

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Science et fiction dans trois récits de voyage sur la Lune

Par

Alexandre Dupuis-Plamondon

Département de littérature comparée

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures en vue de l'obtention  
du grade de Maître ès Arts en littérature comparée

Août 2008

Copyright, Alexandre Dupuis-Plamondon, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Science et fiction dans trois récits de voyage sur la Lune

Présenté par :  
Alexandre Dupuis-Plamondon

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Philippe Despoix

.....  
président-rapporteur

Jean-Claude Guédon

.....  
directeur de recherche

Julian Vigo

.....  
membre du jury

Mémoire accepté le 4 décembre 2008

## Résumé

Ce mémoire s'intéresse principalement aux conceptions de la science et de la fiction dans trois récits de science-fiction ayant pour thème le voyage sur la Lune : il s'agit du roman *The First Men in the Moon* de H.G. Wells, du film *La Femme dans La Lune* de Fritz Lang et de la bande dessinée double d'Hergé, *Objectif Lune* et *On a Marché sur la Lune*. Parce qu'ils appartiennent à des médias, des cultures et des contextes historiques différents, ces trois récits ouvrent la voie à une étude transtextuelle mettant l'emphase sur les relations manifestes, allusives ou fortuites qu'entretiennent ces textes avec d'autres textes.

Ce travail consiste à réfléchir sur le type de dialogue qui s'instaure entre les discours scientifiques et les discours imaginaires sous-tendus dans cette sorte de récit. Pour pleinement comprendre ce dialogue, une étude détaillée du genre littéraire de la science-fiction ainsi qu'une présentation de l'histoire des voyages sur la Lune en fiction sont proposées dans la première section de ce mémoire.

Avec l'analyse du corpus principal, la seconde section vise à démontrer que le vaisseau spatial dans le récit de voyage lunaire tend à allégoriser le savoir humain dans son tout. Le moyen de transport lunaire imaginaire apparaît en effet comme une mise en abyme des différents systèmes de connaissances que nous érigeons dans le réel (scientifiques, artistiques, religieux ou philosophiques) afin de donner au savoir une forme globale, finie, intelligible et forcément rassurante.

Mots-clés : science, fiction, Lune, H.G. Wells, Fritz Lang, Hergé.

## Abstract

This text deals mainly with conceptions of science and fiction in three trip-to-the-Moon's science fiction stories: H.G. Wells' *The First Men in the Moon*, Fritz Lang's *Woman in the Moon* and Hergé's *Objectif Lune* and *On a Marché sur la Lune*. Because they belong to different medias, cultures and historical contexts, these stories open the way to a transtextual study emphasizing on obvious, allusive or fortuitous relations those texts may have with some other ones.

This work focuses on the dialogue established between scientific and imaginary discourses underlying in such stories. In order to fully understand this dialogue, an exhaustive study of the science fiction as a genre, as well as an overview of the history of the trip to the Moon in fiction must be both set up in the first section of this work.

Containing the main corpus analysis, the second section aims to demonstrate how the spaceship in the trip-to-the-Moon stories tends to allegorize the human knowledge in its wholeness. Actually, this imaginary spatial means of transport appears as a *mise en abyme* of the different knowledge systems we build in reality (scientific, artistic, religious or philosophical ones) in order to grasp that very knowledge in a global, finite, intelligible and inevitably reassuring way.

Keywords: science, fiction, Moon, H.G. Wells, Fritz Lang, Hergé.

## Remerciements

Merci à Jean-Claude Guédon qui, à titre de directeur de mémoire mais aussi d'encyclopédie humaine, a su me guider et me conseiller dans cette entreprise pas toujours évidente!

Merci à Jean Carlo pour toutes ces longues conversations souvent sérieuses, parfois futiles mais toujours intenses sur la littérature, le cinéma et les BD!

Merci à mon fidèle ordinateur qui ne m'a heureusement jamais lâché dans les moments cruciaux!

Merci finalement à Claudia d'être toujours là pour moi!

## Table des matières

Résumé.....	III
Abstract.....	IV
Remerciements .....	V
INTRODUCTION.....	1
0.1) La Lune et la connaissance humaine .....	2
0.2) Problématique et hypothèse de recherche .....	6
0.3) Présentation de la recherche .....	7
SECTION I.....	11
PREMIER CHAPITRE <i>Science-Fiction : le genre</i> .....	12
1.1) Le problème du genre.....	12
1.2) Définitions de la SF.....	13
1.3) Science et Fiction : wor[d]s in progress.....	17
1.4) Un genre métissé .....	21
1.5) Pseudo-sciences et sciences imaginaires.....	30
1.6) Conclusion de chapitre .....	31
DEUXIÈME CHAPITRE <i>Le voyage sur la Lune : le thème</i> .....	33
2.1) Mythes antiques .....	33
2.2) Lucien et Histoires Vraies.....	34
2.3) Dante et Arioste.....	36
2.4) XVIe siècle : Kepler, Godwin et Cyrano .....	39
2.5) XVIIIe siècle : pluralité des mondes.....	46
2.6) XIXe siècle : Poe et Verne.....	49
2.7) Conclusion de chapitre .....	55
SECTION II .....	57
TROISIÈME CHAPITRE <i>The First Men in the Moon</i> .....	58
3.1) Écrivain, journaliste et homme de science.....	58
3.2) Un roman à l'esprit romantique.....	60
3.3) La cavorite : une science imaginaire.....	64
3.4) Redécouverte de la Lune vivante du XVIIIe siècle.....	67
3.5) Les Sélénites et l'organisation utopique .....	70
3.6) Conclusion de chapitre .....	75
QUATRIÈME CHAPITRE <i>La Femme dans la Lune</i> .....	77
4.1) Un voyage moderne aux accents romantiques .....	77
4.2) La fusée : défi technique et souci de réalisme .....	79
4.3) Une Lune invraisemblable .....	82
4.4) Conclusion de chapitre .....	83
CINQUIÈME CHAPITRE <i>Objectif Lune &amp; On a Marché sur la Lune</i> .....	84
5.1) L'influence de Verne.....	84
5.2) Le savant et son oeuvre .....	86
5.3) Le réalisme à tout prix.....	89
5.4) Le voyage d'abord, la Lune ensuite .....	91
5.5) Conclusion de chapitre .....	96

<b>SIXIÈME CHAPITRE <i>Modes d'expression et médias</i>.....</b>	<b>97</b>
6.1) Wells et le roman.....	97
6.2) Lang et le film.....	100
6.3) Hergé et la bande dessinée .....	103
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>108</b>
7.1) Un travail de développement de l'esprit.....	109
7.2) Science et Fiction : une démarcation abolie.....	110
7.3) La systématisation du savoir.....	111
<b>Bibliographie .....</b>	<b>VI</b>

## INTRODUCTION

### *0.1) La Lune et la connaissance humaine*

Au cours de l'histoire humaine, la représentation de la Lune a pris diverses formes. Objet de culte, de méfiance, de rêve, de pouvoir ou de connaissance, celle-ci a toujours suscité en nous une étrange curiosité. Encore aujourd'hui, elle ne cesse d'alimenter l'imaginaire des artistes qui la contemplant et des savants qui l'étudient et ce malgré les continuels progrès scientifiques en matière d'astronomie qui font désormais dériver nos rêveries cosmiques vers des corps célestes encore plus éloignés de la Terre, à commencer par la planète Mars.

Cette fascination n'a pas toujours été passive. La curiosité et le désir de conquête de l'être humain l'ont conduit à imaginer, à bien des moments et de bien des manières, son voyage sur la Lune; un rêve qui allait devenir réalité quand, le 20 juillet 1969, l'astronaute Neil Armstrong vint y poser le pied. Ce voyage historique a eu pour effet d'ébranler les conceptions culturelles que nous nous étions fait jusque-là de notre satellite naturel. L'ensemble des représentations antérieures à 1969 du voyage sur la Lune, figurés par les écrivains, poètes, peintres, cinéastes et savants avaient engendré une image du monde lunaire plutôt erratique. Or, le moyen véhiculaire mis au point par les Américains pour réussir le voyage de la Terre à la Lune et la réalité physique du monde lunaire filmé et photographié par la Nasa sont venus en quelque sorte stabiliser cette image dans notre esprit.

Cette image désormais immobilisée explique peut-être pourquoi la littérature de voyage sur la Lune est pratiquement inexistante aujourd'hui. Si elle est encore un élément mineur de certains récits de SF contemporains, la Lune n'en est en tout cas plus un thème central comme elle le fut autrefois. À l'inverse, pour comprendre la variété de voyage lunaire qui ponctue l'histoire littéraire d'avant 1969, il faut d'abord savoir que le cosmos n'a pas toujours été pensé de la manière dont la science d'aujourd'hui l'entend, mais qu'il a en vérité été articulé

selon diverses structures épistémologiques au cours de l'histoire occidentale.

Des civilisations classiques jusqu'à l'Europe du XVIIe siècle, l'être humain conçoit le cosmos dans une perspective géocentrique. Il faut attendre la popularisation des théories coperniciennes, qui placent désormais le Soleil au centre de l'univers, pour voir la carte du ciel adopter une nouvelle silhouette au XVIIe siècle. Entre la révolution copernicienne et le XXe siècle, le progrès des sciences et des techniques conduit à repenser une fois de plus la configuration du cosmos. Le Grand Débat astronomique des années 20 sera le point culminant de cette percée conceptuelle.<sup>1</sup> Quand les observations d'Edwin Hubble démontrent la présence d'autres galaxies à l'extérieur de la Voie Lactée en 1924, la conjecture d'un cosmos fini laisse place à celle d'un univers infini; une hypothèse que proposèrent mais abandonnèrent jadis les Grecs.<sup>2</sup> En remettant plus lourdement en cause le statut distinct de l'être humain dans ce désormais nouvel océan sans confins, la décentralisation de notre Galaxie provoquera sans surprise son lot de bouleversements théologiques et philosophiques.

Comme simple membre de l'ensemble cosmique, la Lune subit inévitablement les conséquences de ces restructurations. Il ne faut donc pas se surprendre de voir naître en parallèle de ces trois grandes structures cosmologiques, trois conceptions différentes de la Lune. Dans la Grèce antique, par exemple, le ciel est représenté et formulé à travers deux grands modèles cosmologiques nommés respectivement l'aristotélisme et l'atomisme.<sup>3</sup> Les deux considèrent le monde construit selon différentes strates sphériques, la Terre étant le centre névralgique,

---

<sup>1</sup> Harrison, Edward Robert. Cosmology, the Science of the Universe. Cambridge: Cambridge University Press, 1981 : 87.

<sup>2</sup> Koyré, Alexandre. Du Monde Clos à l'Univers Infini. Paris : Gallimard, 1973 : 17-18.

<sup>3</sup> Furley, David J. Cosmic Problems: Essays on Greek and Roman Philosophy of Nature. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 : IX.

les étoiles étant la couche ultime du monde. Le principal point de divergence concerne l'extérieur du monde fini. Les Atomistes croient en l'existence d'un univers extérieur plus grand, remplis de vide et de matière. Parce qu'ils prônent la théorie de l'accident, les Atomistes supposent l'existence d'une infinité de mondes, semblables ou non au nôtre. Les Aristotéliens défendent plutôt la thèse d'un cosmos parfait et fini et réfutent par conséquent l'existence d'autres mondes au-delà du firmament.

Outre ses quelques opposants, tant chez les philosophes grecs que romains, le modèle aristotélien, basé sur les travaux de Pythagore et Platon, gouverne à peu près unilatéralement la pensée humaine en matière de cosmologie durant plus de deux mille ans. À la fois matérialiste et spiritualiste, ce modèle divise le monde en deux grandes parties : la région sublunaire et la région supralunaire.<sup>4</sup> La première contient le monde des hommes, avec ses quatre éléments. Cette région inférieure du cosmos est le lieu du changement, de l'imperfection, de la vie et de la mort. La région supérieure, dite supralunaire, est à l'inverse le lieu immuable des dieux et déesses. Cet espace céleste est caractérisé par une plénitude absolue et un équilibre parfait dans sa composition éthérée. On y retrouve le soleil, les étoiles et les planètes. Dans cette conception du cosmos, la Lune est un lieu mi-divin mi-terrestre, à la lisière des hommes et des dieux.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, plusieurs découvertes en matière d'astronomie mènent, non sans difficultés, au rejet progressif du modèle géocentrique aristotélien. En postulant que le soleil est en réalité le centre de l'univers, Nicolas Copernic démontre par le fait même que la Terre est une planète comme les autres, sans statut particulier. La mise au point d'une lunette astronomique par Galilée permet également d'observer le ciel différemment. Lorsque l'astronome italien pointe sa lunette vers la

---

<sup>4</sup> Harrison, *id* : 16.

Lune, il constate ses imperfections et affirme du même coup qu'elle n'est pas une sphère parfaite comme le conjecturait le modèle aristotélicien depuis des siècles :

*[...] je soutiens que sa matière est très dense et très solide, autant que celle de la Terre; la raison en est très clair : sur sa plus grande partie, sa surface est inégale et, grâce au télescope, on y observe beaucoup de bosses et de creux; beaucoup de ces bosses ressemblent en tout point à nos montagnes les plus abruptes et escarpées.<sup>5</sup>*

De lieu métaphysique céleste, la Lune se transmue progressivement en un lieu physique naturel. Avec les cratères et les montagnes que décèle Galilée par sa lunette astronomique, elle devient en quelque sorte un autre monde physique semblable à la Terre.

Ce changement de paradigme quant à la conception du monde lunaire se traduit de bien des manières. Dans la littérature de fiction, comme dans les traités scientifiques, on se met par exemple à réfléchir sur les probabilités que ce lieu ait une flore, une faune et même une forme de vie intelligente. Ces conjectures seront toutefois abandonnées dans les siècles suivants. La création de télescopes plus puissants nous permet maintenant d'affirmer que la Lune ne possède pas d'atmosphère et que sans celle-ci, aucune forme de vie ne peut vraisemblablement résider en ce lieu.<sup>6</sup> Au XXe siècle, l'envoi de sondes et ultimement d'êtres humains sur la surface lunaire viendra confirmer l'hypothèse que le satellite naturel de la Terre n'est bel et bien qu'un immense caillou mort.

---

<sup>5</sup> Galilei, Galileo, René Fréreau, François de Gandt, and Jean Marc Lévy-Leblond. Dialogue sur les deux grands systèmes du monde. Paris: Editions du Seuil, 1992 : 94.

<sup>6</sup> Brueton, Diana. Many Moons : Myth and Magic, Fact and Fantasy of Our Nearest Heavenly Body. New York : Prentice Hall Press, 1991 : 19.

## 0.2) *Problématique et hypothèse de recherche*

Dans la littérature de voyage lunaire, la Lune est généralement représentée en fonction des trois conceptions précédemment illustrées. Ce qui semble toutefois ramener ces trois représentations en un même plan, c'est l'odyssée que nécessite l'atteinte de la Lune. Dans la première, c'est un voyage à la rencontre des dieux. C'est un périple métaphysique dont la destination est un lieu divin, hors des limites du monde imparfait des hommes. Dans la seconde, le voyage lunaire est une exploration vers un monde étranger, celui-là physique et naturel, dont les caractéristiques (faune, flore, sociétés, histoire et coutumes) ne sont pas sans rappeler celles de la Terre. Puisque le monde lunaire ne renferme plus tellement de mystères pour les astronomes modernes, c'est moins l'exploration de la Lune que l'atteinte du corps céleste qui prime dans la troisième conception. Le voyage lunaire moderne met donc l'emphase sur le développement d'un moyen de locomotion plausible et sur les déroulements de l'aller et du retour de l'odyssée plutôt que sur la Lune elle-même.

Malgré leurs différences conceptuelles, ces trois types de récit doivent tenir compte de deux réalités communes. *Un* : l'atteinte du monde lunaire à partir du sol terrestre nécessite un envol. *Deux* : l'être humain n'est pas né avec des ailes lui permettant de survoler naturellement les cieux. Pour voyager vers la Lune, il lui importe donc de mettre au point une façon de se transporter vers elle. Le moyen de locomotion devient par conséquent la condition *sine qua non* de l'expédition lunaire.

Parce qu'il rallie, en une même unité, les divers éléments qui composent la pensée humaine (les sciences, les techniques, la philosophie, la religion et l'art), le vaisseau lunaire en fiction peut être interprété comme le «char allégorique» de la connaissance de son temps. L'hypothèse de ce travail suggère donc que le dialogue entre la

science et la fiction dans le récit de voyage sur la Lune trouve son articulation à l'intérieur du moyen de transport.

### 0.3) *Présentation de la recherche*

Dans le cadre de ce travail de mémoire de littérature comparée, je me penche sur la question de la représentation du voyage sur la Lune dans trois différents medias artistiques, soit le roman, le film et la BD. Je souhaite travailler plus précisément sur des œuvres de science-fiction produites au vingtième siècle, mais avant le 20 juillet 1969. Après cette date, la représentation du voyage lunaire pouvait s'appuyer sur les données obtenues par la Nasa et les astronautes américains, sans compter toutes celles obtenues par l'URSS durant cette même décennie. Puisque je m'intéresse essentiellement au caractère anticipatoire et visionnaire des représentations, j'ai volontairement écarté celles qui ont été produites après juillet 1969. J'ai donc opté pour les trois œuvres suivantes : le roman *The First men in the Moon* de l'auteur anglais H.G. Wells. Le film *La Femme dans la Lune* du réalisateur allemand Fritz Lang. Puis, la BD double du bédéiste Hergé *Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune*.

Parce qu'elles appartiennent à des cultures, des medias et des contextes historiques différents, ces trois œuvres me permettent d'aborder cette étude sous l'angle de la transtextualité, au sens où l'entend Gérard Genette dans son *Introduction à l'Architexte* : «[...] le texte ne m'intéresse que par sa transcendance textuelle, savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.»<sup>7</sup> (J'emploie ici le mot texte dans son sens discursif et pas strictement littéraire. Il fait autant référence au discours du roman, que celui du film ou de la BD). La première analyse de ce travail consiste donc à dévoiler les diverses relations qu'entretiennent les textes de mon corpus avec d'autres discours, que ce

---

<sup>7</sup> Genette, Gérard. *Introduction à l'Architexte*. Paris : Éditions du Seuil, 2004 : 80.

soit des récits lunaires du passé ou des textes n'ayant pas de connexion apparente avec ceux-ci.

Dans une seconde analyse, je tente de voir de quelles façons la connaissance scientifique et les technologies illustrées dans les récits choisis s'articulent à l'intérieur de la fiction. Autrement dit, je me demande comment des connaissances scientifiques et des éléments fictionnels réussissent à cohabiter en un même lieu alors que notre époque semble vouloir inscrire une nette démarcation entre ces deux formes de savoir. Les deux analyses que je propose se jouxtent tout au long du travail. Elles finiront par confluer toutes les deux en un terrain commun dans une conclusion où je dévoile l'idée sous-jacente de ce mémoire à savoir que les diverses représentations de la connaissance, pour être compréhensibles, se doivent d'être appréhendé dans une approche systémique.

Ce mémoire comporte, dans sa totalité, deux sections divisées en six chapitres. Dans le premier chapitre, je tente d'abord de définir en termes concrets la science-fiction. J'expose en premier lieu quelques définitions proposées sur le genre dans l'intention de repérer ses paramètres récurrents. Je soulève ensuite les délicates questions des précurseurs de la science-fiction et de l'originalité du genre. Je viens clore ce chapitre en définissant la nature et la fonction des pseudo-sciences et des sciences imaginaires, ces artifices dont se servent très souvent les auteurs de science-fiction pour construire leurs récits.

Ce chapitre sur la SF ouvre naturellement la voie à un chapitre sur l'histoire des récits de voyage lunaire dans la littérature occidentale. L'étude de la longue histoire des voyages sur la Lune nécessiterait évidemment l'écriture d'un livre entier. Faute d'espace, je me résigne à n'en faire qu'un bref résumé avec la présentation des plus importants récits de chaque période historique. Des mythes antiques jusqu'au roman scientifique du XIXe siècle, ce portrait de la thématique lunaire

en littérature constitue un excellent préambule à l'analyse détaillée des trois œuvres de mon corpus qui, lui, s'étend sur la première moitié du XXe siècle.

C'est avec l'auteur H.G. Wells et son roman *The First Men in the Moon* que j'entame la seconde section de ce mémoire. Cette portion constitue le troisième chapitre du travail et introduit mon étude comparative. L'écrivain anglais se considérait d'abord comme un homme de science et ensuite comme un auteur de fiction. Il sera par conséquent intéressant de voir comment sa formation scientifique a pu se déployer dans les cadres très ouverts de la fiction et servir celle-ci. À cet effet, il est un peu étonnant de voir le récit de Wells renvoyer à une conception plutôt romantique de la science. L'auteur semble entretenir l'idée que la connaissance scientifique n'est pas née d'une volonté immanente à l'homme mais qu'elle existe en dépit de nous, qu'elle est en quelque sorte encodée au sein de la nature et que seul quelques esprits éclairés sont en mesure de la décrypter. Ainsi, au lieu de faire dans le réalisme scientifique moderne à la Jules Verne, l'écrivain choisit de renouer avec une tradition littéraire du passé.

Dans le chapitre quatre, je procède à l'analyse du film *La Femme dans la Lune* du réalisateur allemand Fritz Lang. Près du roman de Wells à certains égards, le récit de *La Femme dans la Lune* se détache néanmoins partiellement de la tradition romantique défendue par l'écrivain anglais. Le film ouvre la voie à une représentation contemporaine de l'odyssée lunaire, particulièrement en ce qui concerne le moyen de transport utilisé. La fusée est l'un des aspects les plus intéressants du film. Le défi technique de cet engin aura été le plus bel accomplissement à retenir du projet de Lang. On ne peut toutefois en dire autant de son monde lunaire, invraisemblable et ridicule pour l'époque, qui vient ternir en quelque sorte la plausibilité scientifique que le film avait jusque-là réussi à illustrer.

Hergé et son héros Tintin sont les sujets du cinquième chapitre. J'analyse ici le diptyque lunaire des *Aventures de Tintin : Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune*. Sous l'influence patente de Jules Verne, l'album double de l'auteur belge s'inscrit dans une perspective extrêmement réaliste. Des études sur la thématique lunaire et des rencontres avec d'importants astronomes belges et français ont été à la base même de la création de cette aventure. Il est intéressant de voir que la Lune chez Hergé correspond en tout point à la troisième conception du monde lunaire. En effet, le petit reporter et ses amis découvrent en la Lune, un caillou mort géant, dénué d'intérêt. Pour cette raison, le périple lunaire d'*On a Marché sur la Lune* s'articule essentiellement à l'intérieur du vaisseau. Le voyage du retour est entre autres l'un des moments les plus exaltants, au point de vue de l'intrigue, de toute l'aventure.

Un dernier chapitre vient boucler cette analyse comparative. Des remarques et conclusions obtenues dans les trois chapitres précédents, je tente d'interpréter plus concrètement le récit de voyage lunaire en regard du support médiatique sur lequel il s'appuie. Autrement dit, je cherche à établir les contraintes et les libertés qu'offre chacun de ces médiums dans la production d'un récit de voyage lunaire. Toujours dans la perspective transtextuelle que propose Genette, je tente ici de souligner les relations intermédiatiques qui s'instaurent entre le roman, le film et la BD en m'interrogeant ultimement sur l'impact de ces relations sur la production d'un récit lunaire.

**SECTION I**

## PREMIER CHAPITRE *Science-Fiction : le genre*

### *1.1) Le problème du genre*

En études littéraires, la propension à ranger des textes possédant des styles et des thématiques similaires en des catégories appelées des genres est une pratique taxinomique bien commode. Cette relation transtextuelle, Gérard Genette lui donne le nom d'architextualité. Pris dans leur individualité, les textes possèdent une unicité qui complexifie l'étude holistique des littératures. La comparaison de ces individualités textuelles conduit donc, plus souvent qu'autrement, à des contradictions enrageantes et forcément à des conclusions décevantes. Or, parce qu'il est plus rassurant de penser les choses dans leur finitude et leur totalité (nous l'avons vu avec la conception aristotélicienne du cosmos), les genres ont cette capacité de ceinturer les textes et les récits pour mieux les ordonner et ainsi mieux les cerner. La science-fiction est l'un de ces genres.

L'étude de cette dernière me fait toutefois prendre conscience du caractère abstrait du genre. Genette remarque la même chose ici:

*L'histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétéroclite du champ littéraire et prétendent découvrir un système naturel là où ils construisent une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres. Ces configurations forcées ne sont pas toujours sans utilité, bien au contraire : comme toutes les classifications provisoires, et à condition d'être bien reçues pour telles, elles ont souvent une incontestable fonction heuristique.<sup>8</sup>*

Si le genre, en tant que système de classification, possède un indéniable pouvoir de synthèse, il n'en demeure pas moins une abstraction de

---

<sup>8</sup> Genette, Gérard. Introduction à l'Architexte. Paris : Éditions du Seuil, 2004 : 47-48.

l'esprit, une sorte de structure virtuelle. Définir concrètement ce qui n'existe qu'abstraitement paraît de fait plutôt contradictoire. Pour se faire une idée claire du genre, il importe donc d'établir ses fondements communs d'entrée de jeu. L'identité de la science-fiction, en ce sens, doit se trouver quelque part dans le dialogue qui s'exerce entre les parts qui la composent et le tout qu'elles incarnent.

