Pour une poétique des littératures de l'imaginaire

Éric Lysøe

CELIS (EA 1002, Université Blaise-Pascal)

C'est peu dire que le discours critique, dès lors qu'il s'applique aux littératures de l'imaginaire, se fonde sur une logique de frontières. Frontières entre différents domaines : merveilleux, étrange, *fantasy*, fantastique, etc. Frontières à l'intérieur même de l'une ou l'autre de ces catégories : *hard* et *soft science fiction*, par exemple. Frontières encore entre toutes ces productions auxquelles on refuse parfois le statut d'œuvre et la littérature légitime, celle que les Américains disent appartenir au *mainstream*… À tel point qu'il arrive à certains de valoriser ce dispositif jusqu'à voir dans les bornes et les limites le modèle même du fonctionnement du genre. Ainsi, à en croire Todorov, le fantastique serait l'un de ces genres mitoyens situé très exactement entre l'étrange et le merveilleux. Après avoir établi, entre « l'étrange pur » et le « merveilleux pur », deux catégories intermédiaires : le « fantastique-étrange » et le « fantastique-merveilleux », le critique a beau jeu de conclure :

> Le fantastique pur serait représenté […] par la ligne médiane, celle qui sépare le fantastique étrange du fantastique merveilleux ; cette ligne correspond bien à la nature du fantastique, frontière entre deux domaines voisins.[1]

Face à ce foisonnement de barrières douanières, on aimerait proposer ici une autre forme d'approche, fondée sur la conception de la littérature comme continuum générique. Il s'agirait de décrire le fait littéraire non plus à partir de critères discriminatoires, mais à travers un fonctionnement. Voici une vingtaine d'années, en se fondant sur l'opposition entre « forme » et « substance », au sens que les linguistes donnent à ces termes, je proposais de considérer que,

> à chaque moment de l'histoire d'une culture, l'ensemble des ouvrages existants ou connus détermine une substance générique de nature continue que les groupes sociaux impliqués agencent, découpent et perçoivent comme forme.[2]

Ce principe a conduit à voir dans le fantastique, tel qu'il s'impose en France, aux alentours de 1830, une catégorie flottante, située à mi-chemin de la prose romanesque et de la poésie. De sorte que j'ai pu proposer, sur cette base, un modèle de structuration et de lecture du conte qui s'inspire de ceux de Michael Riffaterre ou encore du Groupe µ. Ce sont ces premières conclusions que les pages qui suivent ont pour ambition d'étendre aux littératures de l'imaginaire.

1. *Introduction à la littérature fantastique* [1970], Paris, Seuil, Point, 1976, p. 49.
2. *Les Kermesses de l'Étrange*, Paris, Nizet, 1993, p. 27.

Poésie, fantastique et merveilleux

Commençons donc par évoquer la proximité qu'entretiennent nos auteurs de prédilection avec la poésie à partir du XIXe siècle, époque à laquelle le système des genres connaît en Europe un profond bouleversement. En ce qui concerne le fantastique, le premier constat a déjà été effectué voici déjà dix ans[3]. Le poème en prose présente d'étroites similitudes avec le conte fantastique et témoigne ainsi de l'existence d'un continuum. Non seulement les deux genres « apparaissent » de façon concomitante, mais ils mettent en jeu le même système de références. Aloysius Bertrand sous-titre les proses poétiques de *Gaspard de la Nuit* : « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », ceci évidemment en souvenir de Hoffmann et de ses *Fantasiestücke in Callots Manier*. Dès avant, Nodier recueille dans *Smarra* des « poèmes » censément traduits de l'esclavon, la traduction (feinte ou réelle) étant la stratégie la plus communément utilisée pour faire accepter au lecteur de l'époque l'idée d'une poésie en prose. Et ces textes seront lus comme des contes, ainsi que l'auront été les *Chansons madécasses* d'Evariste Parny dès 1787. Bien plus tard, l'alibi de la traduction disparaît, mais c'est à un traducteur, Charles Baudelaire, l'interprète d'Edgar Allan Poe en France, que revient l'honneur d'avoir porté le poème en prose à son plus haut degré de perfection. On ne doit donc pas s'étonner de retrouver dans le *Spleen de Paris* bien des souvenirs de « Ligeia », de « L'Homme des foules » ou d'« Une descente dans le Maelström ». Ainsi fantastique et poème en prose partagent-ils une histoire commune. Charles Cros ne dirait certes pas le contraire, lui qui, pour les quelques poèmes en prose recueillis dans *Le Coffret de santal*, choisit le terme générique de « Fantaisies » et nous donne à lire une série de textes brefs qui développent pour l'essentiel une série de motifs fantastiques.

Ce trait touche-t-il également le merveilleux ? Pour qui tente d'outrepasser les frontières érigées par la tradition critique, on conçoit que la réponse aille d'elle-même. En 1914, Colette écrit le livret d'un « ballet-féerie » qui puise largement dans les vieux contes d'antan. Elle considère cependant son texte comme un « petit poème »[4]. Mis en musique par Ravel, l'ouvrage, créé en 1925, devient *L'Enfant et les sortilèges* et reçoit le sous-titre de « Fantaisie lyrique ».

Si la veine merveilleuse se trouve de la sorte exploitée selon les mêmes modalités que le fantastique à partir du XIXe siècle, il faut néanmoins reconnaître qu'elle pose un problème spécifique, dans la mesure où elle existe en tant que genre attesté bien avant l'époque romantique. L'article que Marmontel consacre à la notion de « Fiction », dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, offre à ce propos quelques remarques fort utiles. Car cette analyse

3. Voir Éric Lysøe, « Pour une théorie générale du fantastique », *Colloquium Helveticum*, n°33, 2002, p. 37-65.
4. Colette et *al.*, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, le Tambourinaire, 1939, p. 120.

importante non seulement nous contraint d'avancer de quatre-vingts ans la naissance du fantastique comme genre, mais elle l'installe dans un continuum, un continuum dont il convient de méditer le fonctionnement :

> L'imagination compose & ne crée point : ses tableaux les plus originaux ne sont eux-mêmes que des copies en detail ; & c'est le plus ou le moins d'analogie entre les différens traits qu'elle assemble, qui constitue les quatre genres de fiction que nous allons distinguer ; savoir, le parfait, l'exagéré, le monstrueux, & le fantastique.[5]

Ainsi, pour Marmontel, le fantastique ne fait qu'accentuer les dérives des genres « déviants ». Or la première de ces trois catégories « imparfaites », l'*exagéré* n'est rien d'autre qu'une forme de merveilleux, tel que celui-ci se manifeste notamment dans la poésie **:**

> L'exagération fait ce qu'on appelle le merveilleux de la plûpart des poëmes, & ne consiste guere que dans des additions arithmétiques, de masse, de force & de vîtesse.[6]

Dans la même *Encyclopédie*, l'article consacré au merveilleux en fait plus nettement encore une catégorie poétique. C'est nous dit-on un terme « consacré à la poésie épique, par lequel on entend certaines fictions hardies, mais cependant vraissemblables [sic], qui étant hors du cercle des idées communes, étonnent l'esprit[7] ». Voilà qui n'est pas loin d'une définition du fantastique.

