textes précis. Contrairement aux autres formes de citation, la stéréotypie a des sources non localisables, diffuses, dispersées dans toute la production textuelle d'une époque, d'un courant ou d'un genre<sup>6</sup> ».

Ce processus de déchiffrement orientera l'activité lectrice. Le lecteur, à qui il appartenait déjà d'identifier ou non la reproduction, pourra relever passivement cette dernière ou entamer un travail actif de repérage intertextuel.

Notons que parfois cette reproduction sera expressément soulignée dans le texte. Ainsi on peut relever une certaine ironie dans cet extrait tiré encore une fois de *Phaos* :

« Le compartiment de luxe HVU13 de la navette Archange 09 a ceci de particulier qu'il n'a aucun hublot, aucune ouverture directe sur l'extérieur. Impossible d'admirer l'espace depuis cet endroit, autrement que par téléprojection sur écran. De prime abord, la chose peut paraître incongrue. S'en mettre plein la vue est un des grands plaisirs que procure le voyage Terre-Lune, quand on peut se le payer. [...] Le Dieu-Lion n'a aucune envie de regarder l'espace. Pour lui, l'itinéraire Terre-Lune est d'une banalité étonnante. Il existait déjà à l'époque de son enfance, il y a presque une centaine d'années de cela » (p. 33).

Ici, la séquence maintes fois rencontrée du voyage « de la Terre à la Lune », facilement identifiable par le lecteur, qui la relie immédiatement au récit de science-fiction, met d'elle-même en évidence sa stéréotypie à travers le personnage de Simon Odako, le Dieu-Lion, qui s'affiche comme étant blasé devant ce spectacle « d'une banalité étonnante ». Le lecteur, lui-même blasé devant ce paysage déjà rencontré dans plusieurs univers fictifs, pourra saisir la référence à ces derniers, mis en scène par le passé, dans cette séquence présentant un décor qui existait déjà « il y a presque une centaine d'années de cela ».

De plus, la reproduction, qui jusqu'ici pouvait sembler banale, d'une vie humaine sur la Lune prend une tout autre allure lorsque le lecteur découvre l'existence, sur ce satellite de la Terre, de la municipalité de « Bradbury » : « La première fois qu'il l'a fait [respirer], c'était ici même, dans une de ces sordides cliniques populaires que la municipalité de Bradbury avait montées en toute hâte pour faire face aux nouvelles vagues d'immigration. Une bien mauvaise période que celle-là. La Terre n'arrêtait pas de recracher dans l'espace ses surplus de misère humaine. La maladie, l'indigence et le désespoir faisaient partie du voyage et s'empilaient à l'arrivée entre les murs d'étroites cellules sombres et mal aérées » (p. 4).

La référence aux *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury, ici plus qu'explicite, transforme la répétition stéréotypée, et donc, nous l'avons vu, ne renvoyant à aucun texte précis, en un clin d'œil intertextuel clair. La frontière est, on le voit, très ténue, entre ce qui sera considéré comme cliché et ce qui sera perçu comme intertextualité.

### Écart minimal ?

En 1991, Marie-Laure Ryan présentait le principe de « l'écart minimal » dans les mondes fictifs. Selon cette théorie, le lecteur comblerait les « vides » laissés par le texte de