### 1.2) Définitions de la SF

Dans l'optique d'un dialogue entre le tout et ses parts, une méthode de définition dialectique me semble de mise. Mon intention ici est d'énumérer plusieurs définitions de la science-fiction, proposées au cours du XXe siècle, et par la comparaison et la confrontation, je souhaite en extraire à l'arrivée une définition personnelle. Pour cet exercice, j'emprunte quelques-unes des nombreuses définitions que John Clute et Peter Nicholls ont intelligemment rassemblées dans *The Science-Fiction Encyclopedia*.

L'une des toutes premières définitions de la science-fiction, dans sa forme la plus primitive, est donnée par Hugo Gernsback en avril 1926 dans l'éditorial du premier numéro du magazine *Amazing Stories*. À l'époque, Gernsback adopte le néologisme *scientifiction* pour parler de ce type de récits. Il entend par là un récit dans le style de Verne, Wells et Poe, c'est-à-dire une histoire captivante mêlant faits scientifiques et visions prophétiques.<sup>9</sup> Sa définition, plus ludique que savante, vise d'abord à dévoiler le ton de la revue. Si *Amazing Stories* connaît un réel succès aux Etats-Unis durant de nombreuses décennies, elle n'a pas pour autant le monopole de la production SF. Il serait donc incorrect de confondre le ton «*pulp magazine*» de la revue avec une définition plus englobante de la production SF en général.

---

<sup>9</sup> Nicholls, Peter et John Clute. «Definitions of SF». *The Science Fiction Encyclopedia*. New York : Doubleday, 1979.

John Campbell Jr qui fut, comme Gernsback, l'éditeur d'une populaire revue de science-fiction, propose une définition plus ambitieuse que celle de son prédécesseur. Le fondateur de la revue *Astounding Science Fiction*, qui est l'une des figures importantes de l'âge d'or de la SF aux États-Unis dans les années 40 et 50, affirme que la science-fiction doit prendre exemple sur la science elle-même. Pour Campbell, celle-ci doit chercher sérieusement, au même titre qu'une solide théorie scientifique, à expliquer tout aussi bien des phénomènes connus que de prédire des phénomènes inconnus.<sup>10</sup> Ce désir d'écrire la science-fiction avec une rigueur et une précision scientifique devient carrément la maxime officielle de cette période faste de la SF. C'est ce même souci de rigueur scientifique qui commence d'ailleurs à conférer au genre un certain niveau de noblesse littéraire.

Ce n'est toutefois qu'après la Seconde Guerre Mondiale que l'on voit apparaître les premiers théoriciens de la science-fiction. L'un des premiers faits d'arme de ces penseurs est de rejeter l'étiquette de la SF, la jugeant dépréciative et marginale. Mis à part son inclination toute particulière pour l'espace et le temps, Damon Knight, penseur et écrivain de science-fiction, considère cette littérature pareille aux autres:

*What we get from science fiction[...] is not different from the thing that makes mainstream stories rewarding, but only expressed differently. We live on a minute island of known things. Our undiminished wonder at the mystery which surrounds us is what makes us human. In science fiction we can approach that mystery, not in small, everyday symbols, but in the big ones of space and time.*<sup>11</sup>

Il y a en effet en science-fiction, une fascination pour les limites de la faculté cognitive. Qu'il s'agisse des frontières du temps, de

---

<sup>10</sup> Nicholls, *id.*

<sup>11</sup> Knight. Damon. *In Search of Wonder : Essays on Modern Science Fiction*. Chicago : Advent Publishers, 1967 :4.

l'espace ou de la psyché, ces limites périphériques sont les lieux communs des auteurs de SF, au sens où ces derniers entretiennent tous le désir de repenser le cadre épistémologique qui dicte leur conception du monde. En fiction, la Lune a plusieurs fois servi à symboliser l'idée d'une frontière entre le monde connu et inconnu. Cela explique peut-être pourquoi le voyage lunaire fut l'un des thèmes de prédilection des auteurs de voyages imaginaires et de science-fiction.<sup>12</sup>

Kingsley Amis, l'un des premiers théoriciens de la littérature traditionnelle à s'être intéressé à la SF, propose de définir le genre dans son livre de 1960 *New Maps of Hell*. La définition qu'il expose est importante mais plutôt catégorielle, dans la mesure où elle dépeint plus une forme particulière de récit de SF que le genre dans son sens général. D'après Amis, la science-fiction est une classe de prose narrative faisant état d'une situation qui ne pourrait prendre forme dans le monde réel tel que nous le connaissons, mais qui est en revanche conjecturé en accord avec les lois de celui-ci, c'est-à-dire à travers la science, les pseudo-sciences, la technologie ou les pseudo-technologies.<sup>13</sup>

Ce dont traite le théoricien ici se rapproche en réalité de ce que Robert Heinlein nomme fiction spéculative.<sup>14</sup> Cette nouvelle appellation générique regroupe les récits proposant une forme d'alternative à la réalité mimétique. Ces fictions spéculatives reposent essentiellement sur une technique littéraire qu'Heinlein traduit par la question «Et si?»; une question introductive qui consiste à faire bifurquer un élément ou un événement du réel dans une avenue étrangère à ce dernier.

---

<sup>12</sup> Nicholls, Peter et John Clute. «Moon». *The Science Fiction Encyclopedia*. New York : Doubleday, 1979.

<sup>13</sup> Amis, Kingsley. *New Maps of Hell : A Survey of Science Fiction*. Londres : Victor Gollancz Ltd., 1961 : 18.

<sup>14</sup> Heinlein, Robert A. «On Writing of Speculative Fiction.» *Of Worlds Beyond; the Science of Science Fiction Writing*. Éd. Lloyd Arthur Eshbach et Robert Heinlein. Chicago : Advent Publishers, 1964.

*Ponce Pilate* de Roger Caillois en est un bon exemple. Dans cette fiction, l'auteur imagine ce qu'aurait été l'histoire si le préfet romain avait épargné la vie du Christ. Jésus de Nazareth aurait vécu longtemps, le christianisme n'aurait pas existé, et ainsi de suite. Cet exemple nous démontre clairement que la fiction spéculative ne tourne pas nécessairement autour de la science et des technologies. Pour le récit de Caillois, il s'agirait plutôt d'une histoire-fiction que d'une science-fiction. Il existe, bien entendu, des histoires alternatives articulées autour d'enjeux scientifiques et technologiques, mais comme ces enjeux ne sont pas obligatoires à la construction d'une fiction spéculative, cette dernière ne paraît pas en mesure d'offrir une définition générale de la science-fiction.

Contrairement à l'avenue alternative de la fiction spéculative qui part du réel pour aller vers l'imaginaire, le récit de SF peut à l'inverse parfois aussi passer du fictif au réel. On a par exemple longtemps imaginé en littérature un périple jugé impossible à accomplir dans la réalité. Et pourtant, ce voyage-là s'est bel et bien concrétisé en juillet 1969, preuve que la science ne précède pas toujours la fiction. Ainsi, un voyage sur la Lune imaginé au XVIIe siècle, qui pouvait sembler bien farfelu pour un lecteur du temps, apparaît soudainement réaliste et visionnaire lorsqu'il est perçu à travers le contexte scientifique d'un lecteur d'aujourd'hui.

Dans la définition qu'il propose dans *Best Science Fiction Stories*, Edmund Crispin laisse entendre à cet effet que ce qui est impossible au moment historique de l'écriture d'un récit SF peut toujours être envisagé dans l'avenir: «*A science fiction story is one which presupposes a technology, or an effect of technology, or a disturbance in the natural order, such as humanity, up to the time of writing, has not in actual fact*

*experienced.*»<sup>15</sup> Dans la perspective que propose Crispin, le récit de science-fiction peut très bien dépasser le cadre fictionnel, dans la mesure où il est, au moment historique de l'écriture, une expression du méconnu et donc du potentiellement concevable.

Ainsi, s'il y a bien quelque chose à retenir de cette dialectique des définitions, c'est peut-être l'efficacité de la comparaison. Chacune des définitions auxquelles je me suis référé avait en elle quelque chose de valable et je ne saurais trouver de meilleure définition de la SF qu'une phrase capable de synthétiser en un tout, les meilleurs fragments d'entre elles. Or, comme tous les genres littéraires, la science-fiction demeure une invention de l'esprit, un fruit de l'induction, et non un système naturel : «*Toutes les espèces, tous les sous-genres, genres ou super-genres sont des classes empiriques, établies par observation du donné historique*».<sup>16</sup> En considérant la science-fiction comme ce qu'elle est, c'est-à-dire un système conceptuel, l'idée d'établir une définition générique véridique apparaît de ce fait inadéquate; d'autant plus que les données d'observation, dont on se sert pour jeter les fondements de la SF, provient d'un système tout aussi conceptuel, quoique plus difficile à analyser; je parle bien entendu de l'histoire.

### ***1.3) Science et Fiction : wor[ds] in progress***

La difficulté de définir la science-fiction en termes clairs s'embroussaille un peu plus encore lorsque vient la question des précurseurs qui pourraient être à son origine. Dans son encyclopédie sur la science-fiction, Peter Nicholls affirme qu'il existe autant d'histoires de la science-fiction que de définitions la décrivant. Si tous les éléments composant le genre dans son tout existait bien avant la fin du XIXe siècle, la question demeure à savoir combien de ces éléments

---

<sup>15</sup> Crispin, Edmund. *Best SF, Science Fiction Stories*. London: Faber and Faber, 1955 : 7.

<sup>16</sup> Genette, *id* : 66.

faut-il pour qu'un récit puisse recevoir à juste titre l'étiquette SF? Dans ce jeu de renvois interminable entre la nature et l'origine de la science-fiction, une seule chose semble désormais indéniable à propos de ce genre : il est métissé, croisé et certainement impur.

Retourner en arrière pour découvrir sa première racine est en soi une tâche impossible. Comme pour celle d'une langue ou pour celle d'un peuple, l'origine de la SF s'est en quelque sorte noyée dans une histoire humaine très chargée. Dans son article *La Vocation Scientifique et l'Âme Humaine*, Gaston Bachelard, à travers les mots du philosophe des sciences Marcel Raymond, rappelle qu'une forme de pensée concrète ne naît pas d'elle-même du premier jour mais se forme à travers les développements de l'histoire humaine : «*Au moment où la pensée commence à prendre conscience de son activité, elle a une longue pratique de la conscience derrière elle.*» Ainsi, la nécessité s'impose de définir l'esprit comme un développement, comme un développement de l'esprit.<sup>17</sup> La matérialisation de la science-fiction découle précisément d'un tel processus.

L'émergence de la SF date de la fin du XIXe siècle. Pourtant, en observant de nos yeux contemporains les récits de fiction antérieurs à cette période, nous sommes enclins à croire que le genre s'organisait déjà depuis un bon moment. Cette idée découle en vérité d'un problème de perception. Le contexte épistémologique actuel nous permet de concevoir une telle littérature, or pour comprendre l'évolution de la science-fiction, nous avons tendance à vouloir ausculter les récits du passé, dans l'espoir d'en retracer la progression, à travers le système de connaissances qui est le nôtre.

Ainsi, les textes précurseurs de la SF ne le sont que parce que nous les avons interprétés dans une perspective contemporaine. Remis dans le contexte historique de leur publication, les textes supposément

---

<sup>17</sup> Bachelard, Gaston. «La Vocation Scientifique et l'Âme Humaine». *L'Homme Devant la Science*. Éd. Gaston Bachelard. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1953 : 20.

annonciateurs de la science-fiction devaient n'avoir probablement rien de bien nouveau pour les lecteurs du temps. Ce qui doit par conséquent être retracé dans le passé, ce n'est pas le jour de la naissance du genre, mais plutôt le long développement épistémologique qui a permis à l'esprit d'intellectualiser une pareille littérature à partir de la fin du XIXe siècle.

La recherche des précurseurs de la SF à travers l'histoire littéraire occidentale doit de ce fait composer avec une difficulté majeure. Dans la perspective qui est la nôtre, le terme «science-fiction» n'oppose pas tellement de complications. Un non-initié ou un néophyte rencontrant pour la première fois cette littérature peut aisément se représenter ce qu'elle signifie simplement en analysant le vocable qu'on lui attribue. Or, comme les mots sont très souvent des *worlds in progress*, leur sens changeant peut induire en erreur.

L'esprit humain est un développement, comme le dit Bachelard. Le dynamisme de la pensée invite l'être humain à continuellement réorganiser ses idées et à repenser les systèmes dans lesquels il les regroupe. Dans ce développement de l'esprit, les concepts se modifient et trouvent de nouvelles significations. Les mots, ces coquilles dans lesquelles nous tentons de contenir des bribes de la pensée, n'échappent pas au processus. Le sens par exemple que nous attribuons à des mots comme science et fiction aujourd'hui n'est pas le même qu'on leur donnait, il y a 500 ans, et il est à prévoir que le sens de ces deux mots conceptuels se modifiera encore au cours des 500 prochaines années.

Raymond Williams, dans son dictionnaire étymologique *Keywords*, révèle que le terme «science» apparaît dans la langue anglaise au XIVe siècle. Le sens qui lui est attribué à cette époque réfère autant à l'art qu'au savoir. Il n'existe alors aucune distinction établie entre une connaissance requérant un savoir théorique (science) et une

connaissance demandant plutôt pratique et habileté physique (art).<sup>18</sup> En français, ce mot apparaît aux alentours du XIII<sup>e</sup> siècle. Il exprime à l'époque l'ensemble des connaissances théoriques, y compris celles des domaines philosophiques et théologiques.

Ce n'est qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle que le sens moderne de la science se précise. Les connaissances, nées du raisonnement, de l'observation, de l'expérience et de la méthode sont désormais regroupées en un même domaine d'étude qui prend ses distances à l'égard de la philosophie et de la théologie. À partir de cette époque, le savoir scientifique se spécifie en diverses déterminations. Les sciences naturelles, les sciences humaines et les sciences occultes deviendront les trois grandes ramifications de la science générale.<sup>19</sup> Il faudra toutefois attendre le XIX<sup>e</sup> siècle avant que le sens moderne du terme «science» intègre le langage courant.

Le mot «fiction», toujours selon Williams, acquiert le sens que nous lui donnons aujourd'hui en littérature à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce à l'immense popularisation du roman en Europe. La fiction deviendra la forme de discours principale du roman, au point qu'aujourd'hui, les deux sont désormais souvent confondues.<sup>20</sup> Avant cela, il n'existe donc aucune démarcation manifeste entre la littérature de fiction et de non-fiction. Un récit de science-fiction est donc de ce fait pratiquement inconcevable avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Si certains textes du passé semblent posséder la silhouette du récit de SF, c'est tout simplement parce que nous les observons à travers notre lunette moderne. Aujourd'hui, des textes comme *The New Atlantis* de Francis Bacon ou le *Somnium* de Johannes Kepler, par exemple, appartiennent

---

<sup>18</sup> Williams, Raymond. «Science». *Keywords*. New York : Oxford University Press, 1985.

<sup>19</sup> Dauzat, Albert. «Science». *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris, Larousse, 1954.

<sup>20</sup> Williams, Raymond. «Fiction». *Keywords*. New York : Oxford University Press, 1985.

sans l'ombre d'un doute au domaine de la fiction. Mais à l'époque où ils ont été publiés, des textes de ce type étaient reçus avec la même considération qu'un traité, un essai ou une histoire morale.

#### 1.4) *Un genre métissé*

À défaut de le trouver dans des œuvres singulières ici et là dans l'histoire littéraire, le code génétique de la science-fiction peut se repérer à l'intérieur des structures virtuelles que sont les genres littéraires du passé. Puisque je persiste à penser la science-fiction comme un organisme dynamique plutôt que comme un monolithe statique, il m'apparaît nécessaire de revisiter certaines de ces structures virtuelles pour mieux voir le trajet qui a mené à la formation d'un genre aussi particulier que la science-fiction. La satire, le conte philosophique, l'utopie, le récit de voyage, la robinsonnade, le voyage fantastique, le traité scientifique et le roman gothique sont huit genres littéraires parmi lesquels peuvent se repérer les principaux attributs génétiques de la SF.

La satire et le conte philosophique sont deux genres difficiles à départager compte tenu de leur forme similaire et de leur fonction respective. C'est peut-être le moment de leur émergence au sein de la littérature qui les distingue vraiment; la satire étant un genre antique, le conte philosophique, un genre de la Renaissance. Sous les traits du conte, ces deux genres cultivent un certain cynisme qui se dissimule insidieusement au sein d'un espace imaginaire, ponctué d'êtres merveilleux, de lieux exotiques et de situations rocambolesques. Ce moyen vise à camoufler les critiques que l'auteur pose sur sa société, ce qui lui permet du même coup d'esquiver la censure qui guette généralement ce type de discours.

Selon le *Glossaire bilingue des termes littéraires*, la satire aujourd'hui n'est plus tellement un genre littéraire en soi, comme elle l'était chez Lucien ou chez Swift, à une autre époque de l'histoire. Elle

est plutôt devenue une forme de discours utilisée à plusieurs sauces, que ce soit dans les journaux, à la télévision, au cinéma ou bien dans les bandes dessinées.<sup>21</sup> Si sa forme n'est plus strictement celle du conte, sa fonction demeure toutefois inchangée. Avec la science-fiction, les écrivains trouvent une nouvelle plateforme pour intégrer le discours satirique. Au temps de Lucien, on se moquait des philosophes. À l'époque de Swift, on fustigeait les politiques européennes. Chez les auteurs de SF moderne, la satire est utilisée de bien des façons : critiquer les dangers de la technocratie, railler les esprits conservateurs qui tentent de freiner le progrès, et ainsi de suite.

L'utopie est un autre genre littéraire dont la forme et la fonction ont influencé la science-fiction. Popularisée par l'Anglais Thomas More, l'utopie, selon son étymologie grecque, signifie «nulle part». More utilisait également un autre mot pour décrire cette forme de récit, soit eutopie, signifiant le «bon lieu».<sup>22</sup> Cette forme de récit consiste à imaginer une organisation sociétale idéale. Utopie donc parce qu'une telle société ne peut prendre forme dans le réel et eutopie parce que l'humanité, paradoxalement, doit tendre à cet idéal d'après l'auteur.

L'utopie en science-fiction s'articule généralement autour d'un voyage initiatique où un personnage (ou un groupe d'individus) fait la rencontre d'une société et d'une culture qui lui sont inconnues. Parce qu'il est étranger, ce personnage permet de mieux interroger le fonctionnement de cette société; fonctionnement qui, parfait en apparence, s'avère en réalité cauchemardesque. Utopie devient alors dystopie. Ce qui était selon toute vraisemblance le «bon lieu» devient le «mauvais lieu».

---

<sup>21</sup> Quivy, Mireille. «Satire». Glossaire bilingue des termes littéraires. Paris : Ellipses, 2004.

<sup>22</sup> Nicholls, Peter et John Clute. «Utopias». The Science Fiction Encyclopedia. New York : Doubleday, 1979.

*Utopia* paraît en 1516. En ce début de XVI<sup>e</sup> siècle, la découverte et les explorations du Nouveau Monde provoquent une commotion en Europe. Cette *terra incognita*, vierge et paradisiaque aux yeux des Européens, est riche en promesses, tant pour l'Église que les rois et les marchands. Elle inspire aussi la pensée des artistes et des savants. L'utopie de More émane manifestement de cette commotion.<sup>23</sup> Empruntant un mode narratif propre à l'essai de voyage et une forme similaire aux chroniques du Nouveau Monde, le récit, au moment de sa parution, par sa structure et son aspect plausible, ne permet pas de le déclarer comme une œuvre de fiction ou de non-fiction. Dans le texte, l'auteur fait la rencontre du voyageur Raphael Hythloday, qui lui fait le récit de son séjour passé dans une île lointaine nommée *Utopia*. En se faisant personnellement le témoin du récit de Hythloday, More donne à son texte une touche de vraisemblance qui a certainement dû berner quelques lecteurs de l'époque.

Il faut dire qu'en 1516, le Nouveau Monde est encore un mystère pour l'Europe. On s'interroge sur la nature des peuples qui habitent les terres d'Amérique, sur leurs origines, leurs coutumes et leurs croyances. À ce moment-là, personne ne sait vraiment ce qui caractérise ce monde, ce qui rend la spéculation proposée d'autant plus concevable. La représentation réaliste du monde utopique dépeint par l'écrivain anglais est un aspect formel qui deviendra, dans la science-fiction, un critère de réussite. En renonçant à ponctuer son monde de figures merveilleuses, More sème le doute chez son lecteur. Ce qu'il lit est-il vrai ou non? En SF, ce doute ne se résume pas tellement à savoir si ce qui est proposé est vrai ou non, mais si cela est probable ou non. À cet effet, l'emprunt d'un mode littéraire réaliste (les chroniques du

---

<sup>23</sup> Speake, Jennifer. «New World Chronicles.» Literature of Travel and Exploration : an Encyclopedia. New York : Fitzroy Dearborn, 2003.

Nouveau Monde et le récit de voyage) est un moyen efficace d'alimenter la plausibilité d'un récit.

À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, la littérature viatique décline. Les récits de voyage émergent au rythme croissant des expéditions marchandes et scientifiques dans les contrées lointaines d'une mappemonde qui se précise d'un voyage à l'autre. La révolution scientifique du XVII<sup>e</sup> siècle donne naissance à une prolifération des voyages scientifiques. La science moderne se base désormais sur l'observation et l'interprétation des phénomènes naturels. La découverte de nouveaux territoires, avec leurs espèces végétales et animales inconnues, invitent les savants à aller personnellement à la rencontre de ces phénomènes nouveaux. En science-fiction, la curiosité sans bornes des scientifiques sert très souvent de point de départ aux récits. La curiosité intellectuelle et le besoin d'aventure sont deux choses que partagent la SF et le récit de voyage et ce sont généralement ces deux mêmes aspects qui stimulent la lecture de tels textes.

Née sous la plume de Daniel Defoe au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la robinsonnade est un autre fruit littéraire né dans le sillon des grandes explorations maritimes européennes. La science-fiction doit beaucoup à *Robinson Crusoe*, dont les maintes imitations suivant la publication du livre ont mené à la création d'un genre rassemblant les histoires d'îles désertes : «*Le principe en est le suivant : on est naufragé sur une île déserte, on commence par désespérer, puis on se débrouille et on en arrive à reconstituer la civilisation dont on est séparé par l'Océan.*»<sup>24</sup> En SF, l'île déserte est un symbole fort qui prend souvent l'apparence d'un lieu extra-terrestre. Elle symbolise la virginité, la terre immaculée du premier jour, qui n'a pas encore été façonnée et pervertie par la civilisation. La robinsonnade permet en ce sens d'imaginer les conséquences pour l'homme d'être

---

<sup>24</sup> Versins, Pierre. «Robinsonnade». Encyclopédie de l'Utopie, des Voyages Extraordinaires et de la Science-Fiction. Lausanne : Éditions l'âge d'homme, 1972.

exclut de toutes sociétés humaines. Elle offre aussi la possibilité de repenser différemment l'histoire humaine par la construction fictive d'une nouvelle civilisation.

Parmi les huit genres littéraires ancêtres de la science-fiction, le voyage fantastique est peut-être le plus ancien d'entre eux. Paradoxalement, il est l'un des modèles de récit les plus utilisés en SF moderne.<sup>25</sup> S'il ressemble en tout point au récit de voyage, il s'en distingue par son caractère merveilleux. Dans l'Antiquité, il ne semblait pas y avoir de différence manifeste entre les deux genres puisque à peu près tous les récits de voyage impliquaient au moins un élément merveilleux.<sup>26</sup> Dans *l'Odyssée* d'Homère par exemple, le héros Ulysse qui, après la guerre, tente de revenir dans son royaume d'Ithaque (lieu réel), est détourné vers un lieu imaginaire où il se retrouve captif de la nymphe Calypso, dans une des cavernes de son île. Cette cohabitation naturelle entre le réel et l'imaginaire dans les récits de voyage antiques s'explique encore une fois par l'absence d'une dichotomie entre la fiction et la non-fiction à cette époque de l'histoire littéraire.

Il serait injuste et erroné d'expliquer l'unisson du réel et de l'imaginaire dans les histoires antiques par la naïveté et la candeur de nos ancêtres. Dans l'introduction de ses *Histoires Vraies*, Lucien de Samosate précise d'emblée à ses lecteurs que le voyage qu'il propose se veut avant toute chose un agréable divertissement remplis de leurres et de tromperies :

*[...] non seulement l'étrangeté du sujet et l'agrément de l'invention les distrairont, ainsi que ma façon de rapporter des mensonges divers de façon plausible et vraisemblable, mais aussi le fait que chaque*

---

<sup>25</sup> Nicholls, Peter et John Clute. «Fantastic Voyages». The Science Fiction Encyclopedia. New York : Doubleday, 1979.

<sup>26</sup> Speake, Jennifer. «Fictional Travel Writing». Literature of Travel and Exploration : an Encyclopedia. New York : Fitzroy Dearborn, 2003.

*épisode contient des allusions non dépourvues de verve à tels poètes, historiens, philosophes classique, auteurs de récits merveilleux et fabuleux.*<sup>27</sup>

En clamant d'entrée l'aspect fallacieux de son récit, Lucien invite ses lecteurs à s'interroger non pas sur le caractère véridique ou chimérique de son histoire mais plutôt sur la manière qu'il a de donner aux fabulations de son esprit un air de vérité.