Cette étroite relation entre fantastique et merveilleux, mais également entre merveilleux et poésie ne disparaît pas avec le XIX^e^ siècle, loin s'en faut. Prenons ce vers célébrissime de Baudelaire : « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants »[8]. N'est-il pas une transposition évidente de la non moins célèbre réplique de l'ogre, dans « Le Petit Poucet » : « Je sens la chair fraîche ». On comprend dès lors que le sonnet s'ouvre sur l'image transposée de la forêt des contes :

> La nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.[9]

Mais l'on comprend surtout que le poème s'intitule « Correspondances ». Car si, par ce biais, Baudelaire montre à quel point il s'inspire des théories mystiques d'un Swedenborg, il invite également à reconnaître l'influence profonde des contes. Nul n'a oublié en effet qu'à la fin du récit, le Petit Poucet devient, grâce aux bottes de sept lieues, un messager particulièrement efficace, une sorte de préposé aux postes royales et privées ; bref ! qu'il achemine, précisément, des… *correspondances*.

5. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson et al., 1751, t. VI, p. 679.
6. *Ibid.*, p. 681.
7. *Ibid*., t. X, p. 393. L'auteur de l'article n'est pas identifié avec certitude.
8. « Correspondances », *Les Fleurs du mal* [1857], *in* Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 46.
9. *Ibid*.

En se nourrissant de motifs empruntés au merveilleux, la poésie témoigne ainsi de l'existence d'un continuum. Il suffit de se pencher sur les *Illuminations* pour s'en convaincre : « Aube » est une réécriture de « La Belle au bois dormant », telle pièce s'intitule « Fairy », telle autre, sous le titre de « Conte », met en scène un prince et un génie, « Bottom », comme l'a bien montré Michael Riffaterre, s'inspire de la comédie la plus féerique de Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*.

Or, tout comme le merveilleux, la science-fiction entretient avec la poésie des relations non moins importantes. C'est par exemple à l'enseigne du *Mercure de France* que paraissent les premières traductions françaises de Wells. Le fait n'est pas anodin, car la revue, promue maison d'édition, est, à partir de 1890, l'un des organes les plus importants du symbolisme, partant de la poésie fin-de-siècle. Si elle publie volontiers des œuvres romanesques, celles-ci, à l'instar des *Nourritures terrestres* de Gide, sont le plus souvent considérées comme des proses poétiques.

Science-fiction et signes doubles

Comme dans le cas du fantastique ou du merveilleux, cette proximité de la science-fiction avec la poésie ne se réduit pas néanmoins à de simples coïncidences historiques. On la retrouve au cœur même de la création romanesque. On considère communément que la poésie s'oppose à la prose en ce qu'elle confère toute sa puissance à la combinatoire sémantique et phonétique. On peut démontrer cependant que le fantastique use de la même stratégie et reproduit très exactement le système décrit par Riffaterre à propos du poème en prose. Nombre de contes reprennent ainsi une structure spécifique qui consiste à articuler deux univers sémantiques par le biais de « signes doubles ». La Maison Usher de Poe est la fois demeure et famille, la cafetière de Gautier ustensile ménager et visage, la Dona Anna de Hoffmann à la fois personnage de Mozart et actrice incarnant le rôle[10].

La science-fiction se fonde sur des lois identiques. Toute une intrigue peut reposer sur des jeux de mots. Observons un instant *Le Carnaval de fer* de Serge Brussolo. Les individus auxquels s'efforce d'échapper le héros sont en réalité les descendants de l'« Association des Partisans de l'Application du Rayonnement Réunificateur », A.P.A.R.R., selon l'acronyme consacré. Ces doctes personnages se réunissaient autrefois dans le grand « Hall » de leur centre : ce qui en fait les maîtres de l'« A.P.A.R.R. Hall », de la Parole[11]. Certes, il entre un peu de contorsion dans la fabrication de ce signe double. N'empêche que le roman tout entier se fonde sur des glissements

10. Voir respectivement « The Fall of the House of Usher », « La Cafetière », « Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen ».
11. *Le Carnaval de fer*, Paris, Denoël, « Présence du futur », 1983, p. 256-257.

phonétiques ou sémantiques du même genre. Ainsi l'île d'Eli dans laquelle s'achève la quête de David Sat est un parfait palindrome, comme le souligne Sirce, la jeune femme qui sert de guide au héros :

> Péniblement [David] déchiffra quelque chose comme l'île d'Eli, et releva la tête, les sourcils arqués par l'incompréhension. Sirce s'énervait de son manque d'enthousiasme. Saisissant sa mine, elle traça quelques mots dans la paume de sa main.
>
> – Eli ! haleta-t-elle. Eli, c'est l'exact contraire du mot île ![12]

Ce faisant, la compagne de Sat révèle un aspect secret de sa nature. Si d'un certain point de vue, elle ressemble à Circé et confronte le voyageur à de troublantes métamorphoses, son nom, orthographié avec cet S initial, est « l'exact contraire » de « Écris ». Voilà pourquoi elle apparaît comme le moteur du récit, comme cette main qui tout à la fois guide et porte les mots. Détail piquant, à l'instant de se clore, le récit l'abandonnera dans un état d'égarement absolu : quand l'histoire s'achève, l'écriture perd toute raison d'être.

Ainsi le texte de science-fiction peut se fonder comme le poème en prose sur une matrice textuelle dont des signes doubles révèlent la présence. Mais il y a plus. Car, dans bien des cas, les images que suscite le phénomène se fondent très exactement sur les processus caractéristiques de la poésie en prose. Pour Michael Riffaterre, la matrice engendre le texte à partir de deux opérations principales : l'expansion et la conversion. La première se traduit par l'actualisation sous forme de fragments textuels de chacun des sèmes entrant dans la composition la matrice. La seconde consiste à modifier en fonction d'un facteur unique les constituants de cette même matrice[13].

Or il se trouve que les œuvres de Rosny Aîné illustrent parfaitement l'importance de l'expansion. Pour imaginer ses créatures extraordinaires, le conteur part du vieux fantôme des contes fantastiques, un « esprit », dont il développe chacun des sèmes : abstraction, clarté, vivacité. Assimilables à de purs concepts, les créatures jouissent ainsi tout d'abord d'une existence géométrique ou mathématique. Les Xipéhuz sont des cônes, des strates, des cylindres[14]. Les différentes espèces de *Moedigen* se distinguent par des réseaux complexes de lignes émanant de nombreux centres[15]. Les Éthéraux se présentent comme des filaments entrelacés qui se déplacent autour de colonnes lumineuses, horizontales, verticales ou obliques[16]. Les Ferromagnétaux s'apparentent à des séries de nombres se développant en

12. *Ibid*., p. 154. On note le jeu d'allitérations : « Eli ! haleta-t-elle. Eli », assez proche de l' « aboli bibelot » de Stéphane Mallarmé.
13. Voir Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie* [*Semiotics of Poetry*, 1978], Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 67-106.
14. J.H. Rosny aîné, «Les Xipéhuz» [1887], *Récits de science-fiction*, Verviers, Marabout, 1975, p. 106.
15. «Un autre monde» [1895], *ibid.*, p. 23.
16. «Les Navigateurs de l'Infini» [1925], *ibid.*, p. 47.