fiction en y insérant ses propres connaissances du monde réel. En abordant un récit, le lecteur envisagerait, de prime abord, le monde fictif rencontré comme aussi proche que possible de son univers réel, tant et aussi longtemps qu'aucune indication contraire ne viendrait modifier cette vision des choses. Richard Saint-Gelais avait ensuite montré que ce n'était pas le monde réel qui était mis en relation avec la fiction mais bien l'encyclopédie du lecteur, « un modèle sociosémiotique<sup>7</sup> ». De plus, toujours selon ce dernier, le lecteur de science-fiction s'attendrait, dès l'abordage paratextuel, à rencontrer des modifications dans son univers de référence : « [...] tant qu'il ne sait pas où ni sur quel front ces ajustements se feront, le lecteur entretient une méfiance diffuse qui, sans aller jusqu'à une remise en question méthodique (et *a priori*) des concordances (apparentes) entre le texte et l'encyclopédie préalable, le met à l'affût des indices susceptibles de « concrétiser » un écart qui n'est encore que supposé<sup>8</sup> ». La lecture science-fictionnelle reposerait donc plutôt sur le principe de l'écart indéterminé entre le monde fictif et le monde réel. Or, ce recours à l'Encyclopédie pour déchiffrer les textes de science-fiction permet également d'étudier le rôle du cliché dans la lecture de ce type de récits. Loin de comparer le monde fictif abordé uniquement à son monde réel, le lecteur le comparera également à d'autres univers science-fictionnels déjà rencontrés. Aura-t-il l'impression de connaître le voyage de la Terre à la Lune, les ordinateurs ultra-puissants qui peupleront le futur ou même la mode qui y sévira ? Il est de la sorte fort probable que tout lecteur de SF, en 2004, (de même que toute personne *imaginant* simplement un univers science-fictionnel) visualisera systématiquement un personnage voyageant dans un vaisseau spatial vêtu d'une combinaison spéciale, à peu de choses près de ce style : « [...] une combinaison lunaire monopiece mauve de modèle courant. Les doublures sont bourrées de compensateurs gravifiques, qui permettent de se déplacer [...] sans risquer de s'envoler comme un papillon au moindre éternuement<sup>9</sup> ». Il est évident que, pour la plupart d'entre nous, un personnage se trouvant dans la même situation mais affublé d'un costume de Mickey ou de girafe ne pourrait sembler qu'incongru et créer un décalage qui ferait basculer le récit dans la parodie la plus burlesque. C'est ainsi que Dufays voit les stéréotypes « en tant qu'outils d'investigation présents dans la mémoire du lecteur. Dès le seuil de la lecture, les stéréotypes sont mobilisés en tant qu'horizon d'attente : lire, c'est toujours en partie aller à la recherche de structu-

res familières. La stéréotypie est donc ce vers quoi le lecteur tend ; c'est elle qui permet d'établir avec le texte cette connivence dont toute lecture est confusément en quête<sup>10</sup>.

S'il ne faut pas généraliser et limiter le récit de science-fiction à des structures figées et répétitives, il ne faut pas non plus sous-estimer le plaisir que peut susciter la répétition chez le lecteur de ce genre de récit. Cette recherche des conventions du genre a déjà été étudiée, notamment pour le roman policier<sup>11</sup> dans lequel « la prévisibilité de la stéréotypie, et les jeux infinis de variations qu'[il] engendre [...] offrent une prime de plaisir [...] Le public les accepte à la manière d'un jeu auquel il participe librement<sup>12</sup> ».

### Des « mots-fiction » à répétition ?

« Depuis un moment, des dizaines de logoprocesseurs optiques – on dit familièrement des logops – se tiennent au garde-à-vous dans sa chambre à coucher. La plupart sont à peine visibles à l'œil nu et sur-spécialisés. On ne les voit pas, mais il y en a partout, encastrés dans les murs, le mobilier, les objets courants. Ils tiennent l'agenda, règlent l'ouverture des portes ou surveillent la qualité de l'air. Ils font tellement partie de l'environnement qu'ils en sont venus à former l'environnement. Là où sévit l'homme prolifère le logop. [...] S'ils sont omniprésents, c'est que plus personne n'est capable de s'en passer<sup>13</sup> ».

À l'heure actuelle, aucun lecteur, même novice dans la SF, ne se trouvera décontenancé par la présence dans le texte de termes tels que « logops ». Dans son analyse sémiotique de la science-fiction, Marc Angenot a très bien montré que le récit de SF, contrairement aux autres récits, présuppose des « paradigmes absents », c'est-à-dire qui ne référerait à aucun « paradigme préexistant dans le monde empirique<sup>14</sup> ». Le lecteur se trouverait donc en présence de termes qui donnent l'illusion de référer à un monde, parfaitement intelligible alors qu'il ne réfère qu'à lui seul. Des syntagmes tels que « logop » agiraient comme des « cases vides<sup>15</sup> » dans l'énoncé et ne pourraient être compris du lecteur qu'en fonction du contexte. À la lecture du texte de science-fiction, le lecteur reconstruirait donc un « segment de dictionnaire forcément incomplet, sans existence indépendante<sup>16</sup> ».