Le voyage fantastique de Lucien prospecte déjà en quelque sorte le terrain de la SF, dans la mesure où il exprime bien en avance la force de la plausibilité narrative à rendre l'improbable probable. Dans le cadre d'un récit de voyage, ce souci de vraisemblance est facilité par la mise en place de lieux et de décors qui sont étrangers au lecteur et que ce dernier ne peut par conséquent attester. Avec les quatre voyages fantastiques de Gulliver, Jonathan Swift joue un jeu similaire à celui de Lucien. Comme dans *Histoires Vraies*, l'aventure du personnage principal débute par un voyage en mer qui tourne mal et qui le fait dériver vers une *terra incognita*. Le sérieux et le détail avec lequel Gulliver dépeint les lieux et les sociétés extraordinaires qu'il rencontre ont de quoi confondre les lecteurs. Dans une introduction au texte, Leo Damrosch rappelle à ce sujet une anecdote savoureuse : «*Swift was amused to hear of a bishop who said he hardly believed a word of it, which implies that he did believe some of it.*»<sup>28</sup>

Le voyage fantastique n'est jamais purement imaginaire. Un récit est toujours prisonnier de son origine humaine, au sens où son intelligibilité dépend d'un système d'idées et de connaissances. C'est précisément l'utilisation de ce langage familier qui permet d'atteler l'abstraction de l'imaginaire au sein d'une structure déterminée; un récit par exemple. C'est pour cette raison qu'une histoire comme

<sup>27</sup> Lucien. *Histoires Vraies et Autres Œuvres*. Paris : Librairie Générale Française, 2003 : 229-230.

<sup>28</sup> Damrosch, Leo. «Preface». *Gulliver's Travels*. Jonathan Swift. New York : New American Library, 1999 : V.

*Gulliver's Travels*, en dépit de la fabulation, pouvait donner une impression de réalisme au lecteur de son temps.

Dans son désir de rigueur et de vraisemblance scientifique, la SF ne saurait nier l'importance du traité scientifique sur ce point. Pour les auteurs de science-fiction, l'emprunt de modèles didactiques provenant du traité scientifique contribue largement à légitimer les idées ou propos scientifiques qu'ils tiennent. Si, à une autre époque, il n'existait pas de distinction apparente entre la fiction et la non-fiction, au moment où le genre SF se forme, celles-ci sont désormais deux entités bien distinctes. La fiction, parce qu'elle se réclame davantage de l'imaginaire que du réel, se voit déprécier, contrairement à la non-fiction qui, par son caractère véridique, sérieux et bien ancré dans le réel, se trouve en quelque sorte portée aux nues.

La popularisation du courant positiviste d'Auguste Comte au XIXe siècle en Europe explique peut-être la péjoration de la fiction en regard de la non-fiction. L'obsession pour le factuel, l'observable et le perceptible dans le positivisme repousse la pensée métaphysique à l'arrière-plan. L'imaginaire pour l'imaginaire n'a désormais plus tellement d'intérêt, sinon celui de divertir. Les sciences ont beau jeu durant ce siècle. Appliquées à l'industrie, elles sont devenues le moteur de l'économie occidentale, contrairement aux sciences humaines dont les discours sur la condition humaine, semblent parfois faire obstacle au progrès et à la performance industrielle.<sup>29</sup> Alors que les deux solitudes semblent désormais irréconciliables à l'orée du XXe siècle, la nouvelle littérature de science-fiction en décide autrement.

La SF propose de médiatiser les deux visions du savoir qui se côtoyaient jadis en une pensée unitaire. Ainsi, le cadre imaginaire de la fiction tente de rapatrier la pensée scientifique concrète. Pour ce faire,

---

<sup>29</sup> Snow, C.P. The Two Cultures : and a Second Look : an Expanded Version of The Two Cultures and the Scientific Revolution. London : Cambridge University Press, 1969 : 27.

les sciences et techniques (imaginaires ou réelles) représentées dans les récits de SF sont expliquées et démontrées avec une rigueur et un sérieux calqué sur le genre de prédilection des savants; le traité scientifique. Durant l'âge d'or du genre, les auteurs de science-fiction sont souvent des scientifiques de formation. Selon Patrick Parrinder, cette incursion du monde scientifique au sein de la littérature de fiction dans la première moitié du XXe siècle s'explique par une explosion générale du progrès scientifique qui culminera avec la course à l'espace dans les années 60.<sup>30</sup> Au cours de cette période, plusieurs savants tentent leur chance dans cette littérature:

*Among British science fiction writers since Wells, Arthur C. Clarke and Naomi Mitchison have been noted for their extensive and visible contacts with the scientific community. [...] Clarke, who was awarded the UNESCO Kalinga Prize for science popularization in 1962, is in many ways the last of the great science popularizers—the last prophet, in fact, of the Scientific Enlightenment.*<sup>31</sup>

L'impact de cette entrée en matière des savants au sein du cadre fictionnel aura été immense, dans la mesure où elle aura permis d'enseigner plusieurs enjeux scientifiques à un public généralement non-initié au langage particulier que requière la lecture de traités scientifiques. En plus de chercher à rallier fiction et non-fiction dans un même cadre, la science-fiction aura aussi su éduquer un public qui, de toute évidence, n'aurait pas été enclin à recevoir un tel enseignement en dehors d'un cadre fictionnel.

Tous ces genres littéraires ont certainement dû influencer, à des degrés divers, la formation d'une science-fiction. Il importe cependant de rappeler qu'un récit de science-fiction, dans sa forme moderne, est à

---

<sup>30</sup> Parrinder, Patrick. «Scientists in Science Fiction : Enlightenment and After». Science Fiction Roots and Branches : Contemporary Critical Approaches. Éd. Rhys Garnett. New York : St. Martin Press, 1990 : 60.

<sup>31</sup> Parrinder, *id* : 61.

peu près impensable avant le XIXe siècle. D'une part, parce que la science, dans son acception moderne, ne commence à entrer dans le langage courant qu'à cette période de l'histoire. D'autre part, parce que la notion de fiction, elle, s'élabore progressivement avec la popularisation du roman qui arrive à maturité à peu près à ce moment de l'histoire aussi. Ce qui fait dire à Brian Aldiss que le premier récit de science-fiction moderne est le *Frankenstein* de Mary Shelley, publié en 1818, dans la période du roman gothique en Angleterre.<sup>32</sup>

Bien que le roman de Shelley touche essentiellement des thèmes fantastiques, certains détails du récit s'appuient en revanche sur de réelles études scientifiques, dont celles du médecin italien Luigi Galvani.<sup>33</sup> Dans le récit de Shelley, le docteur Victor Frankenstein anime sa Créature par courants électriques. À l'ère victorienne, l'hypothèse de réanimer les morts en galvanisant leur cerveau est sérieusement étudié par les savants. La galvanisation d'un cerveau humain est même appliquée en Écosse la même année que la publication du texte de Shelley, lors de la célèbre expérience du docteur Andrew Ure sur le condamné à mort Matthew Clydesdale.<sup>34</sup> L'expérience, bien sûr, échoue. Ce procédé aujourd'hui ne cherche plus à réanimer les morts, mais au début du XIXe siècle, ce qu'évoquait Shelley dans son roman n'avait rien d'un délire imaginaire, mais s'appuyait sur de réelles hypothèses scientifiques.

Gary K. Wolfe, dans son livre *The Known and the Unknown*, considère les histoires gothiques d'Ann Radcliffe (qui précèdent chronologiquement la publication de *Frankenstein*) comme les premiers embryons de la science-fiction moderne. Selon lui, ce qui caractérise le

---

<sup>32</sup> Aldiss, Brian W. *Billion Year Spree*. New York : Doubleday, 1973 : 3.

<sup>33</sup> Wolfe, Gary K. *The Known and the Unknown*. Kent : Kent State University Press, 1979 : 7.

<sup>34</sup> Figuier, Louis. *Les Merveilles de la Science : ou Description Populaire des Inventions Modernes*. Paris : Furne, Jouvet et cie, 1867 : 653.

urnaturel exprimé par Radcliffe, c'est d'être toujours désamorçé en bout de ligne par une explication rationnelle : «*The hideous unknown in her novels is always brought safely into the known, leaving us with a landscape infused not with chaotic powers that transcend human understanding, but only with the fears and apprehensions of the real characters who inhabit it.*»<sup>35</sup> Radcliffe exprime déjà elle aussi l'une des idées fortes de la science-fiction, à savoir que l'inconnu ne signifie pas pour autant surnaturel. La nature est vaste et sophistiquée et la perception humaine, victime de ses limites, ne parvient jamais à prendre totalement le dessus sur elle. Ce qui est surnaturel dans le fantastique est toujours ramené à un cadre factuel naturel dans la science-fiction.

### 1.5) Pseudo-sciences et sciences imaginaires

J'ai évoqué à maintes reprises l'importance de la vraisemblance scientifique dans les histoires de science-fiction. La science et les technologies qui y sont dépeintes ne sont cependant pas toujours celles que nous connaissons dans le réel. Pour donner vie à des situations science-fictionnelles, les auteurs recourent parfois au trucage. Ils mettent au point, pour ce faire, des pseudo-sciences et des sciences imaginaires, contournant ainsi les difficultés techniques du récit sans perdre pour autant le caractère plausible des aventures qu'ils mettent en scène. Les termes «pseudo-science» et «science imaginaire» semblent renvoyer à tort à une même idée. Selon Peter Nicholls, la science imaginaire est une invention de toutes pièces que l'écrivain de SF utilise pour les fins de son intrigue, même s'il sait pertinemment que la science ou la technologie qu'il propose est incompatible avec le savoir actuel réel.<sup>36</sup> Les premiers récits d'H.G. Wells, par exemple, s'organisent à peu près tous autour de l'utilisation d'une telle science imaginaire : une

---

<sup>35</sup> Wolfe, *id* : 6

<sup>36</sup> Nicholls, Peter et John Clute. «Imaginary Science». The Science Fiction Encyclopedia. New York : Doubleday, 1979.

machine à voyager dans le temps, l'invisibilité et une substance anti-gravitationnelle en sont les exemples.

La pseudo-science se veut plutôt une croyance qui, dissimulée sous une terminologie scientifique, se propose comme une véritable connaissance.<sup>37</sup> Elle codifie souvent par exemple le pouvoir des super héros dans les *comic books* américains. La perception extrasensorielle, communément appelée le sixième sens, comme la télékinésie, la télépathie, la précognition et la clairvoyance sont les principales pseudo-sciences à partir desquelles s'articulent bon nombre de récits de super héros.

Les histoires d'intelligence supérieure qui surveillent secrètement les activités humaines et les soucoupes volantes sont également des formes de pseudo-sciences qui alimentent plusieurs récits d'une certaine branche de la science-fiction. À la différence de la science imaginaire, celle-ci est souvent prise au sérieux par l'auteur qui en fait mention tout comme le lecteur qui aime à penser qu'une telle forme de connaissance secrète existerait réellement. Dans un cas comme dans l'autre, c'est le traitement réaliste qui rend ces trucages intéressants. Comme au cinéma, un trucage réaliste donne une transparence au récit qui plaît alors qu'un trucage qui sent le préfabriqué fait décrocher le public.

### ***1.6) Conclusion de chapitre***

J'ai cru nécessaire d'ouvrir ce travail avec un chapitre sur la science-fiction pour deux raisons fort simple. La première, c'est que le voyage sur la Lune est une thématique majeure de la science-fiction. On peut donc logiquement en déduire que les fondements qui la caractérisent sont indubitablement présents au sein des récits lunaires.

---

<sup>37</sup> Nicholls, Peter et John Clute. «Pseudo Science». *The Science Fiction Encyclopedia*. New York : Doubleday, 1979.

Il me semblait de ce fait important de bien connaître ces caractéristiques avant d'entreprendre mon étude comparative en deuxième section de mémoire.

La seconde raison, c'est que les trois récits lunaires pour lesquels nous avons opté s'échelonnent sur trois périodes fortes de la science-fiction moderne. En 1901, le texte de Wells s'inscrit dans la période des romans scientifiques; des types de récit qui annoncent très clairement les grandes lignes de la SF à venir. Le film de Lang, lui, sort en salles en Allemagne en 1929, en plein cœur du boom incontrôlable des *pulp magazines*, où les récits de *space opera*, qui abondent dans ses revues, lancent une vague de voyages dans l'espace sans grande plausibilité mais néanmoins teintée de l'esprit d'aventure qui caractérise à peu près toute histoire de science-fiction. L'album-double d'Hergé, de 1953-54, paraît quant à lui à un moment où le genre SF atteint sa maturité et commence à être pris au sérieux par les théoriciens des milieux universitaires. C'est en ce sens qu'il m'apparaissait important d'établir mon corpus en premier lieu avec son genre pour ensuite enchaîner avec sa thématique.

## DEUXIÈME CHAPITRE *Le voyage sur la Lune : le thème*

À défaut de détenir les moyens techniques et physiques lui permettant d'explorer les moindres recoins de l'espace, l'homme, partout dans l'histoire humaine, a su user de son imagination pour visiter des lieux et des mondes hors de sa portée. Le voyage de Neil Armstrong est certes tout récent lorsqu'on le met en parallèle à la longue histoire humaine. Si le bon contexte technique, scientifique et politique permettant un tel voyage ne s'est présenté que dans la seconde moitié du XXe siècle, les écrivains de fiction n'ont pas eu pour autant besoin d'attendre ce moment-là pour se rendre sur la Lune.

### *2.1) Mythes antiques*

Établir la genèse exacte des récits lunaires est une tâche impossible. Pour ce faire, il nous faudrait ni plus ni moins procéder à une histoire de la conscience humaine. Il suffit toutefois de parcourir les diverses mythologies antiques pour constater que la Lune est un territoire occupé par l'imaginaire humain, depuis fort longtemps déjà : Chez les Babyloniens, elle est habitée par Sîn, chez les Égyptiens par Thot et Khonsou. Chez les Grecs, Séléné, Hécate et Artémis y trouvent demeure. Chez les Romains, c'est Diane qui en est la gouvernante.<sup>38</sup> Dans un cosmos conçu en deux grands espaces, celui des hommes et celui des divinités, la Lune en est le point de rupture. Elle est le pont qui relie les mortels aux immortels.

Le mythe grec de Dédale fait état d'un voyage dans les cieux dont l'influence pour la littérature de voyage lunaire et pour la science-fiction moderne n'est pas à banaliser. Bien qu'on ne puisse considérer cette histoire comme un voyage sur la Lune ou comme de la science-

---

<sup>38</sup> Leeming, David Adams. «Moon Myths». The Oxford Companion to World Mythology. Toronto : Oxford University Press, 2005.

fiction au sens moderne, le mythe contient néanmoins des éléments que l'on retrouve communément en SF, à commencer par le personnage central dont l'innovation, l'autosuffisance, la compétence technique et la marginalité évoque de toute évidence la figure du savant fou. Le récit de Dédale implique également un développement technologique qui devait échapper à l'expérience de l'auditoire de l'époque mais dont il lui était néanmoins possible à concevoir. Pour tout dire, l'action du récit est si efficace qu'elle réussit encore à provoquer une certaine fascination chez des lecteurs modernes.<sup>39</sup>

Il y a dans ce mythe plusieurs éléments qui seront repris à divers degrés dans les récits de voyage lunaire : l'idée, d'abord, de mettre au point des ailes artificielles qui permettraient à l'être humain d'explorer les cieux. La vraisemblance technique ensuite du moyen de transport aérien; imaginaire mais pas pour autant impossible à concevoir. Puis, les dangers cosmiques, comme la chaleur du soleil, un autre aspect du mythe qui revient, sous différentes formes, dans les voyages lunaires. Et par-dessus tout, la curiosité inapaisable d'un Icare prêt à mourir pour découvrir l'inconnu.

## 2.2) *Lucien et Histoires Vraies*

La palme du premier récit de voyage lunaire dans la littérature occidentale est généralement attribuée aux *Histoires Vraies* de Lucien de Samosate, même si ses commentateurs font remarquer que certains éléments du récit se repèrent dans les travaux de ses prédécesseurs grecs, plus particulièrement chez Antonius Diogène.<sup>40</sup> Le texte, datant du IIe siècle après J-C, raconte comment Lucien et ses comparses sont

---

<sup>39</sup> Lambourne, Robert J., Michael Shallis, and Michael Shortland. Close Encounters? Science and Science Fiction. Bristol, England: Adam Hilger, 1990, : 2.

<sup>40</sup> Green, Roger Lancelyn.. Into Other Worlds : Space-Flight in Fiction from Lucian to Lewis. New York : Arno Press, 1975 : 15.

portés sur la Lune par une immense trombe, lors d'une tempête en mer :

*[...]soudain un tourbillon survient, met le navire en toupie et le projette dans les airs à environ trois cent stades, pour ne plus le laisser tomber sur la mer; au contraire, alors qu'il était suspendu dans les airs, un nouveau vent s'abattit dans les voiles et nous emporta, gonflant la toile. Durant sept jours et autant de nuits, nous poursuivîmes notre course aérienne et, le huitième, nous apercevons dans l'espace une grande terre, une sorte d'île, brillante, sphérique, éclairée d'une lumière intense. Nous abordâmes donc, mêmes au mouillage et débarquâmes et, observant le pays, nous découvrîmes qu'il était habité et cultivé.<sup>41</sup>*

Là-bas, les navigateurs de l'espace se retrouvent pris au beau milieu d'une guerre entre le dieu du soleil et le dieu de la lune.

Pour Lucien, le voyage sur la Lune est en vérité une dérobade plus qu'un départ. Si l'auteur s'y place pour mieux observer les maux qui affligent la Terre, il ne quitte jamais pour autant celle-ci. Le monde lunaire est pour Lucien un terrain sûr où il peut satiriser subrepticement le monde réel. Il se moque des poètes, des philosophes et des historiens de son pays et, comme la satire en question se déroule en un lieu étranger et imaginaire, la moquerie de Lucien esquive d'autant mieux les critiques et contrecoups qui guettent généralement un pareil exercice subversif.

Le voyage lunaire des *Histoires Vraies* agit donc comme une métaphore. Dans l'esprit de Lucien, la Lune n'est qu'une allégorisation du monde terrestre. Or, bien que le satiriste ne semble en aucun moment spéculer réellement la possibilité d'une telle expédition, sa proposition de déporter le navire de la Terre à la Lune par un mouvement physique perceptible (un tourbillon de mer) possède

---

<sup>41</sup> Lucien, *id* : 235-236.

néanmoins une certaine logique, rendant le transport d'hommes dans les cieux en quelque sorte vraisemblable.

### 2.3) *Dante et Arioste*

Entre Lucien et le XVII<sup>e</sup> siècle, les récits de voyage lunaire se font rarissimes. Selon Aaron Parrett, il n'y a vraisemblablement que deux textes importants qui font état d'un tel périple durant la longue période médiévale. Le premier est l'épisode du *Paradis* dans la *Divine Comédie* de Dante. Contrairement au voyage de Lucien, satirique et humoristique à souhait, celui de Dante, écrit près de mille ans plus tard, prend la forme d'une sincère quête spirituelle.

Le voyage de Dante vers les cieux illustre très clairement la conception médiévale de l'univers; un monde physiquement esquissé d'après le modèle cosmique aristotélien mais spirituellement expliqué par les idéaux chrétiens, qui découlent à bien des égards de la théorie des Formes chez Platon. Toute la morphologie du poème de Dante se fonde sur le néoplatonisme, la doctrine philosophique qui module la cosmologie médiévale. Dans *The Great Chain of Being*, Arthur O. Lovejoy nous rappelle à cet effet que, dans l'Europe du Moyen-Âge, il est plus juste de qualifier l'univers de diabolocentrique que de géocentrique car, comme dans le poème de Dante, le centre est occupé par le royaume de l'Enfer.<sup>42</sup> À une époque où le savoir scientifique et théologique ne sont pas encore séparés l'un de l'autre, les voyages de Dante vers l'enfer, le purgatoire et le paradis n'ont donc rien d'une fabulation. Dans le raisonnement néoplatonicien, ces lieux sont des endroits physiquement tangibles au sein de l'organisation cosmique.

Dans le troisième épisode du poème, Béatrice accompagne Dante vers les neuf cercles concentriques du paradis où les êtres sans péchés

---

<sup>42</sup> Parrett, Aaron. *The Translunar Narrative in the Western Tradition*. Burlington: Ashgate, 2004 : 26.

sont placés hiérarchiquement, selon la valeur de leur âme. La Lune est la première et la plus inférieure des sphères célestes. On y retrouve les âmes qui, sur Terre, ont abandonné leurs vœux sacrés. Durant son passage dans la sphère lunaire, Dante fait la rencontre de Piccarda, la sœur décédée d'un proche ami, qui lui explique la raison de sa présence dans cette sphère du paradis :

*Je fus dans le monde, vierge et religieuse; [...] tu reconnaîtras que je suis Piccarda, qui, mise ici avec les autres bienheureux, suis heureuse dans la sphère la plus lente. Nos affections, enflammées seulement pour l'Esprit Saint, jouissent d'être conformées à son ordre. Et ce sort, qui semblent si bas, nous est donné parce que nos vœux furent négligés, et désavoués parfois.<sup>43</sup>*

Le paradis et le cosmos ne font qu'un pour Dante. Il y a dans sa vision néoplatonicienne du monde, un enchevêtrement parfait du physique et du métaphysique. Le spirituel et le factuel n'ont pas d'identités distinctes et l'imaginaire et le réel cohabitent en quelque sorte à l'intérieur d'un même espace-temps.

Pour le poète italien, la Lune est à la fois un lieu physique vers lequel il voyage et à la fois un lieu mystique où les âmes des morts viennent passer l'éternité. La manière avec laquelle il quitte la Terre pour s'y rendre métaphorise très bien ce paradoxe. S'il y a réellement un mouvement physique de Dante et Béatrice vers les cieux, ce mouvement demeure néanmoins mystérieux et magique, pour ne pas dire miraculeux : *«Béatrice regardait en moi, et moi en elle; et dans le temps peut-être qu'une flèche s'arrête, vole et quitte l'arc, je me vis arrivé là où une merveille attira mes yeux.»<sup>44</sup>*

Le second récit lunaire qui marque le Moyen-Âge se retrouve dans un court passage du *Roland Furieux* d'Arioste. Apparu au début

<sup>43</sup> Dante. «Le Paradis». *La Divine Comédie*. Paris : Flammarion, 1990 : 41.

<sup>44</sup> Dante, *id* : 29.

du XVI<sup>e</sup> siècle, le voyage lunaire de ce poème italien, selon l'interprétation de Parrett, serait une attaque voilée au texte de Dante. Contrairement à Lucien et Dante, dont les voyages respectifs sur la Lune mènent à la transcendance terrestre, celui d'Arioste ne cherche pas à s'élever plus haut que le savoir humain ne le permet. Il s'efforce plutôt de représenter une percée conceptuelle où la connaissance humaine n'y est pas transcendée mais plutôt redéfinie.<sup>45</sup>

Le passage raconte qu'Angélique, la bien-aimée de Roland, tombe amoureuse du soldat Médor. Informé de la nouvelle, Roland devient fou de rage jusqu'à en perdre la raison. Son ami, le chevalier Astolphe, part alors à la recherche d'un remède pour le nouveau mal qui afflige le malheureux. Il se rend jusqu'en Éthiopie puis s'envole pour la Lune, où se trouve réunis tout ce qui se perd sur Terre :

*[...] en vous permettant de faire pour arriver ici un si long voyage, le Rédempteur n'a eu d'autre but que de vous faire instruire par nous des moyens à employer pour faire recouvrer à Roland sa raison. Il est vrai que vous devez faire avec moi un second voyage, et quitter tout à fait la terre. J'ai ordre de vous conduire dans le cercle de la lune, la plus voisine des planètes qui errent autour de nous. C'est là que nous trouverons le remède qui doit rendre la sagesse à Roland.<sup>46</sup>*

Astolphe et le saint Évangéliste se transportent alors vers la Lune à l'aide d'un chariot attelé de quatre puissants hippogriffes. Arrivé là-bas, Astolphe est pris d'un double étonnement; celui de découvrir une région lunaire bien plus grande qu'elle ne lui paraissait de la Terre et à l'inverse de constater comment les mers et les forêts terrestres, d'ici, paraissent si minuscules.

Sur la Lune, le saint Apôtre fait voir à Astolphe l'endroit où s'accumulent toutes les choses perdues sur Terre :

---

<sup>45</sup> Parrett, *id* : 33.

<sup>46</sup> Arioste. Roland Furieux. Paris : Garnier : 244.

*Le saint Apôtre le conduisit dans un vallon resserré entre deux montagnes. C'est là que se trouve miraculeusement réuni tout ce que perdent les hommes par leur faute, ou par les injures du temps, ou par le hasard. Oui, tout ce qui se perd en bas se retrouve dans ce coin de la lune.<sup>47</sup>*

En l'imaginant comme le dépotoir des objets perdus sur Terre, Arioste fait de la Lune un miroir terrestre. Son monde lunaire se détache ainsi des représentations transcendantes de Lucien et Dante, où la Lune présente une forme plus idéelle que physique. S'il suppose encore les cieux dans une perspective géocentrique dans ce passage, Arioste postule en contrepartie un ciel immanent, dépouillé de magie et de mysticisme, tâtant, sans le savoir, le terrain de l'astronomie moderne.

#### **2.4) XVIe siècle : Kepler, Godwin et Cyrano**

Le XVIIe siècle est marquant pour le développement de la connaissance humaine. De toutes les sphères du savoir qui marquent cette période, l'étude du ciel est l'une des plus bouleversées. Dans cette spirale du changement, les récits de voyage lunaire prennent conséquemment de nouvelles formes et adoptent à leur tour de nouveaux points de vue sur le monde. Il faut dire que les grandes découvertes astronomiques abondent durant ce siècle. Avec la révolution copernicienne entamée à la fin du XVIe siècle, qui invite les savants à penser le cosmos dans une perspective héliocentrique, les Brahé, Kepler, Galilée et Newton, par leurs inventions, leurs observations et leurs calculs, viennent tour à tour redéfinir les paramètres de ce nouveau cosmos au sein de la pensée humaine. L'un des plus importants récits de la tradition des voyages sur la Lune naît d'ailleurs de la plume d'un de ces astronomes.