progression arithmétique[17]. Si les caractéristiques des Xipéhuz en font indubitablement des êtres électriques, les lignes scintillantes qui parcourent le corps des *Moedigen* témoignent tout autant d'une nature liée à la lumière. Quant aux Éthéraux, ce sont de véritables organismes photogènes. Ils se meuvent dans un décor flamboyant bien accordé à leur nature, et établissent des conversations en forme d'« échanges de phosphorescences, aux rythmes changeants[18] ». Cette essence lumineuse confère en outre à ces créatures spirituelles une étonnante vivacité. Les fluctuations qu'opèrent les Moedingen sont si fébriles qu'elles ne peuvent être saisies que par un individu comme le narrateur, dont la constitution est extraordinairement développée en vitesse. Un être normal n'y aura pas accès et, pour décrypter les propos du héros, il aura besoin d'en ralentir le débit. De même, les Éthéraux peuvent parcourir douze kilomètres à la minute et s'expriment avec une telle rapidité que les Terriens ne peuvent décoder leurs propos qu'après les avoir soumis à un traitement ralentisseur. Dans un tel contexte, les Ferromagnétaux paraissent sans doute exagérément lents, eux qui ne peuvent franchir que dix mètres à l'heure. Mais c'est parce que l'espèce est loin d'avoir atteint son plein développement. Ses progrès sont déjà fort importants puisque, voici quelques millénaires, ses représentants ne se déplaçaient que de 5 ou 6 centimètres par jour[19].

Si l'œuvre de Rosny est particulièrement révélatrice du principe d'expansion, elle ne constitue en rien une exception dans les territoires de l'imaginaire. Des siècles plus tôt, Platon tout comme Jean l'Évangéliste présentent la cité idéale, la *kallipolis* pour l'un, la Jérusalem céleste pour l'autre, comme l'actualisation de cinq sèmes fondamentaux : perfection, abstraction, éclat, beauté et durabilité. Elle présente une forme idéale – concentrique pour Platon, cubique pour Jean. Elle marque le triomphe du nombre – le 10, symbole de la tetraktys pour le Grec, le 12, symbole des tribus d'Israël pour l'Hébreu. Faite de pierres précieuses et de métaux rares, elle réfléchit la lumière, témoigne d'une harmonie architecturale sans commune mesure et s'impose enfin comme une création immortelle et pure à l'instar du diamant ou de l'or… Plus près de nous, les exemples ne manquent pas qui témoignent des mêmes processus dans la science-fiction. Dans son *Sommeil de sang*, par exemple, Serge Brussolo imagine la peau des bêtes-montagnes comme une fourrure. Elle peut servir de simple carpette, devenir ce tapis naturel qu'est une prairie, ou encore rétrécir comme une véritable « peau de chagrin » capable de tous les miracles imaginés par Balzac[20].

Second type d'opération, la conversion joue un rôle non moins important. Elle apparaît de

17. « La Mort de la Terre » [1910], *ibid.*, p. 138.
18. *Ibid*., p. 63.
19. « La Mort de la Terre », p. 137-138.
20. Voir l'analyse qu'en donne Despina Emmanouilidou-Buonavista dans « Serge Brussolo et la SF : une autre approche du genre », *in* Roger Bozzetto et Gilles Menegaldo, *Colloque de Cerisy 2003. Les Nouvelles Formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne, 2006, p. 75.

façon exemplaire à la fin de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, dans la description, cent fois commentée, d'une eau tout à fait étonnante. Celle-ci, on s'en souvient, n'est ni limpide, ni incolore, ni même absolument liquide : « it bore resemblance, as regards consistency, to a thick infusion of gum Arabic in common water[21] ». Il ne s'agit pas toutefois d'une simple « eau négative », une « non-eau », à la différence du fleuve Anhydre que Thomas More fait couler au beau milieu de l'île d'Utopia. C'est une eau transformée par un facteur spécifique comme en témoigne la fin du passage descriptif :

> Upon collecting a basinful, and allowing it to settle thoroughly, we perceived that the whole mass of liquid was made up of a number of distinct veins, each of a distinct hue […]. Upon passing the blade of a knife athwart the veins, the water closed over it immediately, as with us, and also, in withdrawing it, all traces of the passage of the knife were instantly obliterated. If, however, the blade was passed down accurately between two veins, a perfect separation was effected, which the power of cohesion did not immediately rectify[22].

L'eau est « comme » du bois ; mieux elle « est » du bois. Le texte de Poe ne fait en quelque sorte que concrétiser une métaphore aussi inattendue que « la rencontre fortuite », sur la table de dissection de Maldoror, « d'une machine à coudre et d'un parapluie »[23].

Or le procédé est sans doute l'un des plus caractéristiques de la science-fiction moderne. Qu'on songe aux Morlocks et aux Eloïs de *The Time Machine*. Le texte établit clairement qu'ils descendent les premiers de la classe des prolétaires, et notamment des mineurs, les seconds de la classe des propriétaires et des bourgeois :

> It seemed clear as daylight to me that the gradual widening of the present merely temporary and social difference between the Capitalist and the Labourer, was the key to the whole position[24].

Là encore la chose est bien connue. Mais l'on s'est contenté de n'y voir qu'une façon de dénoncer l'exploitation de l'homme par l'homme. Il faudrait ajouter au moins que le propos de Wells se double d'une construction poétique. « It seemed clear as daylight » : le romancier *convertit* l'opposition entre les « gueules noires » et les patrons en la passant au filtre du mythe solaire, lequel traverse tout le roman. Les Babyloniens, puis les Égyptiens et les Grecs imaginaient que le soleil, après sa course diurne, effectuait un voyage inverse dans les profondeurs de la terre. La

21. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* [1838], Londres, Penguin Books, « Penguin Classics », 1986, p. 194. Traduction française (Charles Baudelaire) : « elle ressemblait un peu, quant à la consistance, à une épaisse dissolution de gomme arabique dans l'eau commune. » (Edgar Allan Poe, *Contes, essais, poèmes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 316).
22. *Ibid*. Traduction française : « En puisant de cette eau plein un bassin quelconque, et en la laissant se rasseoir et prendre son niveau, nous remarquions que toute la masse de liquide était faite d'un certain nombre de veines distinctes, chacune d'une couleur particulière […]. En faisant passer la pointe d'un couteau à travers les tranches, l'eau se refermait subitement derrière la pointe, et quand on la retirait, toutes les traces du passage de la lame étaient immédiatement oblitérées. Mais, si la lame intersectait soigneusement deux veines, une séparation parfaite s'opérait, que la puissance de cohésion ne rectifiait pas immédiatement. » (*ibid.*).
23. Lautréamont, *Chants de Maldoror*, Bruxelles, Wittmann, 1874, VI, 1, p. 290.
24. *The Time Machine* (1895), in *The Definitive Time Machine*, éd. de Harry M. Geduld, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 62. Traduction française (Henry D. Davray) : « Il me semblait clair comme le jour que l'extension graduelle des différences sociales, à présent simplement temporaires, entre le Capitaliste et l'Ouvrier ait été la clef de la situation. » (H. G. Wells, *La Machine à explorer le temps*, Paris, Gallimard, Folio, 1980, p. 93).

nuit, l'astre du jour passait ainsi à proximité, voire en plein cœur des régions infernales. C'est cette composante qui inspire aux Morlocks leur comportement nocturne. C'est elle encore qui, bien au-delà, explique que la machine à voyager dans le temps soit un avatar du char d'Hélios, et qu'elle porte en elle un principe de locomotion, semblable à la roue rayonnante du soleil[25] :

> We cannot see it, nor can we appreciate this machine, any more than we can the spoke of a wheel spinning[26].