Dans l'exemple ci-dessus, les « logops », d'après les indications données par le texte, peuvent être définis comme des sortes de micro-processeurs ultra-puissants apparaissant dans la plupart des mécanismes utilisés

dans le futur. Défini de la sorte, ce terme apparaît comme un cliché des récits de SF. Le lecteur aura en effet l'impression d'avoir déjà rencontré ce genre de mécanisme, sous des formes plus ou moins similaires, dans d'autres mondes science-fictionnels. Voyons, par exemple, cet autre extrait tiré des *Confessions d'un automate mangeur d'opium*<sup>17</sup> : « Les yeux plissés, je regardai mes concitoyens s'affairer telles de minuscules fourmis et les tramways filer sous leurs arcades de fer. Paris était un océan de lumière. Tout cela, nous le devions à l'éther. Je ne comprenais pas comment les gens pouvaient s'insurger contre l'usage de cette prodigieuse substance. Partout autour de nous, bien au-dessus de la ville, aéroscaphes aux longues rangées de fenêtres, fiacres volants munis d'ailes factices, aérocars et aérocabas plus petits [...] orchestraient un magnifique ballet ».

Si l'éther est censé être présent dans les moindres progrès technologiques du Paris *steampunk* de ce récit, le lecteur en déduirait-il qu'il est l'ancêtre des *logops* ? Probablement pas. Le lecteur pourra comparer divers vaisseaux spatiaux ou héros ainsi que diverses séquences-cliché tirées d'univers fictifs différents, mais il gardera entre ces derniers un certain cloisonnement qui l'empêchera d'amalgamer totalement les différents mots-fiction rencontrés, même si ceux-ci renvoient à des concepts sensiblement pareils.

Les mots-fiction pourront donc, eux aussi, agir à la manière de stéréotypes : tout en ne référant à aucun monde fictif précis, ils pourront laisser une impression de déjà-vu au lecteur qui devra alors sélectionner les informations à travers le texte afin de reconstituer le processus de répétition. À la différence qu'ici, contrairement aux autres stéréotypes, le mot considéré comme cliché ne renvoie à aucune réalité et est censé n'exister que dans le monde fictif du récit que le lecteur est en train de découvrir.

On l'a vu, si on reproche à la science-fiction d'être un genre comportant énormément de clichés, ceux-ci sont essentiels dans la définition générique ainsi que dans l'orientation de l'activité lectrice. Le rôle du lecteur se révélera alors primordial pour repérer la répétition et ensuite relier cette dernière aux critères du genre. Sans oublier que la stéréotypie, dans la science-fiction, participe au plaisir recherché par ses amateurs.

### Bibliographie

- Amossy, Ruth et Herschberg-Pierrot, Anne, « Stéréotypes et clichés. Langue. Discours. Société », Paris, Nathan Université, 1997.
- . « Types ou stéréotypes ? Les « physiologies » et la littérature industrielle », dans *Romantisme*, n° 64, 1989.
- Angenot, Marc, « Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction », dans *Poétique*, n° 33 (février 1978).
- Collin, Fabrice et Mathieu Gaborit, *Confessions d'un automate mangeur d'opium*, Paris, Mnemos, 1999.
- Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Madraga, 1994.
- Herschberg-Pierrot, Anne, « Problématique du cliché. Sur Flaubert », dans *Poétique*, n° 43, 1980.
- Jenny, Laurent, « Structure et fonctions du cliché. À propos des *Impressions d'Afrique* », dans *Poétique*, n° 12, 1972.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Saint-Gelais, Richard, *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Littératures », 1999.

### Notes

- 1 Alain Bergeron, *Phaos*, Lévis, Alire, 2003.
- 2 Anne Herschberg-Pierrot, « Problématique du cliché. Sur Flaubert », dans *Poétique*, n° 43, 1980, p. 336.
- 3 Laurent Jenny, « Structure et fonctions du cliché. À propos des *Impressions d'Afrique* », dans *Poétique*, n° 12, 1972.
- 4 Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 74.
- 5 Ruth Amossy, et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue. Discours. Société*, Paris, Nathan Université, 1997, p. 72.
- 6 Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Madraga, 1994, p. 54.
- 7 *Ibid.*, p. 215.
- 8 *Ibid.*, p. 218.
- 9 Bergeron, 2003, p. 10.
- 10 Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, p. 169.
- 11 Voir par exemple Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- 12 Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, p. 81.
- 13 Bergeron, *op. cit.*, p. 5.
- 14 Marc Angenot, « Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction », dans *Poétique*, n° 33 (février 1978), p. 75.
- 15 *Ibid.*, p. 78.
- 16 Saint-Gelais, p. 210.
- 17 Fabrice Colin et Mathieu Gaborit, *Confessions d'un automate mangeur d'opium*, Paris, Mnemos, 1999, p. 17.

\* Doctorante en littérature, Université Laval, Québec.