---

<sup>47</sup> Arioste, *id* : 245.

En 1593, Johannes Kepler, étudiant à l'université de Tübingen, rédige une dissertation démontrant la justesse des théories de Nicolas Copernic. Conscient de la difficulté de percevoir la rotation du globe terrestre de la Terre, l'astronome imagine ce que ce serait d'observer cette dernière de la Lune. Le professeur en charge du travail de l'étudiant se veut un fervent défenseur du géocentrisme et refuse par conséquent de corroborer de telles idées. Kepler laisse alors dormir ce petit traité quelques années pour le retravailler autour de 1609, mais cette fois sous le couvert de la fiction. Si le texte ne paraît officiellement qu'en 1634 sous le titre de *Somnium*, des copies illégales du manuscrit circulent déjà à travers l'Europe depuis 1611.

Le *Somnium* permet à Kepler de vulgariser plus clairement la structure héliocentrique du cosmos. En se transportant sur la Lune (qu'il rebaptise Levania) dans un rêve, le personnage de Kepler, Duracotus, peut observer la Terre (nommé Volva) d'un point de vue extérieur. C'est de cette perspective qu'il affirme de manière détournée, la rotation de la Terre sur son axe. Installé du côté visible de la Lune, qui fait face à la Terre en permanence, Duracotus découvre un ciel bien différent de celui qu'on enseigne sur Terre : *«The fixed stars look the same to all Levania as to us. But its view of the movements and sizes of the planets is very different from what we observe here, so that its entire system of astronomy is quite diverse.»*<sup>48</sup>

D'un œil de contemporain, la structure du voyage lunaire proposé par Kepler, fait de toute évidence penser à un récit de science-fiction moderne. Sur la base d'un rêve imaginaire fictif, l'auteur annexera, durant les années suivant la rédaction de son voyage, une importante série de notes explicatives et parfois allégoriques visant à vulgariser les idées et les hypothèses scientifiques avancées dans la fiction.

---

<sup>48</sup> Kepler, Johann. *Somnium : the Dream or Posthumous Work on Lunar Astronomy*. Madison : University of Wisconsin Press, 1967 : 17.

Aujourd'hui, la version élaborée du *Somnium* de Kepler comprend un nombre si élevé de notes que la partie fictive du texte ne fait en réalité qu'un quart du texte entier!

Il faut comprendre cependant que l'enchevêtrement de la fiction et de la non-fiction chez Kepler n'a pas tout à fait la même fonction que dans la SF moderne. Celui-ci ne cherche ni à divertir ni à vulgariser des thèses scientifiques à un public de non-initiés. Son texte s'adresse plutôt aux savants de son temps et, à une époque où les défenseurs des théories coperniciennes sont rabroués, marginalisés, voire persécutés, la fiction devient pour lui un subterfuge intéressant pour contourner une censure à laquelle il aurait été confronté suite à la publication d'un traité scientifique conventionnel.

Sorti des presses quatre ans après la parution officielle du *Somnium*, *The Man in the Moone, or a Discourse of a Voyage thither, by Domingo Gonsales*, écrit par l'évêque anglais Francis Godwin, est le premier récit de voyage sur la Lune de langue anglaise et le premier succès commercial d'une aventure lunaire. Contrairement au texte de Kepler, complexe et lourd en dépit de sa forme fictive, le récit de Godwin fait état des aventures trépidantes d'un héros picaresque nain, nommé Domingo Gonsales. Godwin a pourtant lu le *Somnium* de Kepler. Il y fait allusion dans un passage où le picaro constate que la Terre, vue de la Lune, tourne sur elle-même dans un mouvement d'ouest en est: «[...] for that such a movement she [the earth] hath, I am now constrained to joyne in opinion with Copernicus.»<sup>49</sup> Dans un autre passage, Godwin fait toutefois entendre qu'il n'est pas prêt à aller aussi loin que Copernic, puisqu'il refuse d'admettre que le soleil est le centre du cosmos. À titre de membre de l'Église anglicane, il avait certainement plusieurs raisons d'adopter un point de vue prudent au sujet de

---

<sup>49</sup> Godwin, Francis. *The Man in the Moone : or a Discovrse of a Voyage Thither by Domingo Gonsales the Speedy Messenger*. New York : Da Capo Press, 1972 : 56.

l'hypothèse héliocentrique.

Un autre texte qui influença directement l'écriture du voyage lunaire de Godwin est le *Sidereus Nuncius* de Galilée, un traité dans lequel l'astronome italien fait état de ses observations du paysage lunaire observé à l'aide de sa lunette astronomique. Dans la dernière phrase de la préface (signée E.M., le pseudonyme de Godwin), le nom de Galilée ainsi que ses observations aux télescopes sont mentionnées. L'auteur anglais semble donc appuyer insidieusement la nouvelle conception lunaire du XVII<sup>e</sup> siècle proposée par l'astronome italien, à savoir que la Lune est un corps céleste physique, à la fois distinct et semblable à la Terre, et par conséquent dépouillé des traits métaphysiques qu'on lui attribuait autrefois dans la vision néoplatonicienne médiévale.

Un second indice contenu dans la préface laisse entrevoir la Lune de Godwin comme un lieu physique naturel : «*In substance, thou hast here a new discovery of a new World, which perchance may finde little better entertainment in thy opinion, than that of Columbus, at first.*»<sup>50</sup> En comparant le voyage lunaire au voyage de Christophe Colomb pour les Amériques, Godwin semble affirmer qu'un tel périple dans l'espace est une chose tout à fait plausible. La découverte et l'atteinte de territoires inconnus par les explorateurs européens, sur le sol terrestre, invite à conjecturer que, dans un cosmos rendu physiquement tangible par l'astronomie moderne, la possibilité de découvrir des territoires physiques ailleurs que sur Terre est une chose dès lors parfaitement logique.

Le moyen de transport mis au point par Domingo Gonsales pour atteindre le monde lunaire est l'un des points les plus intéressants du récit. Contrairement à l'ascension miraculeuse de Dante et au songe de Kepler, Gonsales s'élance dans les cieux par une technique saugrenue mais pas pour autant dénué de vraisemblance. La technique du picaro

---

<sup>50</sup> Godwin, *id* : IV.

consiste à atteler une horde de *gansas* (sorte de cousins fictifs des cygnes!), des oiseaux qui ont pour particularité de migrer vers la Lune. Cette idée, Godwin l'a peut-être empruntée à Lucien, puisque dans *Icaroménippe*, les oiseaux aident aussi Ménippe à s'envoler dans les cieux. Inspiré à son tour par les travaux de Dédale, le héros de Lucien met au point des ailes mais celle-là sans cire :

*Qu'il pût me pousser un jour des ailes bien à moi ne m'apparaissait d'aucune façon possible; si en revanche je me munissais de celles d'un vautour ou d'un aigle, les seules qui fussent en rapport avec la taille d'un homme, ma tentative avait des chances de réussir.*<sup>51</sup>

L'idée aujourd'hui de voler en s'attachant des ailes ou de s'atteler à des oiseaux nous apparaît fantaisiste. Or, dans *Voyages to the Moon*, une brillante étude portant sur les voyages lunaires en littérature, Marjorie Nicolson raconte que plusieurs expériences visant à utiliser les oiseaux pour le transport aérien eurent réellement lieu un peu partout en Europe au cours des XVIIe et XVIIIe siècles.<sup>52</sup> L'idée de Godwin s'appuyait donc sur une certaine réalité scientifique. Au XVIIe siècle par exemple, dans un traité intitulé *Compendium Physicae*, un Anglais du nom de Charles Morton conjecturait très sérieusement que les oiseaux, à un certain moment de l'année, disparaissaient du paysage terrestre pour aller migrer sur la Lune pendant quelques mois.<sup>53</sup>

Quelques décennies après la publication du texte de Godwin, c'est du côté de la France que paraît un autre récit de voyage lunaire important. Écrit par le duelliste Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde* est un récit qui, comme *The Man in the Moone*, identifie clairement son cadre épistémologique. Adeptes des idées défendues par l'astronomie moderne, Cyrano, à travers les mots de son héros Dyrcona (anagramme

---

<sup>51</sup> Lucien, *id* : 123.

<sup>52</sup> Nicolson, Marjorie Hope. *Voyages to the Moon*. New York : Macmillan, 1960 : 70.

<sup>53</sup> Harrison, Thomas P. «Birds in the Moon». *Isis* 45.4 (1954) : 323.

de Cyrano), indique d'emblée dès les premières lignes, sa position controversée à l'égard des théories d'astronomie moderne :

*Et moi, dis-je, qui souhaite mêler mes enthousiasmes aux vôtres, je crois sans m'amuser aux imaginations pointues dont vous chatouillez le temps pour le faire marcher plus vite, que la lune est un monde comme celui-ci, à qui le nôtre sert de lune. La compagnie me régala d'un grand éclat de rire. [...] j'eus beau leur alléguer que Pythagore, Epicure, Démocrite et, de notre âge, Copernic et Kepler, avaient été de cette opinion, je ne les obligeai qu'à s'égosiller de plus belle.<sup>54</sup>*

À la parution du texte de Cyrano, en 1657, la préconisation de la thèse héliocentrique est encore périlleuse et loin de faire l'unanimité.

Comme Kepler, Cyrano se sert de la fiction pour mieux vulgariser le phénomène de rotation de la Terre. Dans sa première tentative d'envol, Dyrcona met au point un moyen de locomotion aérien assez singulier. Il s'attache une série de bouteilles de rosée au corps et s'élève tranquillement mais sûrement dans le ciel. Il finit toutefois par retomber sur terre. Mais le sol français qu'il avait délaissé à son départ est à son arrivé un sol canadien: «[...] il fallait que la terre eût tourné pendant mon élévation puisque ayant commencé de monter à deux lieues de Paris, j'étais tombé par une ligne quasi perpendiculaire en Canada.»<sup>55</sup>

Après l'échec des bouteilles de rosée, le héros de Cyrano, déterminé de nouveau à atteindre la Lune, invente une machine à ressorts. Mais l'appareil, dissimulé dans la forêt, est découvert par des soldats qui la ramèneront à Québec. Pour s'amuser, ceux-ci décident d'y accrocher une série de fusées d'artifices. Témoin de cet acte, Dyrcona, qui cherchait jusque-là son engin, s'élance vers eux pour protéger son ouvrage des vandales :

---

<sup>54</sup> Cyrano de Bergerac. *L'Autre Monde ou Les États et Empires de la Lune*. Paris : Garnier-Flammarion, 1970 : 31.

<sup>55</sup> Cyrano de Bergerac, *id* : 34.

*La douleur de rencontrer l'ouvrage de mes mains en un si grand péril me transporta tellement que je courus saisir le bras du soldat qui allumait le feu. Je lui arrachai sa mèche, et me jetai tout furieux dans ma machine pour briser l'artifice dont elle était environnée; mais j'arrivai trop tard, car à peine y eus-je les deux pieds que me voilà enlevé dans la nue.<sup>56</sup>*

Sur l'utilisation ingénieuse du feu d'artifice par Cyrano, Marjorie Nicolson s'étonne qu'une invention datant du XIV<sup>e</sup> siècle n'ait pas inspiré plus souvent les auteurs de voyages cosmiques.<sup>57</sup> Cyrano, avec cette idée originale, fait figure de précurseur, car non seulement s'agit-il, de toute évidence, de la première démonstration d'un engin à réaction, mais c'est également grâce au moteur à propulsion que les fusées du XX<sup>e</sup> siècle s'élèveront dans le ciel.

Une fois sur la Lune, Cyrano délaisse l'aspect technique du voyage lunaire pour faire entrer son récit dans un mode fantaisiste, rappelant à bien des égards la satire de Lucien. La spéculation de Dyrcona avait vu juste : la Lune est bel et bien un monde en soi. Mais le monde qu'il découvre le déstabilise puisque l'ordre des choses est l'inverse de celui sur Terre : les quadrupèdes mènent le monde alors que les bipèdes en sont réduits à l'esclavage. Du point de vue des habitants lunaires, la Terre est une lune et non pas un monde. Lorsque le héros tente d'expliquer aux habitants lunaires que la Terre est également un monde, son affirmation choque les théologiens du pays, qui lui font un procès et l'obligent à se rétracter publiquement: *«Peuple, je vous déclare que cette lune ici n'est pas une lune, mais un monde; et que ce monde de là-bas n'est point un monde, mais une lune. Tel est ce que les Prêtres trouvent bon que vous croyiez.»*<sup>58</sup> Dans ce passage, Cyrano attaque insidieusement les obscurantistes religieux de son temps qui s'en étaient pris à tous ces

---

<sup>56</sup> Cyrano de Bergerac, *id* : 40.

<sup>57</sup> Nicolson, *id* : 161.

<sup>58</sup> Cyrano de Bergerac, *id* : 81.

penseurs progressistes ouverts aux idées révolutionnaires de l'astronomie moderne.

Sur ce point, Aaron Parrett fait remarquer que *The Man in the Moone* de Francis Godwin et *L'Autre Monde* de Cyrano de Bergerac ont contribué, par leurs immenses succès respectifs, à la popularisation des théories coperniciennes en Europe. Si les traités scientifiques de Kepler et Galilée ont su consolider ces idées auprès des communautés savantes, les récits de voyage lunaire du XVIIe siècle en ont fait tout autant auprès d'un lectorat plus général. En parvenant à articuler de manière intelligible et humoristique l'énorme changement de paradigme orchestré par l'astronomie moderne, la littérature de voyage lunaire a certainement contribué au triomphe des idées modernes de Copernic sur l'obscurantisme religieux poursuivi par la théologie chrétienne.<sup>59</sup>

### 2.5) XVIIIe siècle : pluralité des mondes

Au XVIIIe siècle, plusieurs récits mineurs de voyage lunaire paraissent, mais très peu sont dignes d'intérêt. En Angleterre, seuls *A Voyage to Cacklogallinia* de Samuel Brunt et *The Consolidator* de Daniel Defoe méritent une attention. Leurs trames narratives au ton satirique n'ont cependant rien de nouveau par rapport aux voyages lunaires de Godwin et Cyrano qui les précèdent. Defoe parvient tout de même à innover en cette matière, dans la mesure où il pousse la satire jusque dans les composantes même du vaisseau lunaire qu'il met de l'avant. La machine qu'il imagine est composée de deux ailes en plumes, dont le nombre équivaut à la totalité des membres du Parlement britannique. L'auteur explique qu'aucune de ces plumes n'a le pouvoir d'influencer d'elle seule la conduite de la machine, à l'exception d'une plume

---

<sup>59</sup> Parrett, *id* : 60.

extraordinaire qui gouverne la barque.<sup>60</sup>

L'influence de *The Man in the Moone* et de *L'Autre Monde* est éclatante dans les voyages imaginaires du XVIIIe siècle. Dans le quatrième voyage de Gulliver, *A Voyage to the Country of the Houyhnhnms*, Gulliver fait la rencontre d'une civilisation gouvernée par les chevaux (Houyhnhnms) qui ont pour esclaves des êtres humains (Yahoos). La ressemblance entre l'ordre social des habitants lunaires, proposé par Cyrano et celui dépeint par Swift dans son dernier voyage imaginaire, n'est pas le fruit du hasard. Même chose pour Defoe qui reprend, dans *The Consolidator*, l'idée émise par Cyrano que la Terre, du point de vue des habitants lunaires, serait leur lune à eux. Lorsque le héros de Defoe atteint le corps céleste, il rencontre un de ces habitants qui lui demande s'il vient de la lune (c'est-à-dire la Terre!) :

*At my first coming to him, he askt me if I came from the World in the Moon? I told him, no. At which he began to be angry, told me I ly'd, he knew whence I came as well as I did; for he saw me all the way. I told him, I came to the World in the Moon, and began to be surly as he. It was a long time before we could agree about it, he would have it, that I came down from the Moon; and I, that I came up to the Moon.*<sup>61</sup>

Si certains voyages lunaires et imaginaires du XVIIIe siècle reprennent habilement les idées émises par Kepler, Godwin et Cyrano dans leurs voyages respectifs, on ne note toutefois aucune grande nouveauté dans les récits sur le thème, parus durant ce siècle.

Paradoxalement, la pluralité des mondes (à commencer par le monde lunaire) est un thème central de la philosophie et de l'astronomie du XVIIIe siècle. C'est donc au sein de la littérature de non-fiction que le voyage lunaire se déploie au cours de cette période.

---

<sup>60</sup> Defoe, Daniel. The Consolidator or Memoirs of Sundry Transactions from the World in the Moon. New York : Garland Publishing, 1972 :37.

<sup>61</sup> Defoe, *id* : 63-64.

Dans un article intitulé *Heavenly Bodies : Newtonianism, Natural Theology and the Plurality of Worlds Debate in the Eighteenth Century*, Patricia Fara écrit que l'existence d'une vie extraterrestre sur la Lune était tout à fait plausible dans l'esprit des savants du XVIIIe siècle. Elle donne, pour exemple, le point de vue adopté par l'astronome William Herschel sur cette question :

*As the nearest heavenly body, the Moon offered the best chance of detecting extraterrestrial beings and was also an important test case to confound critics. Circular arguments prevailed : because nature is uniform (an assumption), therefore there must be plants and animals on the Moon. Some astronomers enthusiastically embraced plurality. In an early article describing techniques for measuring the height of mountains on the Moon, William Herschel proclaimed «the great probability, not to say almost certainty, of her being inhabited».<sup>62</sup>*

Le point de vue d'Herschel sur l'existence d'une vie extraterrestre est partagé à la même époque par une multitude de savants : Fontenelle dans *Entretiens sur la Pluralité des Mondes* (1686), Huygens dans *Cosmotheoros* (1698), Pope dans *Essay on Man*, Lalande dans *Traité d'Astronomie* et Kant avec *Histoire de la Nature et Théorie du Ciel* ne sont que quelques-uns des plus célèbres penseurs du XVIIIe siècle à avoir étudié la question de la vie extraterrestre. Cette multiplication des réflexions sur la pluralité des mondes dans la littérature de non-fiction démontre bien que le voyage sur la Lune et l'existence d'un monde lunaire vivant sont passés, entre le XVIIe siècle et le XVIIIe siècle, de la fabulation imaginaire à la conjecture scientifique.

---

<sup>62</sup> Fara, Patricia. «Heavenly Bodies : Newtonianism, Natural Theology and the Plurality of Worlds Debate in the Eighteenth Century». *JHA* XXXV (2004) : 149.

## 2.6) XIXe siècle : Poe et Verne

Au XIXe siècle, l'idée de voyager dans l'espace n'est plus considérée comme une hérésie ou comme une folie émanant de l'imaginaire de certains excentriques. L'allégorie se dissimulant derrière la trame narrative des voyages lunaires du passé s'est progressivement évaporée, tout comme la charge métaphysique teintant ces textes, pour laisser place à une représentation pleinement réaliste et naturelle d'une telle entreprise. En rédigeant *The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall* sous la forme d'un canular journalistique, Edgar Allan Poe a certainement voulu exploiter cette nouvelle représentation; l'écrivain américain se jouant ici de l'assentiment populaire qui régnait à l'époque à l'égard de la plausibilité d'un éventuel périple lunaire.

Publié dans *The Southern Literary Messenger*, le canular de Poe n'a malheureusement pas l'effet escompté. C'est que le *New York Sun*, un journal au tirage beaucoup plus important, publie à peine quelques semaines plus tard ce qui deviendra *The Great Moon Hoax*; une nouvelle faisant faussement état des découvertes du fils de William Herschel, John, un astronome renommé de l'époque, qui aurait, grâce à un puissant télescope, constaté de ses yeux la présence de vie sur le satellite de la Terre :

*To render our enthusiasm intelligible, we will state at once, that by means of a telescope of vast dimensions [...], the younger Herschel, at his observatory in the Southern Hemisphere, has already made the most extraordinary discoveries in every planet of our solar system; has discovered planets in other solar systems; has obtained a distinct view of objects in the moon, fully equal to that which the naked eye commands of terrestrial objects at the distance of a hundred yards; has affirmatively settled the question whether this satellite be*

*inhabited, and by what order of things.*<sup>63</sup>

S'il faut reconnaître l'efficacité du canular du *Sun*, la tromperie de Poe lui reste supérieure au plan littéraire.

Rapportée par un narrateur extérieur, la nouvelle relate un événement étrange et extraordinaire, survenu dans le ciel de Rotterdam. Une immense montgolfière habitée d'une créature naine et sans oreille vient livrer sur Terre, le message du voyageur Hans Pfaall, disparu il y a cinq ans. Dans sa description du messager (qui se révélera ultimement être un habitant lunaire), Poe combine dans une allusion poétique la petitesse marquante du héros de Francis Godwin avec la célèbre partie de l'anatomie de Cyrano de Bergerac : «*This was in truth a very singular somebody. He could not have been more than two feet in height [...]. His nose was prodigiously long, crooked and inflammatory.*»<sup>64</sup> Dans le message délivré, Hans Pfaall dévoile la vérité sur son étrange disparition de la surface terrestre, il y a cinq ans et sur la mort de ces créateurs qui l'accompagnaient le jour de sa disparition. Le récit du voyageur disparu s'attarde essentiellement à décrire la préparation et le déroulement de son voyage en ballon. Il porte, entre autres, une attention particulière aux problèmes atmosphériques rencontrés lors de l'ascension du vaisseau.

Le moyen de transport utilisé par l'écrivain ne peut que convaincre ses lecteurs de la plausibilité du voyage puisque au moment de la parution de la nouvelle en 1835, la montgolfière est une invention effective depuis déjà 1782. Poe s'assure aussi de détailler le matériel qu'emporte Hans Pfaall à bord du ballon. Ce détail renforce assurément le réalisme du voyage, puisqu'il résout des questions aussi banales que l'orientation d'une montgolfière dans l'espace ou la faim et la soif d'un

<sup>63</sup> Locke, Richard Adams. «The Great Moon Hoax». Museum of Hoaxes. <<http://www.museumofhoaxes.com/moonhoax1.html>>

<sup>64</sup> Poe, Edgar Allan. «The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall». The Annotated Tales of Edgar Allan Poe. Éd. Stephen Peithman. New York : Avenel Books, 1986 : 520.

individu entièrement coupé de la vie terrestre pendant un long moment :

*In about four hours and a half I found the balloon sufficiently inflated. I attached the car, therefore, and put all my implements in it – a telescope; a barometer, with some important modifications; a thermometer; an electrometer; a compass; a magnetic needle; a seconds watch; a bell; a speaking trumpet, etc, etc, etc – also a globe of glass, exhausted of air, and carefully closed with a stopper – not forgetting the condensing apparatus, some unslacked lime, a stick of sealing wax, a copious supply of water, and a large quantity of provisions, such as pemmican, in which much nutriment is contained in comparatively little bulk.<sup>65</sup>*

Cette longue énumération d'outils et de victuailles semble anodine, mais la simple mention de ces objets consolide la vraisemblance de l'aventure, dans la mesure où elle répond à des interrogations qui sont récurrentes chez les lecteurs ; à savoir comment le personnage comble sa faim, ce qu'il fait pour se guider correctement dans un lieu où il n'a aucun repère naturel, etc.

Poe ne réserve à la description de la Lune et de ses habitants qu'un maigre passage dans les derniers instants du récit. En fait, Hans Pfaall semble déçu par le monde lunaire qu'il découvre. Il décrit entre autres le peuple rencontré sur la Lune, comme une race bien inférieure à la nôtre:

*[...]I tumbled headlong into the very heart of a fantastical-looking city, and into the middle of a vast crowd of ugly little people, who none of them uttered a single syllable, or gave themselves the least trouble to render me assistance, but stood, like a parcel of idiots, grinning in a ludicrous manner, and eyeing me and my balloon*

---

<sup>65</sup> Poe, *id* : 529.

*askant, with their arms set a-kimbo.*<sup>66</sup>

Dans le dernier paragraphe de son message, Pfaall avoue qu'il aimerait revenir sur Terre pour retrouver sa famille et délivrer aux savants le reste de son récit. Seulement, il souhaite négocier d'abord son pardon puisqu'il craint d'être accusé du meurtre de ses créateurs, morts dans une explosion qu'il a intentionnellement provoquée au moment du décollage de la montgolfière.

Pour Hugo Gernsback, *The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall* est peut-être l'un des premiers textes de science-fiction moderne. Seulement, s'il est vrai d'affirmer que l'aventure lunaire de Poe se fonde sur une série de faits scientifiques, le ton du récit se rapporte tout de même davantage aux satires du passé (Lucien, Godwin et Swift) qu'au ton très sérieux et scrupuleux de la *hard SF* à venir (Verne, et plus tard Asimov, Heinlein et Clarke). La simple idée de présenter le texte sous la forme d'un canular s'inscrit en plein dans le style adopté par Swift dans *Gulliver's Travels*, qui consiste à camoufler la fabulation satirique sous une narration sérieuse et appliquée. Poe reconnaissait lui-même l'aspect satirique de la nouvelle. Il disait vouloir se moquer de l'énorme commotion que provoqua l'invention de la montgolfière dans la première moitié du XIXe siècle.<sup>67</sup>

Avec le diptyque *De la Terre à la Lune* et *Autour de la Lune*, Jules Verne rompt définitivement avec la littérature de voyage lunaire du passé. Malgré leurs singularités respectives, les voyages lunaires depuis le XVIIIe siècle arboraient tous à divers degrés un visage satirique. Ce n'est plus le cas avec Verne. Le monde lunaire est chez lui une réalité tangible plus que concevable et le voyage vers la Lune est de toute évidence faisable. L'œuvre entière de l'écrivain français est caractérisée par un optimisme sincère pour le progrès scientifique. Technophile

---

<sup>66</sup> Poe, *id* : 549.