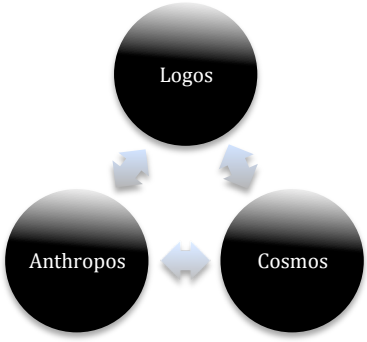
Rien d'étonnant dès lors qu'Alfred Jarry en fasse une sorte de bicyclette[27], et que Simon Wells, dans le film qu'il a tiré du roman de son grand-père l'imagine comme une espèce de vélocipède capable de se transformer en char solaire…

Ce principe de conversion se retrouve, on s'en doute, bien après Wells. Dans son *Carnaval de fer*, Serge Brussolo imagine une mer singulière dont l'eau est composée non plus d'arbres comme chez Poe, mais de nains. Là encore, le romancier part d'une expression imagée, « marée humaine », qu'il prend au pied de la lettre. Mais il lui fait subir une série de développements qui visent à *convertir* l'humain en aquatique. Ici une « houle de têtes » entraîne le « déferlement d'innombrable cohortes » et fait danser « un flot de crânes nus et roses » ; là, « un fleuve de mains brandies, de doigts fourmillants dans[ent] comme l'écume à la crête des vagues[28] ». Or, ce qui n'est encore qu'une image poétique, susceptible d'apparaître comme telle dans bien d'autres romans, se découvre toute son importance plus loin dans le récit, lorsqu'on assiste à l'activité des pêcheuses de perles. En effet, les joyaux nacrés que celles-ci recueillent sont des kystes développés par les nains. « Comme jadis les huîtres, constate d'ailleurs le narrateur, les gnomes donn[ent] des trésors[29] ». Ainsi la foule lilliputienne continue à réagir comme une mer. Et l'on comprend bien sûr qu'il faille revêtir un scaphandre lorsqu'il devient nécessaire de plonger dans cette « marée humaine »…

Le Modèle triadique du Groupe µ

Si de la sorte les littératures de l'imaginaire jouxtent la poésie dans le continuum des genres, on doit pouvoir leur appliquer le fameux modèle triadique mis au point par le Groupe µ dans sa *Rhétorique de la poésie* :

25. Voir Éric Lysøe, « Dernier Clin d'œil à Eurydice : catabases initiatiques et voyages dans le temps », in Anne Bandry-Scubby, *Éducation. Culture. Littérature*, Paris, Orizons, 2008, p. 51-68.
26. *The Time Machine*, *op. cit.*, p. 36-37. Traduction française : « Nous ne pouvons pas plus voir ni apprécier cette machine que nous ne pouvons voir les rayons d'une roue lancée à toute vitesse » (*op. cit.*., p. 26).
27. « La Machine se compose d'un cadre d'ébène, analogue au cadre d'acier d'une bicyclette » (Dr Faustroll, « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps », *Mercure de France*, février 1899, p. 392).
28. *Op. cit.*, p. 67-68.
29. *Ibid*., p. 175.



Dans le cas du fantastique, ce modèle pourra se décliner au niveau le plus élémentaire de la façon suivante : le héros (Anthropos) se trouve confronté à un événement qui touche à l'ordonnance de son monde (Cosmos) ; pour légitimer l'opposition qui s'ensuit, la narration met en œuvre toute une série de médiations de nature linguistique et logique (Logos). Le « signe double » relève de ce genre de compromis, mais tout autant la fameuse hésitation de Todorov. Écrire : « Il me semblait que j'avais affaire à un fantôme », est bien un artifice sémantico-logique qui permet de conjoindre le point de vue de l'Anthropos et la faille qu'introduit l'apparition dans l'organisation du monde.

Cette proposition conduit à vérifier que la dimension cosmique est bien présente dans le conte fantastique. Et de ce point de vue, les exemples abondent. On peut se reporter aux dissertations que Gautier consacre au temps dans « Arria Marcella »[30]. On se souvient également de la fin de « Ligeia » lorsque la chevelure, devenue maelström, renvoie aux propriétés cosmiques attribuées à l'œil quelques pages plus haut[31]. On n'a pas oublié enfin que les dernières lignes de « La Chute de la Maison Usher » brodent sur une formule de l'Apocalypse et donnent ainsi à la demeure une extension presque infinie[32]. Mais il est sans doute plus utile de noter ici que c'est dans ce débat de l'Anthropos et du Cosmos que réside pour l'essentiel les différences qu'on peut percevoir entre le fantastique et la science-fiction. Disons, pour aller vite, que le premier privilégie l'Anthropos, là où la seconde avantage le Cosmos. Une comparaison rapide entre « Le Horla » de Maupassant et « Les Xipéhuz » de Rosny permet de prendre toute la mesure du phénomène. Les dates de parution des œuvres sont voisines. La « Lettre d'un fou » paraît en 1885, les deux versions du « Horla », en 1886 et 1887, l'année de publication des « Xipéhuz ». De plus, la situation des deux narrations est à peu près la même : les héros sont confrontés à une existence « autre » et menaçante. Pourtant les deux textes affichent des

30. « Comme Faust, il avait aimé Hélène, et il aurait voulu que les *ondulations* des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et le temps… » (Théophile Gautier, « Arria Marcella » [1852], in *Récits fantastiques*, Marc Eigeldinger éd., Paris, Flammarion, 1981 p. 250).
31. Voir Éric Lysøe, *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, Paris, Gallimard, 1999, p. 117.
32. *Ibid*., p. 129.

différences singulières. Maupassant s'en tient à une aventure solitaire. Au fil des versions successives, la description du phénomène ne change pas. C'est une « transparence opaque » – un parfait oxymore donc – qui n'est sensible qu'en négatif par un phénomène d'éclipse : le héros, devant sa glace, voit son image disparaître lorsque l'entité s'interpose entre lui et son reflet. Bref, « Le Horla » développe la matrice « voir l'invisible »[33], là où « Les Xipéhuz », jouant de l'expansion et de la conversion, *concrétisent* des « Esprits ». D'une version à l'autre, Maupassant se trouve conduit à atténuer la matérialité du tableau, et à renforcer le caractère subjectif de l'expérience. Ainsi, lorsqu'il enrichit la dernière version d'une visite au Mont Saint-Michel ou d'une séance d'hypnose, c'est pour montrer comment l'esprit humain peut se laisser suggestionner. L'univers que nous partageons s'affirme de plus en plus comme celui d'un fou solitaire. Il est donc tout naturel que le second « Horla » emprunte non plus le ton de la confession, mais bien celui du journal *intime*. La vie xipéhuze, bien au contraire, est loin de se limiter à la conscience d'un seul individu. Constatée par tout un groupe, la tribu préhistorique, elle est ensuite étudiée par Bakhoûn, un sage solitaire, certes, mais que ses stratégies discursives érigent en représentant de l'humanité, et même de l'humanité moderne[34].