<sup>67</sup> Parrett, *id* : 86.

avoué, l'auteur est servi par une époque marquée par les découvertes scientifiques et les nouvelles inventions techniques. Verne ne manque donc pas de substances pour ses histoires, dans lesquelles il prend plaisir à vulgariser les innovations scientifiques et techniques inédites qui marque son temps.

L'écrivain s'est souvent fait reprocher à cet effet d'avoir l'esprit trop cartésien, de ne s'en tenir qu'au fait, comme les scientifiques positivistes et de retenir les élans de son imagination. Wells disait de Verne qu'il était un vulgarisateur technique à courte vue.<sup>68</sup> Darko Suvin, quant à lui, décrit l'auteur comme quelqu'un d'habile pour garnir les taches blanches laissées sur des espaces déjà partiellement esquissés, mais incapable d'atteindre des espaces imaginaires totalement vierges de son propre chef.<sup>69</sup>

Le soi-disant manque d'imagination de Verne ne lui empêche toutefois pas de prédire avec justesse quelques points de l'avenir. Dans *De la Terre à la Lune*, par exemple, Verne insiste sur le caractère dispendieux et hyper complexe d'un voyage lunaire. Il choisit aussi les Etats-Unis pour être le lieu de cette première. C'est toutefois sur le point du site de lancement qu'il paraît réellement visionnaire, puisqu'il imagine dans un chapitre du premier tome de l'aventure lunaire un combat de coq entre les dirigeants des états de la Floride et du Texas pour l'obtention du site de lancement du projectile; une rivalité qui eut vraiment lieu au tout début de la course à l'espace.<sup>70</sup>

L'optimisme de Verne pour le voyage cosmique se révèle un peu partout dans le tome de *De la Terre à la Lune*. L'écrivain y voit la possibilité d'utiliser des inventions à caractère militaire, comme le

---

<sup>68</sup> Suvin, Darko. Pour une Poétique de la Science-Fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1977 : 145.

<sup>69</sup> Suvin, Darko. «Communication in Quantified Space: The Utopian Liberalism of Jules Verne's SF». Clio 4 (1974) : 51-74.

<sup>70</sup> Parrett, *id* : 93.

canon et la poudre à canon, à des fins humanistes et non-violentes. Durant la Guerre Froide, les deux puissances en conflit se visaient l'une l'autre en permanence. Pourtant, les seuls missiles qui furent officiellement lancés de part et d'autre furent, comme chez Verne, les fusées spatiales à destination de l'espace.

Comme ce fut le cas dans la course pour l'espace du XXe siècle, le voyage cosmique chez l'auteur dépend d'une entreprise coûteuse d'envergure nationale. Verne choisit donc de camper son récit en terres américaines, tout simplement parce qu'à ses yeux, «les Yankees, ces premiers mécaniciens du monde, sont ingénieurs, comme les Italiens sont musiciens et les Allemands métaphysiciens—de naissance. Rien de plus naturel, dès lors, que de les voir apporter dans la science de la balistique leur audacieuse ingéniosité.»<sup>71</sup> Tel un visionnaire, l'écrivain voit déjà les Américains comme la nation en meilleure position pour accomplir cette entreprise titanesque.

Le choix du continent américain semble logique ici. Ce qui était, il y a à peine quelques siècles le Nouveau Monde ne l'est plus au milieu du XIXe siècle. Les États-Unis sont rapidement devenus l'une des grandes puissances mondiales et dans un effort de colonisation, il est maintenant venu temps pour eux de découvrir leur propre *terra incognita*. Comment ne pas voir, dans le choix d'un canon de guerre *columbiad* américain, comme moyen pour propulser le projectile spatial hors de l'atmosphère terrestre, une autre allusion à l'explorateur Colomb. Comme Godwin, Verne fait le parallèle entre son périple et l'odyssée pour les Amériques dans un passage où le président du Gun Club annonce, au cours d'une conférence spéciale, sa volonté de mettre en branle une grande exploration spatiale : «Il nous est peut-être réservé d'être les Colombs de ce monde inconnu. Comprenez-moi, secondez-moi de tout votre

---

<sup>71</sup> Verne, Jules. «Autour de la Lune». *Les Romans de l'air*. Éd. Claude Aziza. Paris : Omnibus, 2001 : 251-252.

*pouvoir, je vous mènerai à sa conquête, et son nom se joindra à ceux des trente-six États qui forment ce grand pays de l'Union!»<sup>72</sup>*

Si le traitement du voyage lunaire chez Verne est plus plausible et détaillé que tous les autres récits lunaires lui précédant au plan du savoir, l'intrigue de son récit souffre en contrepartie de son obsession pour le moindre détail technique. Pour répondre à cette inclination, Verne n'hésite pas à abandonner ses personnages durant des chapitres entiers. Dans les quatrième et cinquième chapitres par exemple, l'écrivain se consacre d'abord à l'énumération des plus récentes données astronomiques utiles à connaître pour la mission pour ensuite faire le récit de la Lune dans l'histoire humaine. Pendant ce temps, les personnages introduits dans les premiers chapitres se retrouvent en attente, le lecteur parvenant presque à les oublier.

Cette difficulté d'établir un équilibre entre la vulgarisation technique et scientifique et l'aventure livresque sera l'un des plus grands défis à relever pour les auteurs de science-fiction moderne. Cette difficulté de trouver le point d'équilibre entre la science et la fiction explique certainement la dichotomie *hard* et *soft* qui marque le genre; une dissidence à l'origine de bien des conflits entre auteurs et lecteurs de science-fiction.

### 2.7) Conclusion de chapitre

Dans cette histoire des voyages lunaires, le XVIIIe siècle apparaît comme le parent pauvre de cette longue tradition. Selon Darko Suvin, ce creux dans l'histoire des voyages lunaires s'explique par la stabilité qui caractérise le système épistémologique du siècle des Lumières, au détriment des autres siècles qui ont suivi la longue période du Moyen-Âge : «[...]La science-fiction, qui isole les éléments variables et prémonitoires du monde empirique, se manifeste surtout durant les grandes périodes agitées de l'histoire

---

<sup>72</sup> Verne, *id* : 261.

: soit les 16<sup>ième</sup>—17<sup>ième</sup>, et les 19<sup>ième</sup>—20<sup>ième</sup> siècles.»<sup>73</sup> Avec les révolutions orchestrées d'une part par l'héliocentrisme et de l'autre par le darwinisme, il n'est pas surprenant de voir la littérature de fiction être affectée par de tels changements de paradigme. De toute évidence, les commotions qu'ont engendrées ces découvertes n'ont pas épargné la littérature de voyage lunaire durant ces périodes turbulentes. Si l'influence des théories coperniciennes est criante chez Kepler, Godwin et Cyrano, les théories de Darwin influenceront également les voyages lunaires des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle. Celui de H.G. Wells en est un parfait exemple.

---

<sup>73</sup> Suvin, *id* : 13.

## **SECTION II**

## TROISIÈME CHAPITRE *The First Men in the Moon*

### 3.1) *Écrivain, journaliste et homme de science*

La tradition du voyage lunaire en littérature se perpétue dans le XXe siècle avec l'auteur anglais H.G. Wells. Entre 1895 et 1901, ce dernier écrit cinq romans scientifiques (*scientific romances*). *The First Men in the Moon* est le dernier d'entre eux. Comme Verne, Wells se décrit d'abord comme un homme de science, et ensuite comme un écrivain. Ce qui le mène à travailler d'abord la fiction est peut-être son éducation marginale. Comme plusieurs grands écrivains britanniques du XIXe siècle—Austen, Dickens, les sœurs Brontë et George Eliot— qui, pour des raisons de sexe ou de classe, n'ont pu accéder aux prestigieuses universités d'Europe, Wells est contraint d'acquérir son savoir en dehors des cadres de l'enseignement classique qui prévaut à son époque.<sup>74</sup> Ses idées novatrices exprimées dans un style journalistique simple mais efficace font le bonheur du lectorat populaire qui se délecte de cette littérature empreinte d'aventure, de philosophie et d'enjeux scientifiques.

Son style et ses thèmes sont le reflet d'un changement qui s'effectue à plus grande échelle dans la littérature anglaise réaliste de *fin-de-siècle*. Ses romans populaires à saveur sociologique et journalistique ne plaisent pas à son ami Henry James qui prône une littérature poétique et psychologique. James défend une littérature pour l'Art alors que celle de Wells se met au service de la vie. La divergence d'opinion qu'entretiennent les deux hommes sur la fonction de la fiction dans la littérature réaliste annonce, dans une plus large mesure, un changement paradigmatique au sein de la littérature réaliste du XXe

---

<sup>74</sup> Scholes, Robert et Eric S. Rabkin. *Science Fiction : History—Science—Vision*. New York : Oxford University Press, 1977 : 16.

siècle.<sup>75</sup> Dans ce sillon journalistique, Wells rejoint Verne qui avait déjà défriché ce terrain quelques décennies auparavant.

Les deux précurseurs de la SF fondent leurs récits de fiction respectifs autour de questions d'ordre scientifique et technique. Leurs manières de procéder et leurs visées personnelles contrastent cependant. Verne se rapproche davantage d'un Kepler, au sens où il est un savant qui se sert de la fiction comme d'une plateforme pour ériger ses connaissances et ses hypothèses scientifiques.<sup>76</sup> C'est tout le contraire pour Wells, qui ne s'embarrasse pas avec les détails techniques et la plausibilité scientifique. En fait, l'écrivain anglais utilise plutôt la science et les techniques dans un dessein philosophique. La faisabilité technique de telle ou telle chose l'intéresse plus ou moins. Ses interrogations tournent autour de la relation qu'entretient l'homme pour le savoir. Autrement dit, Wells allégorise les sciences et les techniques pour mieux réfléchir sur la condition humaine.

Parce qu'ils travaillent des thèmes similaires à peu près à la même période, le rapprochement entre les deux écrivains est inévitable. Une mention au récit lunaire de l'auteur français est d'ailleurs faite dans *The First Men in the Moon* : «*Like Jules Verne's thing in A Trip to the Moon.*»<sup>77</sup> Wells a donc lu le roman de Verne avant d'écrire le sien. Curieusement, cette lecture ne transparaît pas dans le texte de l'auteur anglais. Un lecteur connaissant bien les deux écrivains ne saurait s'en surprendre. Les deux hommes entretiennent en effet un doux mépris l'un pour l'autre. Wells parle de l'écrivain français comme d'un vulgarisateur à courte vue. Verne, au sujet de la substance anti-gravitationnelle imaginée par l'auteur britannique, déclare quant à lui ceci:

---

<sup>75</sup> Scholes, *id* : 18.

<sup>76</sup> Parrett, *id* : 88.

<sup>77</sup> Wells, H.G. *The First Men in the Moon*. London : The Echo Library, 2005 : 18.

*We do not proceed in the same manner. It occurs to me that his stories do not repose on very scientific bases. No, there is no rapport between his work and mine. I make use of physics. He invents. I go to the moon in a cannonball discharged from a cannon. Here there is no invention. He goes to the Mars [sic] in an airship which he constructs of a metal which does away with the law of gravitation. «Ça c'est très joli», cried Monsieur Verne in an animated way. «But show me this metal. Let him produce it.»<sup>78</sup>*

Augustin Filon dépeint Verne comme un bon vulgarisateur sans grande imagination. Il parle de l'auteur anglais avec beaucoup plus d'éloquence. Il le considère comme un véritable inventeur, dont les romans, à défaut de populariser des connaissances scientifiques, savent mettre en mots les inventions de l'esprit.<sup>79</sup>

### **3.2) Un roman à l'esprit romantique**

Avec l'aventure lunaire de Jules Verne, le voyage sur la Lune est passé de l'odyssée intime et personnelle à l'entreprise à grand déploiement. Dans *De la Terre à la Lune*, le voyage est mis en branle par le *Gun-Club* de Baltimore, une organisation militaire qui, à la fin de la guerre, choisit de mettre à profit ses inventions et connaissances en balistique à de nouvelles fins. Au cours d'une assemblée, le président du *Gun-Club*, Impey Barbicane, annonce à ses pairs, son désir de réaliser le premier voyage lunaire :

*Depuis quelques mois, [...] je me suis demandé si, tout en restant dans notre spécialité, nous ne pourrions pas entreprendre quelque grande expérience digne du 19<sup>ème</sup> siècle, et si les progrès de la balistique ne nous permettraient pas de la mener à bonne fin. J'ai donc cherché, travaillé, calculé, et de mes études est résultée cette conviction*

---

<sup>78</sup> Evans, Arthur B. «The Origins of Science Fiction Criticism : From Kepler to Wells.» *Science Fiction Studies* 26 (1999) : 175.

<sup>79</sup> Filon, Augustin. *La Revue des Deux Mondes* 582 (1904) : 16.

*que nous devons réussir dans une entreprise qui paraîtrait impraticable à tout autre pays.*<sup>80</sup>

Dans la littérature de voyage lunaire du passé, les Domingo Gonsales, Dyrcona et Hans Pfaall s'envolaient sur la Lune de leurs propres ailes. Un voyage spatial mené individuellement est improbable dans la réalité de Verne. Dans la perspective défendue par l'auteur, il faut, pour envoyer des hommes dans l'espace, des moyens financiers et techniques que seule une immense organisation ou un pays bien nanti est en mesure de fournir. Le douzième chapitre du premier tome se consacre entièrement à cette question financière. L'écrivain y énumère les nombreux dons monétaires offerts au *Gun-Club* par tous les États importants du monde, afin d'accélérer l'inauguration du projet lunaire.

Plutôt que de perpétuer l'idée de Verne d'une opération collective, Wells fait un bond en arrière. Il reprend en effet l'approche romantique des voyages lunaires du passé, où le voyage dans l'espace est l'affaire d'un individu génial sur le plan du savoir et autosuffisant sur le plan monétaire. À des lieues des terres américaines et du fla-fla patriotique et militaire que Verne illustre avec emphase, Wells vient placer son récit dans la campagne anglaise reculée. C'est à Lympne, dans le comté de Kent, que se rencontre par hasard Bedford, un homme d'affaires recyclé en dramaturge et Cavor, un savant excentrique et lunatique. Ces deux individus, de toute évidence antagonistes, deviendront chez l'auteur anglais, les premiers hommes dans la Lune.

Comme les Dyrcona et Pfaall chez Cyrano et Poe, le savant de Wells est un être autosuffisant capable de mettre au point un moyen de transport lunaire de son propre chef, sans véritable aide extérieure. En plus d'être l'inventeur de la navette spatiale, Cavor, le professeur, imaginé par l'écrivain, s'engage lui-même à bord de l'expédition. À la fois savant et voyageur, il est comme ces écrivains de récits de voyage

---

<sup>80</sup> Verne, *id* : 261.

scientifique qui partent à l'aventure pour l'avancée de la connaissance. Bedford, l'autre personnage intéressé, ne participe à la mise au point du voyage qu'à titre de témoin oculaire. Grâce à ses qualités d'entrepreneur, par ses encouragements et son optimisme contagieux, il insuffle un élan d'enthousiasme au projet lunaire de l'inventeur. Si la prémisse de *The First Men in the Moon* s'inspire des odysées de Cyrano et Poe, Wells prend soin de placer aux côtés du savant excentrique isolé, un homme du monde comme second témoin, en la personne de Bedford. Une telle présence humaine manque bien souvent aux voyageurs solitaires que sont les Gonsales, Dyrcona, Gulliver et Hans Pfaall. Leurs voyages extraordinaires, la plupart du temps perçus par les gens comme des fabulations de l'esprit à leur retour au pays, auraient reçu plus de crédibilité s'ils avaient été entérinés par un témoin oculaire crédible.

Cherchant à déléguer les tâches plus concrètes de ses expériences, Cavor fait l'embauche de trois ouvriers au village où se déroule l'action en début de récit. Dans le passage suivant la commotion provoquée par la première expérimentation de la *cavorite*, la substance anti-gravitationnelle inventée par le savant, Bedford confie au professeur sa crainte que les nouveaux assistants du scientifique rapportent aux autorités du village les dégâts matériels causés par le tourbillon anti-gravitationnel de sa substance. Cavor tente de le rassurer en lui répliquant que ses hommes n'ont pas assez de discernement pour découvrir la véritable cause de l'explosion:

*My three assistants may or may not have perished. That is a detail. If they have, it is no great loss; they were more zealous than able, and this premature event must be largely due to their joint neglect of the*

*furnace. If they have not perished, I doubt if they have the intelligence to explain the affair. They will accept the cyclone story.*<sup>81</sup>

La condescendance et le mépris qu'il entretient pour ses employés cadre parfaitement avec la personnalité du savant romantique autosuffisant, dont les incessantes méditations sur les grandes idées l'ont rendu inapte à communiquer avec le commun des mortels. Une situation similaire se retrouve dans le récit de Poe. À la fin de la missive qu'il envoie sur Terre, Hans Pfaall admet avoir tué ses percepteurs au moment de l'envolée de son ballon. Étonnamment, Pfaall ne laisse entendre aucun remord à cet effet durant son récit. Il ne semble éprouver aucun sentiment de culpabilité à l'idée d'avoir provoqué la mort de ces gens. À ses yeux, la réussite de son voyage prévalait sur la vie de ces hommes et la découverte d'un nouveau monde excusera bien la mort de quelques malheureux.

En comparaison aux astronautes et inventeurs modernes de Verne, le savant de Wells apparaît dans un cadre de science-fiction moderne comme un anachronisme, comme une figure du passé. Il transporte dans le présent moderne non seulement l'image physique du savant autosuffisant, marginal et incompris de ses contemporains mais également une certaine prescience du passé, mystérieuse et impénétrable où la connaissance ne résulte pas d'une volonté humaine mais apparaît comme encodée dans la nature.

Le savant marginal (et marginalisé) revient constamment chez Wells : «*Du Voyageur du Temps à Moreau, et de Griffin à Cavor, le principal personnage de sa science-fiction est l'aventurier scientifique à la recherche du Nouveau, au mépris du sens commun et des idées reçues.*»<sup>82</sup> De cet angle, ce sont les traits de l'écrivain lui-même qui semble soudainement marquer le faciès de ce savant récuratif. En se voyant refuser l'éducation classique et

---

<sup>81</sup> Wells, *id* : 16.

<sup>82</sup> Suvin, *id* : 145.

en promouvant une nouvelle littérature populaire journalistique au détriment d'une «haute» littérature classique, Wells s'inscrit en quelque sorte aussi dans cette «recherche du Nouveau et dans ce mépris du sens commun» au même titre que les personnages de ses romans.

À ce sujet, Robert Philmus postule que le passage d'une littérature poétique vers une littérature journalistique chez l'auteur est allégorisé par les narrations antagoniques de Bedford (dramaturge) et Cavor (savant) dans *The First Men in The Moon*. Le premier raconte son voyage sur la Lune et ses mésaventures avec les Sélénites à travers une description poétique et un sens aigu du mélodrame et de l'aventure. Le second, au contraire, évoque son périple et sa prise de contact avec le peuple lunaire de façon détachée et dénuée de drame. Dans des termes factuels et précis, Cavor fait en quelque sorte l'histoire naturelle des Sélénites.<sup>83</sup>

### 3.3) *La cavorite : une science imaginaire*

L'utilisation de la science imaginaire est un autre point de discordance entre Verne et Wells. Nous l'avons vu, Verne est plus vulgarisateur qu'inventeur. Il se sert de la fiction comme d'une plateforme didactique lui permettant de présenter à ses lecteurs des théories scientifiques spéculées, étudiées et parfois déjà appliquées dans le réel. C'est pourquoi il n'apprécie guère les incessantes comparaisons établies entre lui et l'auteur de *The War of the Worlds* à qui il reproche de baser ses récits à partir de sciences imaginaires infondées qui utilisent le squelette de la science mais en ignorent la chair et le sang.

La science imaginaire est une manoeuvre bien élaborée qui intègre à son être la méta-structure de la science, c'est-à-dire l'histoire et la philosophie, afin de convaincre le lecteur de la véracité de cette

---

<sup>83</sup> Philmus, Robert. *Into the Unknown; the Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H.G. Wells*. Berkeley : University of California Press, 1970 : 152.

science, aussi improbable qu'elle puisse paraître en bout de ligne. L'efficacité d'un tel canular, entériné à la fois par les auteurs et les lecteurs, en dit beaucoup sur la prédominance de l'image sur le contenu dans la science moderne.<sup>84</sup> Dans *The First Men in the Moon*, cette science prend la forme de la *cavorite*, une substance anti-gravitationnelle, capable de se soustraire aux lois newtoniennes.

La forme et les attributs de cette substance ne sont jamais clairement déterminés dans le texte. Au cours de la mise au point de cette substance, Cavor confie les moindres détails de la composition de la *cavorite* à Bedford. L'homme d'affaires tente ensuite de résumer en ses mots ce qu'il comprend de cette chose. La *cavorite* nous est donc définie par un individu peu familier au langage scientifique:

*The object of Mr. Cavor's search was a substance that should be opaque—he used some other words that I have have forgotten, but opaque conveys the idea—to all forms of radiant energy. [...] Cavor did not see why such a substance should not exist, and certainly I could not tell him. I had never thought of such a possibility before. He showed me by calculations on paper, which Lord Kelvin, no doubt, or Professor Lodge, or Professor Karl Pearson, or any of those great scientific people might have understood, but which simply reduced me to a hopeless muddle, that not only was such a substance possible, but that it must satisfy certain conditions. It was an amazing piece of reasoning. Much as it amazed and exercised me at the time, it would be impossible to reproduce it here.*<sup>85</sup>

De toute évidence, Wells souhaite demeurer obscur quant à la nature exacte de la *cavorite*. En procédant de cette façon, il laisse planer un doute dans l'esprit du lecteur de son temps à savoir qu'une pareille substance soit plausible ou non au plan scientifique. La *cavorite* est donc

---

<sup>84</sup> Lambourne, *id* : 35-37.

<sup>85</sup> Wells, *id* : 10.

en vérité de la magie tout droit sorti d'un conte merveilleux. Seulement au lieu d'être au service de la satire ou de la religion, comme chez Swift ou Dante par exemple, elle sert ici la connaissance. En se travestissant en science, cette magie trouve une sorte de légitimité lui permettant de s'intégrer à une réflexion épistémologique.

Avec la *cavorite*, Wells ne cherche pas à contribuer à l'instruction technique du lecteur, mais lui donne plutôt à réfléchir. Dans *The First Men in the Moon*, tout comme dans l'ensemble de son œuvre, l'écrivain s'évertue à sonder et examiner les éventuelles conséquences sociales et morales du progrès scientifique sur l'humanité. Son style s'apparente plus à celui du satiriste Swift qu'à celui du pragmatique Verne, au sens où la technicité de l'invention qu'il met en mots ne l'intéresse que dans la mesure où elle lui permet de confronter l'humanité à des épreuves anticipées.

Même s'il emprunte l'astuce de la science imaginaire pour envoyer ses hommes dans l'espace, Wells demeure un savant et il ne manque pas d'étaler son érudition scientifique lors de la montée de la sphère en *cavorite*, servant de vaisseau spatial à Bedford et Cavor. Au moment de l'ascension dans l'atmosphère, l'auteur décrit correctement l'effet physique, causé par la substance anti-gravitationnelle à l'intérieur de la navette :

*It was the strangest sensation conceivable, floating thus loosely in space, at first very indeed horribly strange, and when the horror passed, not disagreeable at all, exceeding restful; indeed the nearest thing in earthly experience to it that I know is lying on a very thick, soft feather bed. [...] I had expected a violent jerk at starting, a giddy sense of speed. Instead I felt—as if I were disembodied. It was not like the beginning of a journey; it was like the beginning of a dream.<sup>86</sup>*

---

<sup>86</sup> Wells, *id* : 26.

Autre exemple : durant le voyage vers la Lune, Cavor oriente sa sphère grâce à des stores (*blinds*) qu'il ouvre et qu'il referme selon la direction qu'il souhaite voir se diriger la navette : «*Four windows were open in order that the gravitation of the moon might act upon all the substances in our sphere.*»<sup>87</sup> En ouvrant un store, l'intérieur de la navette n'est plus entièrement protégé par la *cavorite* qui recouvre la sphère, de sorte que la gravité du corps céleste le plus près d'eux attire les objets se trouvant à l'intérieur, faisant dévier la trajectoire de la sphère dans la direction souhaitée. C'est de cette façon pour le moins inusitée que les deux hommes navigueront jusqu'à la Lune.

#### 3.4) Redécouverte de la Lune vivante du XVIIIe siècle

L'intérêt de Wells pour le récit lunaire, c'est d'aller sur la Lune, contrairement à Verne, dans *De la Terre à la Lune*, qui articule son récit essentiellement autour de la question «Comment aller sur la Lune?». L'auteur français n'y mettra d'ailleurs jamais les pieds dans *Autour de la Lune*, le deuxième volet de son aventure. Pressé d'alunir, Wells choisit de régler la difficulté du moyen de transport en inventant une substance anti-gravitationnelle, facilitant du coup le voyage dans l'espace et précipitant l'alunissage de Cavor et Bedford sur le corps céleste.