Là où le fantastique renforce le rôle de l'individu-Anthropos, la science-fiction tend donc à développer une pluralité cosmique. Pour autant, l'opposition n'est jamais radicale. Comme l'ensemble de la production littéraire, la *speculative fiction* s'organise en continuum. Alors que *The War of the Worlds* développe une aventure collective, même si une grande part est assumée par un narrateur à la première personne, *The Time Machine* relate une expérience individuelle. Le roman est même construit sur le modèle d'un conte fantastique traditionnel. Jusqu'à la fin, l'explorateur se demande s'il n'a pas rêvé. Il ne reste, en tout cas, d'autre témoignage de son aventure que quelques fleurs déjà fanées et, pour quelques heures encore, sa fameuse machine. Chez Gautier déjà, de simples débris de cafetière, ou une pauvre figurine de pâte verte constituaient les seules preuves tangibles de l'expérience vécue par le héros.

Ces glissements de l'Anthropos au Cosmos se répercutent évidemment à l'endroit du Logos. On a pour coutume de considérer que le fantastique thématise une rupture entre le « monde où nous sommes », nous lecteurs, et l'événement extraordinaire. L'ogre s'intégrerait « naturellement » à l'univers diégétique du « Petit Poucet », mais non point à celui de « Lokis ». Comme le conte de Mérimée est une récriture des légendes construites sur le type n°301 d'Aarne et Thompson, on est amené à supposer que ce sont les stratégies discursives qui font le fantastique. Or de ce point de vue, sans pouvoir ici entrer dans le détail d'une argumentation qui

33. Cette matrice fut sans doute en partie inspirée par Flammarion et sa théorie de la « vue de l'âme » (*Récits de l'infini. Lumen. Histoire d'une âme. Histoire d'une comète. La vie universelle et éternell*e, Paris, Didier, 1877).
34. Voir André Maraud, « Le texte à l'origine de l'histoire », *Europe*, n°681-682 : « H.G. Wells. Rosny aîné », janvier-février 1986, p. 101-106.

devrait prendre en compte le fait que les vampires, pas plus que les ogres, n'ont d'autre existence que linguistique et littéraire, il faut souligner que le Logos doit toujours faire état d'une rupture, dès lors que le texte se range sous la bannière des littératures de l'imaginaire. On ne peut parler de rien qui ne soit connu par la langue, soit par les conventions linguistiques et culturelles – je « sais » ce qu'est un ogre comme ce qu'est un « vampire » – soit par le biais d'une périphrase – périphrase où dominent métaphore et comparaison, chevilles ouvrières de la poésie. Tout texte met donc nécessairement en scène le « monde où nous sommes », le seul auquel la langue donne accès. La science-fiction, comme le merveilleux ou la *fantasy* ont donc besoin d'un dispositif rhétorique pour décrire l'être, la chose ou l'événement inouï. Là où les mots manquent, il faut trouver un moyen de *contourner* l'objet à décrire. Soit le narrateur s'installe dans le même univers logico-sémantique que le nôtre et il découvre la merveille comme nous le ferions, avec nos mots et nos images. Soit il se place dans l'univers imaginaire, mais dans ce cas, il doit nous en faire saisir les singularités. Le procédé le plus simple consiste alors à recourir à une figure de naïf auquel tel ou tel personnage expliquera le monde, pour notre plus grand bénéfice. C'est ainsi par exemple que le Davidson de Le Guin brosse, dans *The Word for World is Forest*, une description de la planète Athshe et de ses « creechies ». C'est ainsi également que, dans *The Left Hand of Darkness*, le monde de Gethen nous est décrit par un certain Genly Ai, personnage dont le nom présente significativement d'étroites affinités avec « I, Le Guin ». C'est ainsi encore que les quatre enfants de Lewis découvrent le monde de Narnia ou que le docte narrateur de *The Lord of the Rings* nous introduit avec mille précautions dans l'univers hobbit :

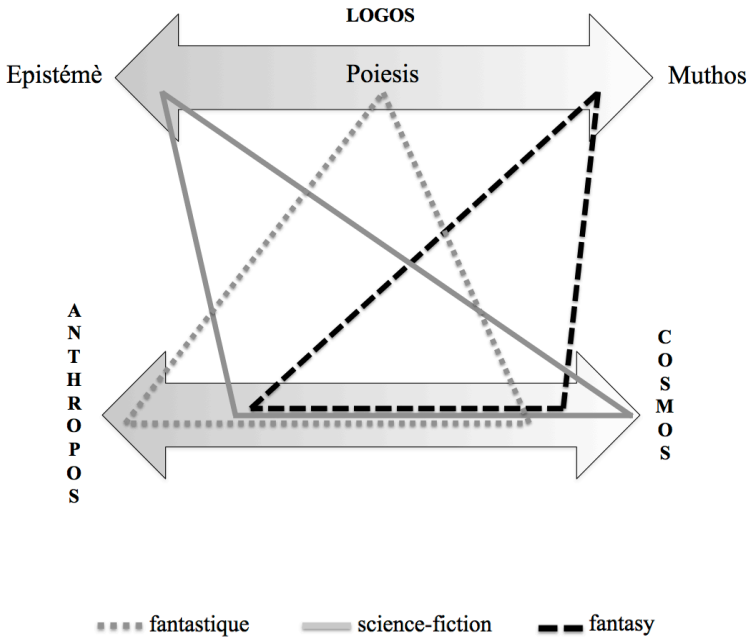
> This book is largely concerned with Hobbits, and from its pages a reader may discover much of their character and a little of their history. Further information will also be found in the selection from the Red Book of Westmarch that has already been published, under the title of *The Hobbit*...[35]

Le Logos et ses flexions

Malgré tout, de même que le glissement de l'Anthropos au Cosmos permet de décrire le passage d'un certain fantastique à une certaine science-fiction, on postulera ici, à titre d'hypothèse que le Logos décrit lui même un continuum entre deux extrêmes. La position médiane étant marquée, on l'a vu, par les caractéristiques du discours poétique, ces deux extrêmes devraient correspondre à des modes discursifs que l'on tient généralement pour antithétiques de la poésie

35. *The Lord of the Rings. I. The Fellowship of the Ring* [1954], Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2004, p. 1. Traduction française (Francis Ledoux) : « Ce livre traite dans une large mesure des Hobbits, et le lecteur découvrira dans ces pages une bonne part de leur caractère et un peu de leur histoire. On pourra trouver d'autres renseignements dans les extraits du Livre rouge de la Marche de l'Ouest, déjà publié sous le titre : *Le Hobbit* » (J. R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*, Paris, Livre de poche, 1972, tome I, p. 9).