Le monde lunaire découvert par les deux voyageurs est celui que spéculaient les savants du XVIIIe siècle dans leurs débats sur la pluralité des mondes. La Lune wellsienne, comme la Terre, est habitée d'une flore, d'une faune et d'une forme de vie en apparence supérieure et gouvernante. L'idée de peupler la Lune semble déroger à la plausibilité scientifique d'un bon récit de science-fiction moderne. Seulement chez Wells, le fantaisiste est dépeint et défini avec une si grande acuité scientifique que ce qui devait sembler provenir d'un

---

<sup>87</sup> Wells, *id* : 27.

monde merveilleux prend soudainement une forme réaliste et intelligible.

Sa Lune est un amalgame des diverses représentations passées et contemporaines du corps céleste. L'auteur anglais crée un monde lunaire bigarré et forcément étonnant pour le lecteur. Que la majeure partie de l'action du récit s'y déroule n'est donc pas un hasard. C'est dans le cadre de ce monde étranger et nouveau que les idées de Wells prennent réellement leur élan.

La composition du paysage lunaire s'expose en deux temps dans le roman. La sphère de Cavor alunie dans un cratère, en pleine nuit. Bedford traduit ses premières impressions ainsi:

*It showed a huge undulating plain, cold and gray, a gray that deepened eastward into the absolute raven darkness of the cliff shadow. Innumerable rounded gray summits, ghostly hummocks, billows of snowy substance, stretching crest beyond crest into the remote obscurity, gave us our first inkling of the distance of the crater wall. These hummocks looks like snow. At the time I thought they were snow. But they were not—they were mounds and masses of frozen air.<sup>88</sup>*

Au matin, quand le soleil s'élève sur le cratère où se trouve la sphère, un étrange phénomène se produit, modifiant complètement le paysage nocturne aperçu au préalable par les deux voyageurs. Grâce à la lumière du soleil, vaporisant les masses d'air gelées au sol, une subite atmosphère se crée et s'élève. Au contact de celle-ci, le sol lunaire, jusque-là aride et mort, semble soudainement donner vie à une végétation s'accroissant à une rapidité vertigineuse :

*In a few minutes, as it seemed, the buds of the more forward of these plants had lengthened into a stem and were even putting forth a second whorl of leaves, and all the slope that had seemed so recently a lifeless*

---

<sup>88</sup> Wells, *id* : 34.

*stretch of litter was now dark with the stunted olive-green herbage of  
bristling spikes that swayed with the vigour of their growing.*<sup>89</sup>

Le décor lunaire décrit a priori par Wells semblait réalistement constitué pour son temps. L'extraordinaire mutation du sol qui s'en suit place toutefois le lecteur dans un état liminal, quelque part entre le réaliste et le fantaisiste. Comme il l'avait fait dans son explication scientifique de la *cavorite*, l'auteur explique cette métamorphose drastique par une habile vulgarisation donnant réellement l'impression qu'un pareil phénomène naturel puisse s'avérer possible. Dans *The First Men in the Moon*, l'extraordinaire semble toujours pouvoir s'expliquer rationnellement. Ce qui semble au premier regard mystérieux ne reste jamais totalement insondable. Wells semble à certains égards reprendre la technique du surnaturel rationalisé qui caractérise les histoires gothiques d'Ann Radcliffe, où tout phénomène, aussi obscur soit-il, finit par être éclairé d'une lumière épistémologique.

Wells précise bien dans son titre que ce n'est pas *sur* la Lune que ses personnages se dirigent mais bien *dans* la Lune. L'auteur l'imagine comme un monde souterrain, où les cratères sont en réalité des portes d'entrée d'un monde demeuré invisible à l'œil scrutateur du télescope. La référence au voyage lunaire de Kepler, le *Somnium*, est évidente ici. L'astronome allemand prétendait qu'une civilisation pouvait bel et bien peupler l'astre lunaire. Il entretenait l'hypothèse que les cratères, avec leurs cavités et leurs cavernes, étaient probablement des issues menant au refuge de créatures inconnues de l'homme.

Il serait difficile de penser que Wells n'ait pas lu le *Somnium* avant d'écrire *The First Men in the Moon*. Il existe en effet trop de similarités entre leurs descriptions respectives de l'astre pour prétendre du contraire. Les deux décrivent par exemple la Lune comme étant un monde marqué par de grands contrastes de lumière et de température

---

<sup>89</sup> Wells, *id* : 38.

où la végétation naît, grandit et meurt au cours d'une même journée lunaire pour renaître de ses cendres le jour d'après.<sup>90</sup> Cette allusion au texte de Kepler démontre clairement le souhait de Wells ici de revisiter tout en perpétuant dans un texte de fiction nouveau, la tradition des voyages lunaires du passé.

Verne parlait déjà de la Lune comme d'un lieu mort en 1865. Malgré la justesse de l'image proposée par le Français, Wells, près de quarante ans plus tard, n'hésite pas à renouer avec la Lune du XVIII<sup>e</sup> siècle, pullulant encore de vies et de mystères. C'est peut-être cet aspect du récit qui le rend si iconoclaste, dans la mesure où un tel retour en arrière semble aller en contradiction avec le courant progressif généralement suivi par la science-fiction moderne, elle qui semble toujours poser son regard vers l'avant. Alors que l'intention de Verne pour le voyage lunaire verse essentiellement du côté de la science, Wells, avec *The First Men in the Moon*, balance davantage dans la fiction. L'opposition entre les deux récits allégorise assez bien le paradoxe qui marque plus largement le genre de la science-fiction; cette connexion de deux termes dont les sens antagoniques aujourd'hui renvoyaient il n'y a pas si longtemps à une même idée.

### 3.5) *Les Sélénites et l'organisation utopique*

Après s'être empoisonné avec les champignons phosphorescents lunaires (fungus), Bedford et Cavor sont entraînés dans les cavernes souterraines lunaires par les Sélénites (les êtres qui habitent et gouvernent la Lune), où ils sont gardés captifs. Le nom donné aux habitants de la Lune fut attribué plusieurs fois au peuple lunaire dans l'histoire de cette littérature. Le nom renvoie, bien entendu, à la déesse grecque Sélène. C'est Lucien de Samosate qui utilise pour la première fois le terme «sélénite» pour décrire ce peuple: «*Voici les clauses de la paix*

---

<sup>90</sup> Hillegas, Mark. «A Road Not Taken». *Extrapolation* 30.4 (1989) : 367.

conclue entre les Héliotes et leurs alliés d'un côté, les Sélénites et leurs alliés de l'autre : les Héliotes doivent abattre le rempart, ne plus envahir la lune, restituer les prisonniers moyennant une rançon».<sup>91</sup>

Chez Lucien, les Sélénites sont anthropomorphisés. Ils parlent, guerroient et font la politique comme les terriens. Ceux de Wells n'ont rien d'humain. Du point de vue de Bedford et Cavor, leurs morphologies singulières apparaissent inquiétantes justement parce qu'elles s'éloignent des formes anthropoïdes et évoquent plutôt l'insecte:

*For a moment my eyes sought him in the wrong place, and then I perceived him standing facing us both in the full light. Only the human features I had attributed to him were not there at all! Of course I ought to have expected that, only I didn't. It came to me as an absolute, for a moment an overwhelming shock. It seemed as though it wasn't a face, as though it must needs be a mask, a horror, a deformity, that would presently be disavowed or explained. There was no nose, and the thing had dull bulging eyes at the side—in the silhouette I had supposed they were ears. There were not ears...I have tried to draw one of these heads, but I cannot. There was a mouth, downwardly curved, like a human mouth in a face that stares ferociously.<sup>92</sup>*

Dans la suite de leur périple, les deux personnages font la rencontre de divers Sélénites qui se caractérisent par des physionomies bien différentes.

La description qu'il donne de la constitution biologique des Sélénites est remarquable. Ses connaissances ne sont certainement pas étrangères à l'amitié qu'il entretenait avec le biologiste T.H. Huxley. À ce sujet, Wells aimait rappeler la légende qui prétendait que Charles Darwin aurait secrètement assisté aux cours du biologiste. À travers son ami Huxley, dont la pensée scientifique influença son point de vue sur

---

<sup>91</sup> Lucien, *id* : 243.

<sup>92</sup> Wells, *id* : 58-59.

le monde, l'écrivain aurait donc reçu indirectement les enseignements de l'auteur de *On the Origin of Species*.<sup>93</sup>

Au cours de leurs confrontations avec les Sélénites, Bedford et Cavor constatent rapidement leur supériorité physique sur les habitants lunaires dont les corps semblent flasques et dénués de puissance :

*My mailed hand seemed to go clean through him. He smashed like—like some softish sort of sweet with liquid in it! He broke right in! He squelched and splashed. It was like hitting a damp toadstool. The flimsy body went spinning a dozen yards, and fell with a flabby impact. I was astonished. I was incredulous that any living thing could be so flimsy.*

*For an instant I could have believed the whole thing a dream.*<sup>94</sup>

Le savant réalise alors que leur avantage musculaire sur les Sélénites résulte de la gravité six fois plus importante sur la Terre que sur la Lune. Autrement dit, les Sélénites se déplacent sur la Lune comme un homme marche sur Terre. À chaque enjambée, Bedford et Cavor, eux, sautillent comme des sauterelles et bénéficient d'une mobilité plus rapide, leur permettant d'échapper aux créatures lunaires.

Après son retour sur Terre, Bedford reçoit une communication radio en provenance de la Lune. Cavor, demeuré là-bas pour étudier les Sélénites, explique dans son message radio que les habitants lunaires prennent une multitude de formes. Celles-ci sont même si variées que les caractéristiques physiologiques différenciant chaque être humain sur Terre semblent inexistantes en comparaison :

*Indeed, there seemed not two alike in all that jostling multitude. They differed in shape, they differed in size, they rang all the horrible changes on the theme of Selenite form! Some bulged and overhung, some ran about among the feet of their fellows. All of them had a grotesque and*

---

<sup>93</sup> Ponnau, Gwenhaël. «La Preuve par Deux du Darwinisme». *Europe* 681-682 (1986) : 76.

<sup>94</sup> Wells, *id*: 73.

*disquieting suggestion on an insect that has somehow contrived to mock humanity; but all seemed to present an incredible exaggeration of some particular feature.*<sup>95</sup>

La société sélénite est régie par la biologie. Chacun de ses membres, selon son bagage génétique, est destiné dès la naissance à occuper un rôle prédéterminé au sein du groupe. Un Sélénite possédant une mémoire phénoménale, par exemple, sera systématiquement conduit à remplir des tâches nécessitant la mémoire et ainsi de suite :

*Function determines the nature of the Selenites, who are educated and surgically adapted to assume their duties in society. Although there are as many different kinds of work to be performed, all lunar society can be divided into two broad categories, the intellectual classes and the workers. Within the intellectual classes there are three groups: the administrators, the experts, and the learned. The administrators are responsible for certain regions of the moon and are characterized by the greatest diversity of talents. The experts, with their gigantic balloon-shaped brains, are molded to perform special mental operations. The learned are the receptacles of knowledge and so great is their power that they replace books, libraries and museums. The rest of lunar society is made up of workers, whose forms are as numerous as there are jobs to be filled: glass bowers who are all lungs, chemists who are all nose, artists who are only a great arm and quick eyes, vigorous guards and soldiers, miniature Selenites to do fine, precision work, spidery messengers, stocky butchers with long arms, workers who are all hands to assemble machinery, living lanterns, and many, many others.*<sup>96</sup>

Cette organisation sociétale fonctionne comme une ruche. Chaque Sélénite se destine à une tâche particulière qu'il accomplit pour le bien commun des siens :

---

<sup>95</sup> Wells, *id*: 125.

<sup>96</sup> Hillegas, *id* :369.

*In H.G. Wells's *The First Men in the Moon*, the scientist Cavor, stranded on the Moon, sends messages to Earth describing the hive-society of the Selenites, stressing the remarkable efficiency of its division of labour and the inapplicability of such concepts as «freedom» or «self» to its members.<sup>97</sup>*

La valeur individuelle d'un Sélénite est déterminée en fonction de l'importance du rôle qu'il occupe au sein de la société. Celle-ci est donc organisée selon une stratification sociale. Par rapport à la géographie lunaire, plus un Sélénite est important, plus il habite une couche profonde du monde souterrain lunaire. Le bon fonctionnement de cette ruche lunaire dépend d'une reine que Cavor appelle «*The Grand Lunar*». Elle personnifie le plus haut degré social de cette société.

La société essentialiste et stratifiée des Sélénites est à plusieurs égards une référence aux vieux voyages lunaires. Comme Lucien, Godwin ou Cyrano, Wells utilise la Lune pour mieux exprimer, par la satire, les maux terrestres. Chaque époque de l'humanité possède son lot de problèmes et d'aberrations. Ainsi, les satires lunaires se suivent, mais ne se ressemblent pas. Chez Wells, la société sélénite peut s'interpréter comme une dénonciation des effets de la spécialisation née de la Révolution industrielle du XIXe siècle : «*The Selenite world, like the world of 802,701 in *The Time Machine*, is at once the antithesis of an earthly state of affairs and the working to a logical conclusion of a tendency observable in the present—in this instance, the tendency toward increased specialization.*»<sup>98</sup> En plus d'osciller entre le voyage imaginaire et le traité scientifique, le récit de Wells agrège un troisième genre à son ensemble dans le dernier acte du roman. Dans son désir de méditer sur les structures sociétales, Wells choisit d'insérer les Sélénites dans un système social alternatif au nôtre, où le travail collectif prime sur les libertés individuelles.

---

<sup>97</sup> Nicholls, Peter, David Langford, and Brian M. Stableford. *The Science in Science Fiction*. New York: Knopf, 1983 : 62.

<sup>98</sup> Philmus, *id* : 147.

Ce dernier segment de *The First Men in the Moon* réside quelque part entre ce qu'Alexandra Aldridge appelle la satire utopique et la dystopie :

*While [...] utopian satire directs critical attention to the contemporaneous present through an alternative structure, the pure dystopia of the twentieth century focuses on the alternative structure itself as a warning—a future projection of the ultimate maladies to be expected from the extension of a scientific or collectivist ethos.*<sup>99</sup>

Le récit contient en effet les traces de la satire utopique et de la dystopie, puisqu'il projette à la fois les maux d'une société spécialisée dans un espace alternatif, en l'occurrence la Lune, tout en faisant du même coup le procès de cette alternative pour mieux énoncer les possibles dangers qui guettent une société industrialisée trop spécialisée.

### 3.6) Conclusion de chapitre

La projection des problèmes terrestres sur le sol lunaire est une méthode de réflexion qui fut adoptée à plusieurs moments dans l'histoire occidentale, tant en art qu'en science. À titre de plus proche voisin céleste, la Lune est devenue pour l'humanité, au fil des temps, un miroir de notre planète. Ce n'est qu'une fois entrée concrètement dans nos foyers sur l'écran de télévision, le 20 juillet 1969, que le paysage lunaire est apparu sous son vrai jour, c'est-à-dire un monde complètement étranger au nôtre, sans le moindre trait commun avec la Terre.<sup>100</sup>

Si la Lune de Jules Verne se rapproche de ce monde étranger, celle de Wells se présente à bien des égards comme un alter ego de la

<sup>99</sup> Aldridge, Alexandra, *The Scientific World View in Dystopia*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1984: 66

<sup>100</sup> Montgomery, Scott L. *The Moon & the Western Tradition*. Tucson: University of Arizona Press, 1999: 217-218.

Terre. Or, contrairement à ses prédécesseurs Lucien, Dante, Godwin, Cyrano et Poe qui avaient eux aussi imaginé une Lune habitée, Wells s'en démarque en choisissant de ne pas en faire un miroir de la Terre. Les Sélénites de l'auteur anglais n'ont en effet rien d'humain. Ce sont de véritables extraterrestres qui nous sont en tout point étrangers, autant au sens biologique, que social, politique et religieux. Même s'il imagine une Lune vivante semblable à celle des siècles passés, Wells se démarque des écrivains de voyage lunaire d'avant en postulant une Lune purement extraterrestre. En dissociant catégoriquement le monde des Sélénites du nôtre, l'auteur rejoint en réalité, et par un curieux détour, la conception lunaire de son temps, à savoir que la Lune est bel et bien un monde en soi, étranger et indépendant de la Terre.

## QUATRIÈME CHAPITRE *La Femme dans la Lune*

### *4.1) Un voyage moderne aux accents romantiques*

Au premier regard, *La Femme dans la Lune* semble être un voyage sur la Lune romantique. Au début du film de Fritz Lang, le personnage d'Helius, un jeune entrepreneur et ingénieur en astronautique, grandement intéressé par l'exploration spatiale, rend visite à un vieux savant, le professeur Mannfeldt, connu pour son controversé traité d'astronomie faisant état de la possible présence de minerais d'or sur la Lune. Ses théories audacieuses font de lui la risée de ses compères astronomes. Ne bénéficiant d'aucun défenseur, le savant aux idées saugrenues tombe peu à peu dans l'oubli. Isolé de la communauté savante allemande, Mannfeldt se morfond chez lui dans l'ennui et la pauvreté. La visite de l'enthousiaste Helius semble de toute évidence revigorer le vieux savant. Croyant fermement en la plausibilité de ses théories, le jeune homme lui propose de mettre sur pied une fusée qui les mènera vers la Lune et ses gisements d'or.

La prémisse du film s'apparente à celle du roman de Wells. Les deux personnages principaux du scénario de Thea Von Harbou semblent en effet calquer sur ceux de *The First Men in The Moon* : Helius, le jeune homme à l'esprit d'entreprise rappelle de toute évidence Bedford. Quant au professeur érudit et excentrique Mannfeldt, il se présente comme un véritable successeur à l'inventeur de la *cavorite*. En introduisant le voyage lunaire par l'entremise d'une ruée vers l'or, *La Femme dans la Lune* reprend une idée que proposait déjà Wells qui, à son tour, l'avait peut-être tiré des récits de conquêtes d'or propre aux chroniques du Nouveau Monde; un ancien genre littéraire qu'il avait certes dû croiser au cours de ses nombreuses lectures.

L'obsession de l'or, dans le film, est surtout l'affaire du vilain prospecteur américain Turner. Devant le refus d'Helius de le prendre

avec lui pour le voyage, le méchant financier obtient de force sa place dans la fusée. Turner a eu vent des théories de Mannfeldt et souhaite ardemment que celles-ci s'avèrent justes. À la différence de Bedford dans *The First Men in the Moon*, qui voyait lui aussi dans cet or extraterrestre la possibilité de faire fortune, les deux héros principaux de *La Femme dans la Lune* ne semblent pas faire de ces gisements la priorité de leur périple. Helius et Mannfeldt sont dominés par d'autres désirs que celui de la cupidité. Le plus jeune est d'abord un aventurier qui cache mal le sentiment amoureux qu'il éprouve pour la fiancée de son meilleur ami, qui l'accompagne dans la mission. Comme Cavor, le vieux professeur se retrouve quant à lui revivifié par cette extraordinaire quête de savoir que représente cette expédition.

À certains égards, ce voyage sur la Lune se rapproche de l'esprit romantique du roman de Wells. Sur d'autres points, il adopte en revanche plutôt la vision moderne proposée par Verne. Dans la première partie du film par exemple, le projet semble s'organiser autour d'un créateur autosuffisant, comme Dyrcona et Hans Pfaall l'étaient respectivement chez Cyrano et Poe. Or la séquence mettant en scène le lancement de la fusée nous force à revoir cette position. Les images nous dévoilent une équipe jusque-là demeurée dans l'ombre, composée de centaines d'ouvriers ayant participé à la confection de la fusée. Un voyage lunaire qui, de toute évidence, semblait être le fruit d'un dessein romantique, menée par la volonté et les grandes ambitions personnelles de deux hommes fait place, soudainement, à une représentation beaucoup plus réaliste d'un voyage lunaire. Comme dans *De la Terre à la Lune*, Lang dévoile dans cette séquence d'immenses installations, des centaines d'ouvriers au travail et un public en liesse attendant impatiemment cette première mondiale.

Cependant, à la différence de la bande du *Gun-Club* du professeur Barbicane, formé de savants de diverses allégeances chez

Verne, les employés de Mannfeldt et Helius ne sont quant à eux que de simples tâcherons, sans réelles spécialisations. Si l'élaboration de l'immense canon prototype *Columbiad* dépend d'une complexe organisation, constituée de savants, chercheurs et ingénieurs, la fusée de Mannfeldt et Helius résulte plutôt d'une chaîne de montage industrielle. Alors que l'apport de chacun semble définitivement enrichir le résultat global final dans la préparation du voyage chez Verne, dans le film, le résultat final, lui, est déjà conceptualisé, dessiné et calculé dans les esprits des deux principaux protagonistes. Il ne leur reste plus qu'à engager une main-d'œuvre pour appliquer à la lettre le plan de la fusée.

Le film, en résumé, met donc en image un voyage intime, qui derrière ses airs de grande entreprise nationale au moment de la séquence du lancement de la fusée, demeure dans le reste du récit, le projet de deux individus portés par un désir commun : aller sur la Lune. *La Femme dans la Lune* se trouve donc à jouer avec les deux modes respectifs proposés d'une part par Verne et de l'autre par Wells. C'est peut-être pourquoi l'intrigue du film semble faire si souvent défaillance. Ne sachant sur quel pied danser, le spectacle cinématographique proposé paraît un peu maladroit.

#### *4.2) La fusée : défi technique et souci de réalisme*

À sa sortie en salles en 1929, le film de Lang reçoit un accueil critique plutôt négatif. La principale faute est imputée à la scénariste Thea von Harbou (la femme de Lang à l'époque), pour son histoire jugée trop fleur bleue. Manquant définitivement de réalisme, la seconde partie du film, qui se déroule sur la Lune, est également blâmée. Inversement, la première partie du film, extrêmement réaliste pour l'époque, sauve un peu la mise; la séquence du lancement de la fusée

étant peut-être l'élément le plus marquant du film, autant sur le plan scientifique que cinématographique.

Après avoir essuyé quelques reproches sur le manque de plausibilité scientifique de son précédent film *Metropolis*, Fritz Lang prend soin d'embaucher pour ce tournage d'importants spécialistes d'astronautique afin d'assurer la conceptualisation réaliste de sa fusée et du lancement de celle-ci. Il s'entoure donc des illustres Hermann Oberth et Willy Ley.<sup>101</sup> La présence d'Oberth sur le plateau est d'ailleurs largement médiatisée et sert à la campagne promotionnelle du long-métrage. Le savant est invité à construire une vraie fusée qui doit être lancée le soir de la première. Un important bris mécanique lors des essais de l'engin force toutefois le scientifique et les promoteurs du film à annuler l'événement.<sup>102</sup>

La séquence du lancement de la fusée est réaliste sur une multitude d'aspects. La physionomie et l'assemblage de l'engin ne sont pas sans rappeler la V2 ou la *Saturn V*. Dans ce passage, la fusée, bordée d'immenses échafauds, est acheminée de son entrepôt au lieu de décollage par un puissant véhicule de transport, sorte d'ancêtre du *crawler-transporter* américain. Une fois mise en place, l'appareil est coulé dans un gigantesque bassin d'eau. Selon Oberth, sa fusée devait être submergée pour protéger les parois de la fusée contre la chaleur déployée par les moteurs au moment du décollage. Il craignait que l'intolérable chaleur, lors de l'allumage des moteurs, endommage les parois métalliques de l'appareil et occasionne l'implosion des réservoirs d'essence.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Benson, Michael. Vintage Science Fiction Films, 1896-1949. Jefferson, N.C.: McFarland, 1985 : 25.

<sup>102</sup> Wachhorst, Wyn. «Kepler's Children : The Dream of Spaceflight. The Yale Review 84 (April 1996) : 125.

<sup>103</sup> Winter, Frank H. Rockets into Space. Frontiers of space. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990 : 40.

Quelques secondes avant le décollage, un compte à rebours se fait entendre (ou plutôt voir par les intertitres puisqu'il s'agit d'un film muet!). Selon toute vraisemblance, il s'agit là de la toute première utilisation du procédé pour un lancement de navette spatiale.<sup>104</sup> Aujourd'hui, il paraît désormais difficile de se figurer un lancement de fusée sans compte à rebours, l'association entre les deux étant devenue un aspect sacré du rituel de décollage spatial. Si la science influe très souvent la fiction, cet exemple démontre que l'inverse est tout aussi vrai.

Aux yeux d'Hitler, la séquence de lancement de la fusée de *La Femme dans la Lune* paraît un peu trop réaliste et révélatrice. Il tente même d'écarter le film de la circulation dans les années 30; les similarités entre l'engin spatial de Lang et les prototypes de missiles perfectionnés en Allemagne en ce temps-là, étant trop évidentes au goût du Führer.<sup>105</sup> Quelques aspects irréalistes du lancement sont cependant à noter dans cette séquence du film. Lors de son ascension, par exemple, la fusée adopte une curieuse trajectoire. Elle s'envole dans les cieux à une vitesse fulgurante, comme le boulet de canon de Verne, plutôt que de s'élever lentement en l'air comme le ferait une réelle fusée à son décollage. À pareille vitesse, les corps des astronautes dans la fusée n'auraient pas su résister à la pression d'une telle accélération. Ils seraient morts sur le coup.

Le manque de réalisme de l'ascension de la fusée s'explique peut-être par la précarité des effets spéciaux de l'époque. Il est fort peu probable qu'Hermann Oberth ait pu croire un instant que son appareil s'envolerait dans le ciel comme une roche projetée par une fronde. Fritz Lang croyait peut-être que cet effet de projectile à la Jules Verne serait plus apprécié du public, en dépit de son irréalisme. Il faut préciser que

---

<sup>104</sup> Jalufka, Dona et Christian Koeberl. «Moonstruck : How realistic is the moon depicted in classic science fiction films?» *Earth, Moon and Planets* 85-86 (2001) : 183.