(*poieisis*). On retiendra donc d'un côté le mythe (*muthos*), que Lévi-Strauss[36] puis Harold Bloom[37] tiennent pour la forme la plus accessible à la traduction et par conséquent la moins poétique ; de l'autre côté le discours scientifique (*epistémè*), que Jean Cohen dans sa *Structure du langage poétique*[38] place aux antipodes du poème. Tout en ne perdant rien de sa nature poétique, le Logos pourrait ainsi connaître deux flexions spécifiques : l'une mythique, et l'autre épistémique. Le fantastique mettrait en œuvre ces deux flexions de façon modérée. La *hard* comme la *soft science fiction* accuseraient plus la flexion épistémique tant du côté des sciences dures (physique, astronomie, etc.) que du côté des sciences humaines (ethnologie, sociologie, etc.). La *fantasy*, tout comme la science-fiction moins spéculative (Catherine Moore ou Serge Brussolo, par exemple) accuseraient plus volontiers la flexion mythique :



Quels que soient ces différents tropismes, la médiation qu'opère le Logos est non seulement indispensable, mais se trouve dans bien des cas thématisée. Portes et fenêtres jouent à ce propos un rôle exemplaire dans la littérature fantastique[39]. Les passages de toutes sortes y remplissent également une fonction symbolique. C'est d'un pont que K. tente d'observer le fameux château dans *Das Schloß*. Et il en va de même dans la science-fiction ou la *fantasy*. Au début de *The Left Hand of Darkness*, Ursula Le Guin s'attarde à la description d'une cérémonie durant laquelle le roi Argaven XV va poser la clef de voûte d'une arche, la dernière d'un pont reliant la capitale à son port. C'est donc bien d'une médiation entre ici et ailleurs qu'il s'agit.

36. « La Structure des mythes » [1955], *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 232.
37. Voir « Introduction », *in* Harold Bloom (dir.), *The Tales of Poe*, New York, Chelsea House, 1987, p. 4-5.
38. Paris, Flammarion, 1966.
39. Voir Éric Lysøe, « La Fenêtre fantastique, entre réalité et magie », *Creliana*, n°3, 2004, p. 42-64.

Mais il y a plus, car le mortier qu'utilise le monarque est teinté de sang animal, souvenir de l'époque où il était composé « of ground bones mixed with blood. Human bones, human blood »[40]. C'est bien que l'arche dont il assure la solidité matérialise symboliquement la relation entre les peuples ou leurs Histoires. Non seulement elle prélude à la conjonction qui s'établit entre Estraven et Genly, ou entre la Karhide et l'Ekumen, mais elle symbolise le fonctionnement du roman où se réalise l'union de deux mondes, celui du lecteur relayé par Genly, et celui de Gethen. Chez Lewis, de la même façon, c'est un autre élément de *construction,* partant un *analogon* du récit, le bois, qui thématise la connexion du monde où nous sommes avec les royaumes de Narnia. Dans le premier des épisodes publiés, on entre dans l'ailleurs par le biais d'un simple meuble, une armoire à glace[41]. Mais celle-ci a été construite à partir d'arbres provenant du Bois d'entre les mondes [*the Wood between the Worlds*], cette forêt originaire dont chaque flaque – comme autant de miroirs – donne accès à des univers différents. Faut-il alors s'étonner de voir les mares mais aussi les glaces donner, comme chez Maupassant, accès à l'au-delà ? Ce serait oublier que la psyché apparaît au poète comme une eau... minérale : la cristallisation de ce fleuve qui, selon les anciens, sépare le monde des morts de celui des vivants. C'est bien d'ailleurs ce que révèle Cocteau lorsqu'il envoie son Orphée aux Enfers… Tout le monde a en effet à l'esprit cette scène où l'on voit Jean Marais passer à travers l'eau du miroir…

Appliqué aux littératures de l'imaginaire, le modèle triadique du Groupe µ ne fait donc pas que donner accès à la structure du texte, il permet également de rendre compte de son organisation thématique. On peut vérifier qu'il offre même de décrire le concept d'*Unheimliche*. Freud établit en effet que la langue allemande, le Logos, assure la conjonction entre ce qui apparaît au locuteur comme *heimlich*, familier, et *unheimlich*, étrange – l'Anthropos et le Cosmos. Ce qui nous semble scandaleusement inhabituel correspond à une réalité qui nous fut intime, mais que nous avons refoulée. De ce fait, ce qu'on trouve bien souvent au cœur du fantastique correspond à la découverte de la sexualité et, notamment, pour le petit mâle, la découverte de la sexualité féminine. Du « Runenberg » de Tieck au « Black Cat » de Poe en passant par « Der Sandmann » de Hoffmann, le fantastique ne dit pas autre chose.

Mais on peut aller plus loin. Car l'un des traits fondamentaux de l'expression du Cosmos dans la poésie, nous dit le Groupe µ, est la femme « symboliquement rattachée à la mer ou à la terre, fécondée, parcourue ou pénétrée par l'homme »[42]. Et Freud de son côté illustre de façon particulièrement saisissante la conjonction de l'inquiétant et du familier :

40. *The Left Hand of Darkness* [1969], London, Futura, 1981, p. 12. Traduction française (Jean Bailhache), « fait d'os broyés et de sang », « des os humains, du sang humain » (*La Main gauche de la nuit*, Paris, Press Pocket, 1984, p. 13).
41. « The sort that has a looking glass in the door », *The Lion, the Witch and the Wardrobe* [1950], New York, Harper Trophy, 1994, p. 5.
42. Groupe µ, *Rhétorique de la poésie* [1977], Paris, Seuil, « Points », 1990, p. 114.

> Es kommt oft vor, daß neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkindes, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweilt hat. „Liebe ist Heimweh", behauptet ein Scherzwort, und wenn der Träumer von einer Örtlichkeit oder Landschaft noch im Traume denkt : Das ist mir bekannt, da war ich schon einmal, so darf die Deutung dafür das Genitale oder den Leib der Mutter einsetzen.[43]

On comprend dès lors que l'élément féminin puisse être souvent rattaché au Cosmos, non seulement dans le fantastique, mais encore dans l'univers de la science-fiction. Cette découverte de l'autre sexe est ainsi au cœur de *The Time Machine*. Que Weena, la charmante Eloi soit dotée d'une morphologie juvénile ne signifie en rien que l'explorateur ait des penchants pédophiles[44]. Sa nature témoigne simplement du processus régressif qu'accomplit la narration. Wells ramène son lecteur à l'âge tendre, à une époque où la conscience de la différence sexuelle n'existe pas encore. Ce n'est donc pas un hasard si c'est une fleur qui subsiste de l'expédition, une fleur assez étrange pour que le Docteur l'examine et lui découvre un singulier pistil :

> The Medical Man rose, came to the lamp, and examined the flowers. 'The gynæceum's odd,' he said.[45]

Alors que chez le traducteur français le mot « pistil » renvoie à des images phalliques, le « gynécée » du texte original montre bien que l'homme de science observe en réalité les organes reproducteurs féminins d'une plante. Bref, au terme des voyages temporels, la question qui revient à l'esprit de l'homme moderne est bien « Qu'est-ce qu'une femme ? », question que posait déjà Jacques Cazotte dans son *Diable amoureux* :