<sup>105</sup> Baxter, John. *Science Fiction in the Cinema*. New York: A.S. Barnes, 1970 : 35.

chez les spectateurs de cinéma des années 20, la conception d'un vol spatial devait se rapprocher bien plus de l'image conditionnée par la littérature de fiction que celle que proposait la réalité scientifique du temps. Ainsi, l'impression d'irréalisme que cet effet visuel nous donne aujourd'hui pouvait à l'époque paraître parfaitement plausible dans l'esprit des spectateurs, dans la mesure où leur connaissance d'un voyage sur la Lune se résumait essentiellement à ce qu'en disaient les histoires de fiction.

#### 4.3) Une Lune invraisemblable

La conceptualisation des décors lunaires de *La Femme dans la Lune* fut dirigée par le peintre allemand Gustav Wolff et l'illustrateur Joseph Danilowatz. Visuellement magnifique, le paysage de la Lune de Lang est irréaliste : «*The moon in the movie is dominated by sandy, desert-like surfaces, with bizarre mountains and a beautiful starry sky.*»<sup>106</sup> Les reliefs très découpés du terrain lunaire sur lequel Helius et sa bande alunissent se rapproche plutôt d'un décor terrestre, évoquant davantage le désert du Nevada.

La présence d'une atmosphère sur la Lune est une autre des invraisemblances qui entaillent le réalisme du film. À leur sortie de la navette, les personnages parcourent le corps céleste sans scaphandre et respirent sans la moindre difficulté cet air étranger. Sévèrement critiqué pour cette grossière invraisemblance, le réalisateur se défendait en citant une équipe de chercheurs de l'Université allemande d'Iéna de l'époque qui postulait la présence d'une atmosphère sur la face cachée de la Lune; une hypothèse farfelue qui ne tenait pas la route.<sup>107</sup> C'est peut-être pour cette raison que les personnages du récit ne semblent pas être affectés (pour ne pas dire tués) par les changements de température

---

<sup>106</sup> Jalufka, id : 184.

<sup>107</sup> Jalufka, id : 184.

drastiques sur la Lune (120°C le jour et -180°C la nuit)<sup>108</sup>, probablement protégés par la supposée atmosphère lunaire.

#### 4.4) *Conclusion de chapitre*

Au-delà des diverses invraisemblances qui ponctuent la composition du monde lunaire de *La Femme dans la Lune*, Fritz Lang évite tout de même d'intégrer l'hypothèse d'une vie extra-terrestre sélénite. En fait, même s'il stipule une atmosphère et un paysage montagneux sur la Lune, le réalisateur évoque néanmoins un corps céleste inerte et sans vie. La représentation lunaire proposée par Lang se trouve de toute évidence à la frontière de deux conceptions lunaires du monde; un lieu à la fois semblable à la Terre, avec une atmosphère, des montagnes et des cavernes, et en même temps étranger parce que sans vie. Mais que ce monde soit vide ou non importe peu en vérité. Ce dernier n'est qu'un arrière-plan exotique pour la romance finale, une peinture de fond tragique pour le nid d'amour isolé d'Helius et Friede, qui s'avoueront enfin leur amour et leur souhait de rester seul sur la Lune, dans la dernière séquence du film. Avec cette fin ouverte, Lang et la scénariste Harbou ouvraient la voie aux spéculations. Est-ce que, comme Robinson Crusoé, les deux amants finiront par bâtir une nouvelle civilisation humaine sur ce territoire immaculé? L'histoire ne le dit pas.

---

<sup>108</sup> Muller, Paul. «Lune». Dictionnaire de l'Astronomie. Paris : Larousse, 1966.

## CINQUIÈME CHAPITRE *Objectif Lune & On a Marché sur la Lune*

### 5.1) *L'influence de Verne*

Dans son livre *The Translunar Narrative in the Western Tradition*, Aaron Parrett compare l'ampleur du programme spatial américain des années 60 à la construction des grandes cathédrales d'Europe au XVe siècle :

*[...] The construction of the grand cathedrals of Europe remain, as a logistical enterprise, unparalleled in our own era, except perhaps by the American space program of the 1960s and its expressed goal of landing a man on the moon. Both involved immense national commitment and were public works projects. At the same time, it seemed evident that the success of each enterprise depended in large part on the genius and vision of its respective architects : men like Donatello and Brunelleschi on one hand, and Von Braun and Oberth on the other.<sup>109</sup>*

Des projets de cette grandiloquence, l'histoire humaine n'en aura connu que quelques-uns. Les pyramides égyptiennes dans l'Antiquité ou encore la construction des chemins de fer américains au XIXe siècle en sont de célèbres exemples. Or, ce n'est pas tant l'immensité du programme spatial américain qui étonne que la rapidité avec laquelle le voyage sur la Lune se concrétise. Après tout, il n'y a qu'un bref 65 ans qui sépare le premier vol contrôlé d'un avion par les frères Wright à *Kitty Hawk* et le lancement d'*Apollo 8*, le premier vol habité étant allé au-delà de l'orbite terrestre.<sup>110</sup>

La préparation du voyage lunaire chez Hergé nécessite un important déploiement. Sans posséder l'envergure du programme spatial américain ou du *Columbiad* de Jules Verne, la mission *Objectif*

---

<sup>109</sup> Parrett, *id*: 5.

<sup>110</sup> Parrett, *id* : 104.

*Lune* s'inspire de l'approche collective de ces projets démesurés. Au début du premier album, Tintin, Haddock et Milou reçoivent un télégramme de leur bon ami Tournesol les priant de se rendre d'urgence en Syldavie (pays d'Europe orientale imaginée par l'auteur) sans toutefois en préciser la raison. Une fois à destination, Tintin et compagnie sont escortés vers une base militaire secrète syldavienne contrôlée par la *Zepo*, une police spéciale qui a ordre de conduire les invités au professeur Tournesol.

Une fois sur place, le lunatique savant confie à Tintin la nature exacte de son projet secret sur lequel il besogne, en alliance avec le gouvernement syldave:

*Il y a quatre ans, on a découvert dans le massif montagneux des Zmyhlpathes, c'est-à-dire ici même, de riches gisements d'uranium. Aussitôt, le gouvernement syldave a entrepris la création d'un centre de recherches atomiques. [...] On a fait appel à des savants de différents pays, spécialistes en physique nucléaire, et les travaux ont commencé. [...] Quant à moi, le gouvernement syldave m'a invité à venir travailler ici, et l'on m'a confié la direction de la section astronautique, domaine qui m'était le plus familier. J'ai été intelligemment secondé par l'ingénieur Frank Wolff que vous avez vu tout à l'heure et je suis en train de terminer les plans d'une fusée à propulsion atomique, à bord de laquelle je compte m'embarquer pour aller SUR LA LUNE.<sup>111</sup>*

Au moment de créer cet album, Hergé semble corroborer l'idée de Verne à savoir que le voyage sur la Lune, pour s'accomplir, exige une orchestration des plus complexes, c'est-à-dire une entreprise colossale capable de réunir les meilleurs spécialistes du monde, un équipement technologique hyper sophistiqué et un financement illimité. Bref, un défi uniquement à la portée d'un gouvernement ou d'une puissante multinationale.

---

<sup>111</sup> Hergé. *Objectif lune*. Tournai: Casterman, 1981 : 9.

Paradoxalement, dans *Objectif Lune*, le succès du décollage de la fusée dépend essentiellement du travail du professeur Tournesol. Comme Cavor et sa *cavorite*, l'invention essentielle au voyage lunaire chez Hergé porte également le nom de son créateur. Pour protéger les moteurs contre la chaleur dégagée par la puissance atomique au moment du départ, Tournesol a inventé une substance à base de silicone, capable de tolérer les hautes températures : la *tournesolite*.

### 5.2) *Le savant et son oeuvre*

La réussite du voyage chez Hergé s'articule en théorie à travers une agrégation de cerveaux, comme chez Verne. Mais en pratique, il n'en serait rien sans le cerveau exceptionnel de Tournesol qui, comme celui de Cavor, fonctionne et produit de manière autarcique. Le signe linguistique de la substance en question symbolise plus concrètement cette idée. Le signifiant *tournesolite*, en exprimant par la déclinaison le nom de Tournesol, renvoie à deux signifiés, liés par une filiation intime et insondable: le créateur et son oeuvre.

Dans les trois œuvres étudiées, le savant occupe une place primordiale dans l'univers du récit, lui qui y tient un double-rôle. Il est a priori le concepteur du projet, le théoricien dont le savoir et l'ingéniosité sont à l'origine de l'audacieux périple spatial qu'il essaie de rendre praticable. Une fois ses travaux intellectuels menés à terme, le savant délaisse aussitôt sa bibliothèque et son télescope pour s'embarquer avec les astronautes, à bord de l'appareil qu'il a préalablement conçu. Il devient en quelque sorte le cobaye de sa propre expérimentation. Ce désir de participer activement au voyage sur la Lune, au point de s'y rendre personnellement, confirme plus fortement la représentation romantique que font Wells, Lang et Hergé de leur savant respectif. Ils entretiennent l'idée que l'homme de science, pour concrétiser pleinement son œuvre, doit devenir un élément même de

l'expérience, il doit s'inclure physiquement dans le processus pour faire corps avec son œuvre.

Il est d'autant plus curieux, dans ce cas-ci, de voir le savant prendre part à l'expédition. Dans l'étude des corps célestes, quelle est l'utilité d'envoyer un être humain sur place quand des outils d'observation très précis peuvent faire un travail aussi efficace, sinon mieux encore que l'humain lui-même :

*It is perfectly true that the scientist himself does not want to go to the moon; he knows that for his purpose unmanned spaceships carrying the best instruments human ingenuity can invent will do the job of exploring the moon's surface much better than dozens of astronauts.<sup>112</sup>*

Pour Tournesol et Mannfeldt, les savants respectifs d'Hergé et Lang, le voyage sur la Lune est avant tout une affaire de gloire: On a marché sur la Lune. N'est-ce pas là une déclaration fière et lumineuse ? C'est en ce sens que l'enjeu de la course pour la Lune d'Hergé et Lang se rapproche de celle des Américains et des Russes.

Ce lien de filiation, unissant le créateur et son œuvre, renvoie à plusieurs égards à la figure romantique du savant fou de Mary Shelley. Le docteur Victor Frankenstein, (créateur) entretient pour le monstre qu'il a créé (œuvre), un étrange sentiment paternel :

*Be calm! I entreat you to hear me, before you give vent to hatred to my devoted head. Have I not suffered enough, that you seek to increase my misery? Life, although it may only be an accumulation of anguish, is dear to me, and I will defend it. Remember, thou hast made me more powerful than thyself; my height is superior to thine; my joints more supple. But I will not be tempted to set myself in opposition to thee. I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord*

---

<sup>112</sup> ARENDT, Hannah. «Man's Conquest of Space.». The American Scholar. XXXII (1963): 534.

*and king, if thou wilt also perform thy part, the which thou owest me.*<sup>113</sup>

Ce roman gothique que Brian Aldiss aime considérer comme le premier véritable texte de science-fiction explorait déjà un thème central de la science-fiction : l'invention humaine.

Cette invention trouve un double sens dans la littérature de science-fiction puisqu'elle est à la fois invention scientifique et invention artistique. Selon René Boirel, l'invention artistique est encore plus puissante que l'invention scientifique puisque l'artiste créateur en est la seule influence :

*Si l'invention est à la base de toute action pratique comme de tout savoir, elle se déploie également dans le domaine des activités artistiques. Et même l'invention y est encore plus manifeste car, si la science est à la fois invention et découverte, l'art est tout entier invention et cela précisément parce qu'il est pleinement création. L'artiste, en effet, n'imagine pas seulement des structures nouvelles, il fait surgir des significations inédites de la banalité perçue et, ainsi, il amène à l'existence de nouvelles modalités de l'être : il en est vraiment le créateur car, sans lui, ces nouvelles manières de signifier n'auraient jamais existé. L'œuvre d'art est la création de l'homme démiurge.*<sup>114</sup>

Dans une perspective transtextuelle, il est difficile d'être en accord avec le postulat de Boirel qui stipule que «l'art est tout entier invention». Tout au long de ce travail, j'ai montré comment les récits de voyage sur la Lune intègrent, sciemment ou non à leurs corps, les éléments des voyages lunaires du passé. L'invention artistique, comme scientifique, n'est donc jamais une pure création momentanée. Comme l'idée

---

<sup>113</sup> Shelley, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*. New York Public Library collector's edition. New York: Doubleday, 1999 : 119.

<sup>114</sup> Boirel, René. *L'invention*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955 : 10.

nouvelle dans la pensée scientifique, l'idée nouvelle en art est en vérité une réorganisation des idées anciennes.<sup>115</sup>

### 5.3) *Le réalisme à tout prix*

La conceptualisation de la fusée d'Hergé dans *Objectif Lune* et *On a Marché sur la Lune* est empreinte du même désir de plausibilité technique qui marque cet aspect du film de Lang. D'Hergé, cela ne surprend pas puisque l'ensemble des *Aventures de Tintin* s'inscrit dans un sillon très réaliste :

*Je tiens à ce que tout ce que j'appellerais «accessoires et décors» soit le plus exact possible. J'aime qu'un avion puisse voler, qu'un train puisse rouler, qu'un navire puisse naviguer. Et l'histoire, en effet, se déroule sur un plan réel. Bien sûr, le lecteur sait bien qu'il s'agit d'une fiction, mais le plan sur lequel se meuvent les personnages d'encre et de papier est celui de la réalité solide et non pas celui de l'irréalité, la féerie.<sup>116</sup>*

Pour donner vie à un moyen de locomotion spatial, Hergé s'inspire donc de thèses scientifiques sérieuses afin d'imaginer un engin réaliste capable de voyager dans l'espace, apte à transporter des êtres humains et à assurer leur survie à bord durant leur périple.

Pour ce faire, Hergé consulte les ouvrages de quelques astronomes belges et français. Pour l'élaboration de son moyen de transport, l'auteur fera essentiellement appel aux idées proposées par Alexandre Ananoff, dans son livre *L'Astronautique*. Curieusement, au moment de la parution du premier segment de l'aventure lunaire de Tintin, l'ouvrage d'Ananoff est à peu près inconnu. Il faut dire que le livre ne sort des presses de l'imprimerie que le 10 mars 1950, trois semaines seulement avant la parution des premières planches du premier album. Or, Hergé travaille depuis un bon moment sur le

---

<sup>115</sup> Bachelard, *id* : 23.

<sup>116</sup> Maricq, Dominique. *Hergé par lui-même*. Bruxelles : Moulinsart, 2007 : 43.

voyage sur la Lune, il est donc déjà familier avec certaines des conjectures proposées par le livre. Il reste que la rapidité avec laquelle il parvient à transposer les idées d'Ananoff a de quoi sidérer. Des quinze propositions de voyage lunaire émises par l'astronome, Hergé n'en sélectionne qu'une seule; celle qui prévaudra dans l'avenir.<sup>117</sup>

Maintenant que la course à l'espace des années 60 est révolue, la BD d'Hergé (ou devrais-je dire la proposition d'Ananoff?) paraît plus visionnaire que jamais. Particulièrement en ce qui a trait à la fusée *X-FLR 6*, la navette rouge et blanche du professeur Tournesol, dont la ressemblance physionomique avec la *Saturn V* américaine, méduse encore plus que celle de la navette du film de Lang.

Au cours de l'ascension dans l'atmosphère terrestre, un même malaise physique frappe les membres des navettes respectives des professeurs Tournesol et Mannfeldt: ils s'évanouissent suite à l'écrasement provoqué par l'accélération de leurs fusées. Ce n'est qu'une fois ces dernières sorties du champ gravitationnel de la Terre qu'ils reprendront conscience. Hergé fera d'ailleurs de cet évanouissement collectif, le climax de son premier tome. Après le décollage, le poste de contrôle de la base en Syldavie tente en vain de contacter les membres à l'intérieur de l'appareil. Aucune réponse ne se fait entendre. La tension dramatique émanant de ce dernier passage du tome est réitérée dans l'ouverture du second tome, *On a Marché sur la Lune*. Le premier phylactère le rappelle clairement aux lecteurs :

*Du Centre de Recherches atomiques de Sbrodj, en Syldavie, [...] la radio multiplie ses appels aux passagers de l'engin lancé dans l'espace. On attend anxieusement que les membres de l'expédition reviennent de leur évanouissement consécutif au départ. Mais le récepteur du poste*

---

<sup>117</sup> Soumois, Frédéric. Dossier Tintin sources, versions, thèmes, structures. Bruxelles: J. Antoine, 1987 : 226.

*d'observation, dont l'antenne se dresse dans la nuit, ne recueille aucune réponse.*<sup>118</sup>

Ayant retrouvé ses sens le premier, Milou parvient à réveiller son maître : « *Milou! Veux-tu bien...Mais que m'est-il arrivé?...Ah! je me souviens!...Le départ...Cette atroce sensation d'écrasement...Je me suis bel et bien évanoui!* »<sup>119</sup> Ce moment de tension entre les deux albums fait également le pont entre les deux tomes de l'aventure lunaire de Verne.

#### 5.4) *Le voyage d'abord, la Lune ensuite*

Chez Hergé, la majeure partie du Tome II est consacrée au voyage. La séquence sur le sol de la Lune n'occupe que 26 pages de l'aventure, soit moins de la moitié d'un des deux albums lunaires, moins de la moitié du voyage lui-même. Hergé choisit plutôt d'exploiter le caractère de huis-clos de la fusée dans l'élaboration de l'intrigue<sup>120</sup>. La Lune n'est au fond qu'un prétexte pour aller dans l'espace. Dans son extrême souci de plausibilité scientifique, Hergé sait pertinemment qu'elle est un lieu désert, sans habitants, sans végétations, bref, sans vie. Difficile pour lui de faire interagir son petit héros dans un tel endroit, Tintin étant un être d'action, habitué à l'activité humaine.

C'est à l'intérieur de la fusée, petite reproduction du monde terrestre que Tintin est appelé à agir. Il doit entre autres gérer la présence d'un traître à bord de la navette, en l'occurrence l'ingénieur et bras droit de Tournesol, Frank Wolff qui a fait entrer dans la navette un passager clandestin. L'espion à bord, un dénommé Colonel Boris Jorgen, vieil ennemi de Tintin, a pour mission de détourner la fusée au retour pour la faire atterrir dans le pays dont il est à la solde. Dans *La Femme dans la Lune*, les membres de la mission lunaire font également la

---

<sup>118</sup> Hergé. On a marché sur la lune. Tournai: Casterman, 1982 :1.

<sup>119</sup> Hergé, *id* : 2.

<sup>120</sup> Soumois, *id* : 240.

découverte d'un passager clandestin, une fois dans l'espace. Celui-ci est cependant bien inoffensif. Il s'agit d'un petit gamin, dont les lectures des aventures de John Carter, le héros des *pulps* d'Edgar Rice Burroughs, lui ont tout simplement donné l'envie d'aller voir d'un peu plus près, ces mondes ponctuant l'espace.

Dans les trois récits lunaires choisis, le voyage du retour s'exécute sous des conditions critiques. Dans *The First Men in the Moon*, Bedford, parvenu à sortir des cavernes lunaires dans lesquelles lui et Cavor avaient été menés par les Sélénites, retrouve la sphère du professeur. Ayant perdu la trace du professeur, toujours prisonnier des grottes souterraines, il tente désespérément de mettre en marche la sphère, en dépit du fait qu'il ne l'ait jamais gouverné auparavant : «*Then something clicked under my hands, and in an instant that last vision of the moon world was hidden from my eyes. I was in the silence and darkness the inter-planetary sphere.*»<sup>121</sup> Bedford se retrouve alors plongé dans l'obscurité de l'univers cherchant en lui une dernière once de courage pour piloter la sphère qui le ramènera sur Terre sain et sauf, mais sans Cavor, demeuré otage de la Lune.

Les héros des récits de Lang et Hergé entretiennent un même problème commun lors du retour. Les réserves d'oxygène des deux fusées sont trop minces pour pouvoir ramener tous les membres restants sur Terre. Dans *La Femme dans la Lune*, une bagarre survient sur la Lune et un coup de pistolet tue le vilain Turner mais endommage du coup le réservoir d'oxygène. Des quatre passagers survivants, l'un doit se sacrifier et rester seul en ce monde étranger.

Une situation similaire se produit dans *On a Marché sur la Lune*. La présence d'un espion à bord de l'appareil était bien sûr imprévue à l'origine et les réserves d'oxygène n'étaient pas assez importantes pour soutenir un passager de plus. Au retour, le manque d'oxygène frappe

---

<sup>121</sup> Wells, *id* : 100.

de pleins fouets les membres de l'équipage. Malgré la mort accidentelle du colonel Boris au cours d'une escarmouche, le mal est fait; la rareté de l'oxygène à l'intérieur de la navette affaiblissant considérablement la forme des membres de l'équipage. Accablé de remords et conscient du manque vital d'oxygène qui risque d'achever l'équipage, l'ingénieur Wolff, à l'insu des autres, obtient rédemption en s'éjectant en dehors de la fusée. Grâce à cet ultime sacrifice, Tintin et les siens parviennent à retourner en Syldavie, sains et saufs.

Étonnamment, le voyage du retour dans les trois récits s'avère bien plus périlleux que le voyage d'aller. Cette mission de survie, à la base imprévue, devient un élément de tension dramatique fort intéressant. Le meilleur exemple est certainement le film américain du réalisateur Ron Howard, *Apollo 13*. Un film dont l'intrigue s'articule justement autour d'une mission lunaire avortée qui tourne mal et qui se transforme en mission de sauvetage. Le film (comme son titre le laisse supposer) est basé sur la véritable mission 13 du programme *Apollo* qui avait été bouleversé à la suite de l'explosion d'un réservoir d'oxygène durant le voyage aller. Il faut croire que Lang et Hergé avaient eu vent de quelques présages, leurs voyages, fictifs et bien antérieurs à ceux du programme de la *NASA*, ayant su faire état des conséquences d'un pareil problème pour un équipage d'astronautes à des époques où l'être humain voyageait encore dans l'espace uniquement par l'intermédiaire du télescope et du rêve.

Dans les représentations de Lang et Hergé, l'arrivée sur la Lune est une déception. Ce lieu désertique et homogène n'a rien à offrir en termes d'intrigue. En regard de l'immensité d'un tel voyage, de sa difficulté, de son coût et de son risque, la Lune en vaut-elle vraiment le prix? Même à l'intérieur d'une fiction réaliste, quelles raisons peuvent motiver un auteur à développer une intrigue dans un lieu si peu stimulant pour l'imagination. C'est d'ailleurs ce qui fit dire à Hergé

qu'après l'épisode lunaire de Tintin, son héros resterait à jamais sur Terre :

*C'était un sujet «casse-gueule» : j'aurais pu représenter des animaux monstrueux, des êtres incroyables, des bonhommes à deux têtes et me casser la figure[...]. J'ai donc pris mille précautions : pas de Sélénites, pas de monstres, pas de surprises fabuleuses! [...] C'est pour cette raison que je ne ferai plus d'album de ce genre : que voulez-vous qu'il se passe sur Mars ou sur Vénus? Le voyage interplanétaire, pour moi, est un sujet vidé.<sup>122</sup>*

Si le progrès scientifique est une source d'inspiration infinie pour les auteurs de science-fiction, l'indispensabilité de la plausibilité scientifique dans ces récits peut, comme le laisse entendre Hergé, s'avérer astreignante pour l'imagination. Robert Philmus, dans *Into the Unknown*, relate à ce sujet un passage de la préface du roman de 1883 de W.S. Lach-Szyrma, *Aleriel; or a Voyage to Other Worlds* :

*In the following tale or speculation (as you choose to take it), although apparently I have given [...] rein to the imagination, yet I have endeavoured to avoid so much as possible any conflict with established scientific discoveries; and, indeed, have based my speculations on the known facts of astronomy, only allowing the fancy to have full play where science is, and must be, unable, in its present state, to answer the questions here considered.<sup>123</sup>*

Questionné sur sa remarquable vision du voyage lunaire dans son album-double au cours d'un entretien accordé à Numa Sadoul, le créateur de Tintin avouait humblement avoir simplement romancé les idées de l'astronome Alexandre Ananoff, exprimées dans son livre

---

<sup>122</sup>Soumois, *id* : 239.

<sup>123</sup> Philmus, *id*: 141-142.

*L'Astronautique* : «J'ai lu beaucoup avant de me lancer dans cette histoire et j'ai encore toute une petite bibliothèque consacrée à la question.»<sup>124</sup>

L'amertume ressentie par Hergé pour la *hard* SF après son diptyque lunaire est représentatif d'un certain syndrome qui affecte tant les auteurs que les lecteurs de ce type de science-fiction qui s'obsède pour la vraisemblance scientifique. Quand l'exaltation de l'imaginaire au sein de la fiction se trouve complètement réfréner par les dogmes d'un genre (dans notre cas la *hard* SF), le plaisir que procure l'écriture ou la lecture de tels récits cesse. C'est le cas de Verne par exemple. Autant il est juste et précis dans les questions d'ordre technique et scientifique, autant il oublie l'essence même de son travail : raconter une histoire.