> L'homme fut un assemblage d'un peu de boue et d'eau. Pourquoi une femme ne serait-elle pas faite de rosée, de vapeurs terrestres et de rayons de lumière, des débris d'un arc-en-ciel condensés ?[46]

On s'épuiserait à énoncer ici les cas similaires. Chez Rosny, la créature fantastique est presque toujours de nature féminine et la façon qu'a Bakhoûn de tuer son premier Xipéhuz s'apparente manifestement à un acte sexuel. La question des sexes est évidemment au cœur de la réflexion d'Ursula Le Guin, mais la romancière est loin d'être la seule dans ce cas. On sait la réponse que

43. Sigmund Freud, « Das Unheimliche » [1919], *Gesammelte Werke*, VIII, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1966, p. 259. Traduction française (Marie Bonaparte) : « Il arrive souvent que les hommes névrosés déclarent que les organes génitaux féminins représentent pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Cet étrangement inquiétant est cependant l'orée de l'antique patrie des enfants des hommes, de l'endroit où chacun a dû d'abord séjourner en son temps. On le dit parfois en plaisantant : *Liebe ist Heimweh* (l'amour est le mal du pays), et quand quelqu'un rêve d'une localité ou d'un paysage et pense en rêve : je connais cela, j'ai déjà été ici – l'interprétation est autorisée à remplacer ce lieu par les organes génitaux ou le corps maternel » (*Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, « Idées », 1976, p. 199).
44. On retrouve le même processus régressif chez Serge Brussolo, à l'instant où David Sat et Thérèse, la petite pêcheuse de perles voyagent de conserve dans le même scaphandre. Lorsqu'il la nourrit en lui recrachant la pâte nutritive dans la bouche, le caractère érotique de la situation n'échappe d'ailleurs ni au héros, ni à sa jeune compagne : « La langue de Thérèse s'activait, nettoyant son menton râpeux. […] Ils recommencèrent l'opération trois fois de suite. Au fil des minutes, David était gagné par le doute. La gosse – parfaitement consciente du trouble qu'elle faisait naître – ne s'en amusait-elle pas intérieurement ? (*Le Carnaval de fer*, *op. cit.*, p. 231).
45. *The Time Machine*, *op. cit.*, p. 153. Traduction française : « Le Médecin se leva, s'approcha de la lampe et examina les fleurs. "Le pistil est curieux", dit-il » (*op. cit.*, p. 162-163).
46. Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* [1772], Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 93-94.

donne Philip José Farmer à la question dans *The Lovers*, ou encore Asimov dans *The End of Eternity*. Celle qu'apporte Serge Brussolo n'est finalement guère différente car les pulsions amoureuses de David, le héros du *Carnaval de fer*, lorsqu'elles ne se reportent pas sur Thérèse, une fillette parvenue à l'aube de l'adolescence, prennent pour objet Clithonie de Syracuse, cette diseuse de bonne aventure dont la particularité physique est d'afficher une féminité pour le moins ambiguë :

> Dans l'entrebâillement d'une cape élimée au col brillant d'usure et de crasse se devinait l'architecture d'un torse fait d'un entrelacs de muscles et de nerfs, où les seins se signalaient par leur totale absence. Seules les aréoles brunes, anormalement développées, permettaient d'affirmer que cette poitrine appartenait bien à une femme d'âge mûr et non à un adolescent dépourvu de pilosité[47].

La *fantasy* n'échappe évidemment pas à la règle. La question de la sexualité, qui conduit Ursula Le Guin à s'interroger sur la nature femelle des dragons, est au fondement même de *His Dark Material* de Philip Pullman : lorsqu'il prend sa forme définitive, le daemon dont chaque individu est doté, introduit dans l'esprit de sa « victime » des pensées « impures », liées notamment au plaisir sexuel. L'opération par laquelle la mauvaise mère, Marisa Coulter, procède à la séparation d'un enfant de son daemon porte d'ailleurs un nom révélateur *intercision*, proche de la circoncision et de l'excision. Lors Asriel dans *The Nothern Light*s ou Ruta Skadi dans *The Subtle Knife* soulignent à l'occasion le caractère sexuel de la chose…

*

Mais il convient à présent de conclure. Bien que l'on n'ait eu ici que le temps d'ouvrir quelques pistes sans jamais les mener jusqu'à leur terme, une chose demeure qui, on peut l'espérer, rassurera le lecteur : si elles n'ont pu évidemment embrasser toutes les littératures de l'imaginaire, les idées esquissées dans ces pages offrent néanmoins quelques outils pour rendre compte de la singularité des textes. On peut en appliquer les principes à d'autres régions de l'imaginaire. Limitant pour l'essentiel le champ d'investigation aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, on n'a presque rien dit de l'utopie. Or, il semble possible d'y appliquer les hypothèses qu'on vient de formuler, ne serait-ce qu'à partir du dernier élément ci-dessus évoqué, la sexualité. Dans *La Terre australe connue* (1676) par exemple, Gabriel Foigny imagine une communauté de type socialiste dont les membres seraient tous hermaphrodites. Après avoir décrit leur aspect physique, le narrateur aborde la question de la reproduction. Il doit bien vite reconnaître cependant qu'on touche ici à un complet mystère. S'ils sont obligés d'avoir au moins un enfant, les créatures utopiques :

47. *Op. cit.*. p. 164.

> … les produisent d'une manière si secrète que c'est un crime parmi eux de parler de la conjonction nécessaire à la propagation des hommes. Dans tout le temps que j'y ai été, je n'ai pu venir à bout de connaître comment la génération s'y fait[48].

Conséquence des interrogations sur le sexe féminin, ce mystère de la génération, cette occultation de la scène originaire est bien ici centrale. Or n'était-ce pas déjà ce que Platon mettait symboliquement au cœur même de l'espace utopique. Nous sommes au beau milieu de l'Atlantide du *Critias* et l'on peut lire :

> ἐν μέσῳ μὲν ἱερὸν ἅγιον αὐτόθι τῆς τε Κλειτοῦς καὶ τοῦ Ποσειδῶνος ἄβατον ἀφεῖτο, περιβόλῳ χρυσῷ περιβεβλημένον, τοῦτ᾽ ἐν ᾧ κατ᾽ ἀρχὰς ἐφίτυσαν καὶ ἐγέννησαν τὸ τῶν δέκα βασιλειδῶν γένος[49]…

Remarque singulière qui appelle au silence et à la méditation…

Bibliographie

Sources primaires

ASIMOV, Isaac, *The End of Eternity*, New York, Doubleday, 1955 (*La Fin de l'éternité*, trad. Michel Ligny et Claude Carme, Paris, Denoël, « Présence du futur », 1967).

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* [1857] et *Le Spleen de Paris* [1869], in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.

BERTRAND, Louis, *dit* Aloysius, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* [1842], Paris, La Sirène, 1920.

BRUSSOLO, Serge, *Sommeil de sang*, Paris, Denoël, « Présence du futur », 1982 ; *Le Carnaval de fer*, Paris, Denoël, « Présence du futur », 1983.

CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux* [1772], Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

COLETTE, Sidonie-Gabrielle, *dite* COLETTE et RAVEL, Maurice, *L'Enfant et les sortilèges*, fantaisie lyrique créée le 21 mars 1925 à l'Opéra de Monte-Carlo ; partition : Paris, Durand, 1925.

CROS, Charles, *Le Coffret de santal* [1873], Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

DUCASSE, Isidore, *dit* LE COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Chants de Maldoror* [1869], Bruxelles, Wittmann, 1874.

FLAMMARION, Camille, *Récits de l'infini. Lumen. Histoire d'une âme. Histoire d'une comète. La vie universelle et éternelle*, Paris, Didier, 1877.

FOIGNY, Gabriel, *La Terre australe connue* [1676] Paris, Barbin, 1692.

GAUTIER, Théophile, « La Cafetière » [1831] et « Arria Marcella » [1852], in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981.

FARMER Philip José, *The Lovers* [1952], New York, Random House, 1979 (*Les Amants étrangers*, trad. Michel Deutsch, Paris, Gallimard, « Folio SF », 2007).

HOFFMANN, E.T.A., « Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen » [1813], *Fantasiestücke in Callots Manier* [1814-1815], Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2012 (*Fantaisies à la manière de Callot*, trad. Henri de Curzon, Paris, Phébus, « Verso », 1979).

JARRY, Alfred, *dit* LE DR FAUSTROLL, « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps », *Mercure de France*, février 1899, p. 386-386.

LE GUIN, Ursula, *The Left Hand of Darkness* [1969], London, Futura, 1981 (*La Main gauche de la nuit*, trad. Jean Bailhache, Paris, Press Pocket, 1984).

LEWIS, Clive Staples, *The Chronicles of Narnia*. *The Lion, the Witch and the Wardrobe* [1950], New York, Harper Trophy, 1994 (*Le Monde de Narnia, II. Le Lion, la Sorcière blanche et l'Armoire magique*, trad. Anne-Marie Dalmais, Paris, Gallimard, « Folio junior », 2008).

MÉRIMÉE, Prosper, « Lokis » [1869], in *Carmen et treize autres nouvelles*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979.

NODIER, Charles, « Smarra ou les Démons de la nuit » [1821], in *Smarra, Trilby et autres contes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980.

48. *Op. cit.*, seconde édition, Paris, Barbin, 1692, p. 115.
49. *Critias*, 116c. Traduction française (Émile Chambry) : « Au centre de l'acropole il y avait un temple consacré à Clito et Poséidon. L'accès en était interdit et il était entouré d'une clôture d'or. C'est là qu'à l'origine ils avaient engendré et mis au jour la race des dix princes » (Platon, *Sophiste. Politique. Philèbe. Timée. Critias*, Paris, Garnier Flammarion, 1992, p. 488).

PARNY, Évariste, *Chansons madécasses* [1787], Saint-Pierre d'Oléron, Opoto, 2009.
PERRAULT, Charles, « Le Petit Poucet », in *Les Contes de ma mère l'Oye* [1697], Paris, Gallimard, « Folio junior, 1999.
PLATON, *Critias* [IVe siècle av. J.-C.], in *Sophiste. Politique. Philèbe. Timée. Critias*, Paris, Garnier Flammarion, 1992.
POE, Edgar Allan, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* [1838], Londres, Penguin Books, « Penguin Classics », 1986 ; « Ligeia » [1838], « The Man in the Crowd » [1840], « A Descent into the Maelström » [1841], « The Black Cat » [1843], in *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, t. II et III, 1978 (*Contes, essais, poèmes*, trad. Charles Baudelaire et *al*., Paris, Laffont, « Bouquins », 1989).
PULLMAN, Philip, *Northern Lights* [1995] et *The Subtle Knife* [1997] in *His Dark Material* [1995-2000], New York, Scholastic, 2000 (*À la croisée des mondes*, trad. Jean Esch, Paris, Gallimard, 2007.
RIMBAUD, *Illuminations* [1886], in *Œuvres*, Paris, Garnier, 1960.
ROSNY AÎNÉ, J. H., «Les Xipéhuz» [1887], «Un autre monde» [1895], « La Mort de la Terre » [1910], «Les Navigateurs de l'Infini» [1925], in *Récits de science-fiction*, Verviers, Marabout, 1975.
TIECK, Ludwig, « Der Runnenberg » [1804], in *Contes fantastiques*, Paris, Montaigne, « Aubier bilingue », 1957.
TOLKIEN, John Ronald Reuel*, The Lord of the Rings. I. The Fellowship of the Ring* [1950], Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2004 (*Le Seigneur des anneaux. I. La Communauté de l'anneau*, trad. Francis Ledoux, Paris, Livre de poche, 1972).
WELLS, Herbert George, *The Time Machine* [1895], in *The Definitive Time Machine*, éd. de Harry M. Geduld, Bloomington, Indiana University Press, 1987 (*La Machine à explorer le temps*, trad. Henry D. Davray, Paris, Folio, 1980).

Sources secondaires

BLOOM, Harold, « Introduction », *in* Harold Bloom (dir.), *The Tales of Poe*, New York, Chelsea House, 1987, p. 1-15.
COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
COLETTE et *al.*, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, le Tambourinaire, 1939
EMMANOUILIDOU-BUONAVISTa, Despina, « Serge Brussolo et la SF : une autre approche du genre », *in* Roger BOZZETTO et Gilles MENEGALDO, *Colloque de Cerisy 2003. Les Nouvelles Formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne, 2006, p. 69-80.
FREUD, Sigmund, « Das Unheimliche » [1919], *Gesammelte Werke*, VIII, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1966, p. 229-268 (« L'Inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, « Idées », 1976, p. 163-210).
GROUPE µ, *Rhétorique de la poésie* [1977], Paris, Seuil, « Points », 1990.
LÉVI-STRAUSS, Claude, « La Structure des mythes » [1955], *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 227-255.
LYSØE, Éric, *Les Kermesses de l'Étrange*, Paris, Nizet, 1993 ; *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, Paris, Gallimard, 1999 ; « Pour une théorie générale du fantastique », *Colloquium Helveticum*, n°33, 2002, p. 37-65 ; « La Fenêtre fantastique, entre réalité et magie », *Creliana*, n°3, 2004, p. 42-64 ; « Dernier Clin d'œil à Eurydice : catabases initiatiques et voyages dans le temps », *in* Anne BANDRY-SCUBBY, *Éducation. Culture. Littérature*, Paris, Orizons, 2008, p. 51-68.
MARAUD, André, « Le texte à l'origine de l'histoire », *Europe*, n°681-682 : « H.G. Wells. Rosny aîné », janvier-février 1986, p. 101-106.
MARMONTEL, Jean-François, « Fiction », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson et al., 1751, t. VI, p. 679-683.
RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie* [*Semiotics of Poetry*, 1978], Paris, Seuil, « Poétique », 1983.
TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* [1970], Paris, Seuil, Point, 1976.
XXX, « Merveilleux », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson et al., 1751, t. X, p. 393-395.