Après l'alunissage de la *X-FLR 6*, le professeur Tournesol désigne Tintin pour être le premier homme à marcher sur la Lune. En sortant de la navette, le jeune reporter se prononce enfin sur le paysage qui se déploie sous ses yeux :

*C'est...comment vous le décrire?...Un paysage de cauchemar, un paysage de mort, effrayant de désolation...Pas un arbre, pas une fleur, pas un brin d'herbe...Pas un oiseau, pas un bruit, pas un nuage...Dans le ciel, d'un noir d'encre, il y a des milliers d'étoiles...mais immobiles, glacées, sans ce scintillement qui, de la Terre, nous les fait paraître si vivantes!*<sup>125</sup>

Les images captées par Armstrong, Aldrin et Collins en 1969, nous ont ramenées sur Terre une vision assez similaire de l'astre. Les mots utilisés par Buzz Aldrin pour définir le paysage lunaire étaient assez près de ceux de Tintin : «*Beautiful, beautiful. Magnificent desolation.*»<sup>126</sup>

<sup>124</sup> Hergé, et Numa Sadoul. *Tintin et moi : entretiens avec Hergé*. Paris: Casterman, 1975 : 107.

<sup>125</sup> Hergé, *id* : 24.

<sup>126</sup> Casil, Amy Sterling. *Buzz Aldrin*. New York: Rosen Pub. Group, 2004 : 86.

### 5.5) Conclusion de chapitre

Avec Tintin, le voyage lunaire progresse un peu plus loin dans l'approche réaliste que proposait Jules Verne presque cent ans avant la parution de l'album-double d'Hergé. Si *La Femme dans la Lune* offre déjà un moyen de transport spatial réaliste dans les années 20, le film présente toutefois une Lune issue de l'imaginaire romantique, affaiblissant du coup le réalisme du voyage sur la Lune de Lang. Hergé, lui, ne manque pas son coup. Du site de lancement à la fusée, en passant par les scaphandres et la constitution géographique lunaire, le bédéiste parvient à imaginer un voyage lunaire fictif juste et anticipatoire, terriblement proche de la mission réelle d'*Apollo 11*. À la différence des deux autres textes de mon corpus, celui d'Hergé est peut-être celui qui représente le plus fidèlement le contexte épistémologique de son temps. Sur le plan strictement scientifique du moins, il est sans aucun doute le plus accompli des trois.

## SIXIÈME CHAPITRE *Modes d'expression et médias*

### *6.1) Wells et le roman*

Les créations cinématographiques et BD sont généralement le fruit d'un travail collectif. Au cinéma, le réalisateur doit se soumettre aux exigences du producteur. Parce qu'il finance le projet, celui-ci a très souvent le dernier mot quant aux décisions finales à prendre. Le réalisateur doit également travailler un scénario qui, la plupart du temps, n'est pas de lui. Durant le processus de tournage, il doit ensuite gérer le travail de plusieurs techniciens et artisans (caméraman, preneur de son, directeur-photo, acteurs, etc). En bande dessinée, il y a également un travail d'équipe bien que celle-ci soit plus restreinte. Si certains bédéistes comme Hergé travaillent seuls, les fonctions d'auteur, d'illustrateur et de coloriste sont généralement tenues par trois individus distincts. L'entreprise artistique collective peut mener à de belles réussites, mais l'inverse est aussi possible. La divergence des points de vue d'une équipe cause parfois plus de tort que de bien à une œuvre.

Le romancier, lui, ne compte que sur lui-même. Écrire un roman est une entreprise intime reposant sur l'imaginaire de l'écrivain : cet univers intarissable qui s'est constitué depuis sa naissance à la bordure de son conscient et de son inconscient. Cet univers naît de sa confrontation avec le réel. Il est alimenté donc par son vécu, ses désirs, ses frustrations, mais aussi par sa connaissance du monde et la culture, et plus particulièrement par ses lectures antérieures.<sup>127</sup> En prenant compte de cette perspective, l'auteur n'écrit soudainement plus seul son roman. Il y a derrière lui, ou plutôt en lui, une longue filiation

---

<sup>127</sup> Berthelot, Francis. Du Rêve au Roman : la Création Romanesque. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2003 : 9.

d'individus et d'idées qui ont contribué à façonner l'histoire qu'il se propose d'écrire. D'une certaine manière, on peut dire qu'il y aussi une équipe qui contribue à la production du récit romanesque, à la différence que celle-ci n'est pas physiquement présente dans l'entourage de l'auteur.

Chez Wells, je l'ai dit précédemment, le voyage sur la Lune s'organise en partie autour des lectures de l'écrivain sur le thème. Kepler et Verne y sont à ce titre cités. Plusieurs autres textes du passé semblent également surgir de *The First Men in the Moon* : l'organisation utopique des Sélénites s'inspire de toute évidence de *Utopia* de More. Le message radio de Cavor reçu par Bedford une fois revenu sur Terre rappelle quant à lui la missive envoyée sur Terre par Hans Pfaall dans le canular de Poe, et ainsi de suite. De cet angle, l'imaginaire de Wells n'apparaît plus comme le seul inventeur et propriétaire du récit qu'il a pourtant écrit.

Généralement, le romancier suit quatre étapes au cours du processus créatif de son texte. La première, c'est l'élaboration. L'auteur réfléchit à ses thèmes, imagine des personnages et conçoit mentalement l'univers qu'il souhaite mettre en place. La seconde étape, c'est la construction. L'écrivain doit maintenant structurer plus concrètement sur papier ce qu'il a préalablement élaboré dans son esprit. Pour ce faire, il rédige très souvent un plan d'écriture et des fiches signalétiques. La troisième étape est la phase d'écriture. L'auteur enclenche enfin le processus d'écriture où les mots et les phrases lui permettent de transposer les élucubrations de son imaginaire au sein d'un système tangible. La quatrième et dernière étape est le remaniement. C'est le moment où l'écrivain, après avoir rédigé un premier jet, prend un recul pour revisiter de fond en comble son récit afin d'y corriger les erreurs d'écriture ou les problèmes structurels de l'intrigue.

Selon Francis Berthelot, ces étapes peuvent s'inverser. Il y a les romanciers structuraux qui entament le processus d'écriture uniquement lorsque la construction du texte leur convient. Il y a ensuite les romanciers scripturaux qui préfèrent écrire d'abord sans contrainte préférant structurer le récit en cours de route. Dans le cadre d'un récit de *hard SF*, la structure doit presque inévitablement précéder l'écriture. Le souci de plausibilité technique et scientifique oblige en effet l'auteur à étudier en premier lieu les questions qu'il souhaite aborder en fiction. À l'inverse, un auteur comme Wells, moins préoccupé par la question de la plausibilité, peut très bien débiter par l'étape de l'écriture. En cours de rédaction, s'il est confronté à des obstacles techniques ou scientifiques bloquant son intrigue, il pourra toujours faire appel à des trucages littéraires, comme les sciences imaginaires par exemple.

Que le romancier soit structural ou scriptural ne change rien à son devoir. L'écrivain doit savoir, en bout de ligne, utiliser intelligemment son médium et le langage qu'il exige. Autrement dit, il doit être capable de matérialiser une imagerie mentale, la sienne, au sein du roman, pour qu'une fois lue cette imagerie mentale retrouve sa place naturelle mais au sein de l'imaginaire du lecteur cette fois.

À défaut de pouvoir s'appuyer sur l'image ou les dessins, le romancier, s'il maîtrise assez bien les mots, peut donner vie à des concepts et des idées qui ne sauraient s'exprimer autrement que par le roman. Comment en effet visualiser par exemple les questions philosophiques posées par Shelley dans *Frankenstein*, sans le texte ? Une adaptation cinématographique ou BD du récit gothique est certes envisageable, mais ce qui émanera de ces adaptations sera une chose toute différente de ce que le texte, lui, propose. Le film mettra l'accent sur l'ambiance lugubre du récit grâce à la mise en scène cinématographique alors que la BD exploitera en dessin les traits caricaturaux de la Créature. Ces adaptations intermédiaires risquent

toutefois de perdre la charge philosophique qui singularisait avant tout le roman de Shelley.

La description est également un aspect propre au roman qui ne saurait trouver une transposition fidèle dans le film ou la BD. Il serait difficile, en effet, de reproduire par exemple *De la Terre à la Lune* ailleurs que dans une intrigue romanesque. La vulgarisation qui caractérise le texte de Verne nécessite des descriptions exhaustives de plusieurs pages dont l'image ou le dessin ne saurait justement représenter. Rendre intelligible des techniques ou des phénomènes physiques peut certes s'illustrer par des graphiques et des tableaux (c'est le cas dans *La Femme dans la Lune*). Or, dans *De la Terre à la Lune*, la vulgarisation n'est pas qu'un simple passage explicatif; c'est carrément le thème central de l'histoire. Dans un pareil cas, seul le roman semble être apte à transmettre fidèlement un tel type de récit.

### 6.2) Lang et le film

*La Femme dans la Lune* reste un film capital dans l'histoire du cinéma de science-fiction puisqu'il symbolise la première véritable tentative d'adaptation et d'application des paramètres de la littérature *hard* SF dans l'univers cinématographique. Près de trente ans après le fantaisiste et comique *Voyage sur la Lune* de George Méliès, Lang revisite le thème mais cette fois à travers une étude cinématographique sérieuse des cieux, une sorte de préambule visionnaire de ce qui allait prendre la forme de la course à l'espace quelques décennies plus tard.<sup>128</sup> Comme le lecteur de Jules Verne, le spectateur de *La Femme dans la Lune* n'a pas besoin d'être un grand connaisseur d'astronomie pour saisir le fil de l'intrigue. À l'intérieur du film, Lang ajoute des plans fixes de cartes et des graphiques vulgarisant fort bien la construction de la

---

<sup>128</sup> Parish, James Robert et Michael R. Pitts. *The Great Science Fiction Pictures*. Metuchen : Scarecrow Press, 1977 : 142.

navette, sa trajectoire, son accélération, etc. Les critiques de l'époque avaient d'ailleurs salué l'aspect éducatif du film.<sup>129</sup>

L'aspect spectaculaire est ce qui différencie le cinéma du roman et de la bande dessinée. C'est du moins le cas pour les films à grand déploiement, comme ceux de science-fiction où l'attirail d'effets spéciaux, de décors, de costumes et d'effets sonores cherche d'abord à stimuler les sens du spectateur. Vus dans une salle de cinéma, les films de SF à gros budget offre ce qu'Annette Kuhn appelle l'expérience esthétique de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) ; une expérience où le spectateur succombe à un engouffrement sonore et corporel complet. Sous cette forme, le cinéma en vient à exhiber sans gêne les atouts qui composent sa matière d'expression. Ainsi, quand cet étalage audiovisuel devient l'attraction principale du film, la narration, l'intrigue et les personnages tendent à être éclipsés au profit de l'étalage cinématographique. L'histoire du film se trouve alors à être le film lui-même :

*Does it really matter, for example, that a film like 2001 : A Space Odyssey effectively lacks a plot? The enticement is not narrative involvement, nor even identification with characters, but rather the matters of expression of cinema itself, and this film's awe-inspiringly unfamiliar imagery. Spectators are invited to gape in wonder and abandon themselves to the totality of the audiovisual experience.*<sup>130</sup>

L'intrigue élaborée par Thea Von Harbou n'est définitivement pas aussi forte que celle du roman de Wells ou celle de la BD d'Hergé. Il faut dire que le scénario est un texte inachevé par définition. Sa fonction consiste en effet à évoquer une œuvre narrative qui n'existe pas encore et qui sera développée plus tard sous une autre forme. Le scénario, après la réalisation du film, est voué à la mort.

---

<sup>129</sup> Parish, *id* : 142.

<sup>130</sup> Kuhn, Annette. «Introduction». *Alien Zone II*. New York : Verso, 1999 : 5.

Dans le contexte du film de Lang, la faiblesse du scénario importe peu puisque, comme dans le film de Kubrick, c'est avant tout l'appareillage cinématographique qui y prévaut. S'il avait fallu que le réalisateur allemand, en plus des trucages et des décors, ajoute les effets sonores au film, une technologie émergente mais disponible en 1929, le long-métrage aurait peut-être eu un plus grand impact encore sur son auditoire.

Les films catalogués aujourd'hui «film de SF» étaient, dans le cinéma des premiers temps, appelés «film de trucage» parce qu'ils offraient à l'auditoire, non pas un récit, mais un spectacle visuel de trucages et d'illusions rendu possible par le procédé du montage.<sup>131</sup> Au moment où Lang fait son entrée dans l'histoire du cinéma, le langage du septième art est déjà plus sophistiqué qu'il ne l'était au temps de Méliès. Pourtant, le truc précède encore l'intrigue dans *La Femme dans la Lune*. Il y a certes des personnages, de la tension dramatique et des revirements de situation mais le cœur du film, nous l'avons vu, demeure sans équivoque la séquence du lancement de la fusée. Un objet immense, à la fine pointe de la technologie, capable de se propulser en dehors de l'atmosphère terrestre, voilà le spectacle, le trucage qui écarquille les yeux des spectateurs et fait courir les foules en 1929. Encore aujourd'hui, ce cinéma du trucage est plus efficace que jamais. Les *blockbusters* hollywoodiens qui envahissent nos salles dans la saison estivale sont en quelque sorte les héritiers du «film de trucage» à la Méliès.

Où le cinéma de science-fiction alimente le spectacle, la littérature du même genre stimule, elle, l'imaginaire. Nous nous émerveillons à la réussite d'effets spéciaux toujours plus époustouffants et réalistes que ceux des films précédents. Paradoxalement, l'imagerie

---

<sup>131</sup> Landon, Brooks. «Diegetic or Digital? The Convergence of Science Fiction Literature and Science Fiction Film in Hypermedia». *Alien Zone II*. New York : Verso : 33.

cinématographique tend à apprivoiser l'imagination du spectateur, en transformant la poésie du possible en prose du visible.<sup>132</sup> Dans *La Femme dans la Lune*, cette réalité est on ne peut plus vraie. Le voyage sur la Lune chez Lang est un spectacle calibré dont le cadre déterminé offre peu de substance à l'imagination. Dans le récit de Wells, le monde décrit, pour être perçu, exige au contraire un effort. Tandis que le spectateur de cinéma peut apprécier l'expérience passivement, le lecteur de roman doit quant à lui faire sa part. Dans *The First Men in the Moon*, par exemple, il a le devoir de construire de lui-même, dans son imagerie mentale, la sphère en *cavorite* et le monde des Sélénites afin de rendre cette intrigue romanesque intelligible à son esprit.

### 6.3) Hergé et la bande dessinée

Habitué au rythme du film au cours du XXe siècle, les lecteurs de fiction sont devenus impatients à la vue de longs passages textuels. Le cinéma les a habitués à recevoir des histoires, des idées et des informations nécessitant peu d'efforts intellectuels.<sup>133</sup> Comme nous le savons, certains concepts complexes s'assimilent plus aisément lorsqu'ils sont exprimés par l'image. Le texte demeure néanmoins un immense transmetteur de savoir que l'image ne saurait entièrement remplacée d'elle seule. La bande dessinée apparaît donc en fiction, comme le trait d'union logique entre l'image et le texte. Elle tend, d'une certaine façon, à réconcilier le livre et le film.

L'influence du cinéma sur l'évolution de la BD est indéniable. Bien qu'elle soit un support médiatique à part entière, la bande dessinée cherche, inconsciemment peut-être, à restituer sur papier l'impression cinématographique. Dans l'œuvre d'Hergé, cet ascendant du septième art se repère très clairement:

---

<sup>132</sup> Grant, *id* : 22.

<sup>133</sup> Eisner, Will. *Graphic Storytelling*. Tamarac : Poorhouse Press, 1996 : 5.

*Il suffit de comparer une planche d'un album d'Hergé et une planche de ses débuts quand il n'était encore que Georges Rémi. Le passage de Totor à Tintin est saisissant. Le point de vue sur le petit personnage de Totor est fortement apparenté à la vision d'un spectateur de théâtre (avec des cases au cadrage quasi invariable). À l'opposé, l'envisagement de Tintin, véritable héros qui court le monde avec ses compagnons dans une succession frénétique de plans extrêmement variés, semble faire participer le lecteur au visionnement d'un film. D'un héros à l'autre, Hergé a évolué d'un art du spectacle à un autre. Ou plutôt, il semble avoir suivi l'évolution même du cinéma : Totor adopte encore l'esthétique d'un Méliès, du premier cinématographe dont le regard passe par une caméra fixe. Tintin s'adapte plutôt à la visée filmique de style hollywoodien.<sup>134</sup>*

Dans l'album-double du voyage lunaire de Tintin, le montage des cases est structuré comme celui d'un film. Pour une même action, l'auteur adopte une série de points de vue différents afin de donner une impression de mouvement, propre au cinéma.

Exemple : dans *On a Marché sur la Lune*, Tintin tente de secourir Haddock qui est entraîné dans l'orbite de l'astéroïde Adonis, après s'être éjecté à l'extérieur de la navette. Dans cette séquence, les cases d'Hergé décrivent une série de plans, propre au découpage filmique. Dans un champ-contrechamp relatant le dialogue entre le capitaine et le jeune reporter, Hergé modifie sans cesse les points de vue sur les deux hommes. Il joue également avec la distance des protagonistes à l'intérieur du cadre de la case, donnant l'impression d'une profondeur de champ. Toute cette séquence est alternée par des cases montrant Tournesol à l'intérieur de la fusée, donnant ses indications à Tintin par radio. Cet exemple n'est qu'un échantillon du montage qui marque le voyage lunaire de Tintin. Si Hergé a lu Verne et quelques traités

---

<sup>134</sup> Nysenholc, Adolphe. «Avant-Propos». Le Langage Cinématographique en Bande Dessinée. Éd. Manuel Kolp. Bruxelles : Revue de l'Université de Bruxelles, 1994 : 5.

d'astronomie avant de se lancer dans cette aventure, il a certainement dû voir aussi quelques films au cinéma, puisqu'il démontre ici une compréhension très fine du langage cinématographique.

Comme le plan cinématographique, la case de BD n'existe que dans sa relation aux autres cases. À la différence d'un tableau, la case, seule, prise indépendamment, peut difficilement représenter quelque chose une fois mise en dehors de la dynamique du récit.<sup>135</sup> Une BD, dont on soutirerait une case nécessaire à la compréhension de l'œuvre, deviendrait soudainement illisible. Au même titre que le septième art, la bande dessinée est un art relationnel dont les parts et le tout doivent entretenir une correspondance réciproque.

À la différence du cadre cinématographique, la case en BD se trouve plus libre. Au cinéma, l'image a un format technique déterminé, unidimensionnel et rigide, délimité par la pellicule et la forme de l'écran. En BD, la case est malléable. Elle peut s'adapter à l'action: taille, forme, format, tout est élastique et transformable à souhait.<sup>136</sup> Le bédéiste travaille une image docile, ce qui est tout le contraire pour le cinéaste et son équipe :

*Mille anecdotes et témoignages le confirment : le tournage d'un film est souvent une périlleuse entreprise de domestication d'un réel plus ou moins sauvage. Le cinéaste doit apprivoiser et partiellement réinventer le monde, contraindre la nature, aplanir toutes sortes d'obstacles matériels, composer avec les circonstances. Ce qui doit être filmé résiste toujours.<sup>137</sup>*

Alors qu'au cinéma, le monde extérieur menace toujours d'envahir le cadre et d'altérer l'image désirée, en BD, le bédéiste surplombe son

---

<sup>135</sup> Deyzieux, Agnès et Philippe Marcel. Le Cas des Cases : Informations, Études et Bibliographie sur la Bande Dessinée. Paris : Agence Culturelle de Paris, 1993 : 14.

<sup>136</sup> Deyzieux, *id*: 12.

<sup>137</sup> Groensteen, Thierry. «Du 7<sup>e</sup> au 9<sup>e</sup> Art : l'Inventaire des Singularités.» Le Cas des Cases : Informations, Études et Bibliographie sur la Bande Dessinée. Éd. Agnès Deyzieux. Paris : Agence Culturelle de Paris, 1993 : 25.

univers comme un démiurge. Ce qui se retrouve dans les cases de son récit dépend uniquement de sa volonté. Il n'y a pas d'intermédiaire entre l'auteur et sa page, pour modifier la volonté du créateur.

Autre différence : la bande dessinée n'est pas auditive. L'image vaut peut-être mille mots, mais très souvent il en faut plus encore. Le texte reste donc nécessaire à la compréhension de l'intrigue dans la BD. À cet effet, les Italiens, pour parler du phylactère, utilise une belle métaphore pour exprimer l'inhérence des mots à l'image dans ce médium. Le ballon qui sort de la bouche des personnages dans les bandes dessinées est en effet appelé *fumetti* en italien; la fumée d'une cigarette sortant de la bouche des personnages.<sup>138</sup>

Le film muet faisait appel à une technique similaire au phylactère. Avant de devenir parlant, le cinéma faisait usage d'intertitres ajoutés entre certaines scènes, soit pour émettre un dialogue, soit pour décrire une situation et dont la fonction était de guider le spectateur lorsque l'image ne parvenait pas à exprimer quelque chose d'elle-même. Par exemple, l'idée du compte à rebours du lancement de la fusée chez Lang aurait été impossible à communiquer au spectateur si les intertitres n'étaient pas venus indiquer à l'écran les chiffres du décompte décroissant.

Dans l'aventure lunaire de Tintin, le texte est évidemment une nécessité. D'une part, parce que le style journalistique des *Aventures de Tintin*, rythmé et bien ancré dans le réel, rend le dialogue, entre les protagonistes, essentiel au bon fonctionnement de l'intrigue. Ensuite, parce qu'Hergé, dans son souci de vraisemblance scientifique, particulièrement évident dans *Objectif Lune* et *On a Marché sur La Lune*, doit vulgariser des phénomènes naturels, des mécanismes techniques et des théories physiques qu'aucun graphique ou tableau ne saurait mieux

---

<sup>138</sup> Kolp, Manuel. Le Langage Cinématographique dans la Bande Dessinée. Bruxelles : Revue de l'Université de Bruxelles, 1994 : 139.

résumer que les explications claires et laconiques du professeur Tournesol.

Puisqu'elle se situe entre l'image et le mot, il y a plusieurs rapprochements à établir entre la BD et le roman. Comme à la lecture d'un livre, la compréhension d'une bande dessinée requiert une participation active du lecteur. En l'absence de son, de musique et de mouvement, le lecteur doit être capable d'établir le dialogue entre les mots et les images s'il veut activer le récit qui se propose sous ses yeux. Le lettrage des mots contenus dans les phylactères vient toutefois guider sa lecture. La grosseur des lettres, leurs couleurs, leurs distorsions et l'utilisation, bien sûr, des onomatopées, lui permet de se construire un univers auditif complexe. Hergé utilise brillamment la technique du lettrage. En plus d'utiliser différentes formes de lettrage, Hergé modifie la couleur des phylactères selon la provenance de la voix qui s'exprime. Par exemple, les bulles jaunes renvoient à la voix du narrateur omniscient, les bleus à la voix des gens du poste de contrôle sur Terre, les bruns pour les passages écrits du journal de bord de Tournesol, etc. Ce simple changement de couleur guide et facilite la lecture de la BD.

Un second aspect qui rapproche la BD du roman et qui l'éloigne du même coup du cinéma est le statisme du contenu. Une personne qui visionne un film au cinéma est prisonnière du rythme, c'est-à-dire qu'elle est contrainte de regarder le film sans pouvoir l'arrêter. Dans le roman et la BD, le lecteur a la chance de revenir sur un passage qu'il n'a pas bien saisi. Il peut aussi jeter un œil curieux aux pages suivantes pour découvrir ce qui l'attend. Le lecteur a donc une certaine mainmise sur le récit à la différence du spectateur de cinéma qui doit se soumettre au rythme du projecteur.

## **CONCLUSION**

### *7.1) Un travail de développement de l'esprit*

Au moment d'entreprendre cette recherche sur le voyage lunaire en fiction, je doutais encore de la pertinence d'étudier ce sujet qui me paraissait à dire vrai limité, pour ne pas dire tarissable. Mes doutes se sont vite dissipés quand, en creusant plus profondément à l'intérieur du thème, j'y ai découvert une source de connaissance inépuisable auquel se rattachait d'une part une pluralité de textes de toutes sortes mais également divers champs de savoir. Sans surprise, c'est l'adoption d'une approche critique transtextuelle qui aura été à l'origine de ce riche dialogue des savoirs.

Ce n'est vraisemblablement qu'après la rédaction de la première partie de mon mémoire, comblée par l'étude de la science-fiction, de ses genres voisins et de l'histoire des récits lunaires, que mon hypothèse d'introduction a semblé vouloir se clarifier dans mon esprit. Il m'aura fallu cette longue genèse pour prendre conscience de mon développement de l'esprit, pour emprunter à nouveau l'expression de Bachelard et voir apparaître enfin les contours du schéma que j'étais sans le savoir en train de construire. À travers le filtre transtextuel proposé par Genette, je suis parvenu à transposer les diverses idées évoquées dans les deux premiers chapitres du travail au sein de mon analyse des récits de Wells, Lang et Hergé et faire ainsi le pont entre les deux sections de ce mémoire.

Entre Lucien, Dante et Hergé, entre la satire, le récit de voyage et la SF moderne ou entre le roman, le film et la BD, le voyage sur la Lune ne s'y différencie que dans l'organisation des idées, des connaissances et des techniques qui y est faite. Qu'il soit spirituel, filmé, satirique, dessiné, réel ou imaginaire, le voyage lunaire est en effet marqué par un même désir, toujours : la poursuite du savoir. Et parce qu'ils s'efforcent de représenter l'inconnu, ou plutôt le nouveau en fonction du contexte épistémologique qui leur est propre, le roman de Wells, le film de Lang

et la BD d'Hergé, participent activement eux aussi à cette quête du savoir qui sous-tend cette vieille tradition littéraire.

### 7.2) Science et Fiction : une démarcation abolie

Dans mon hypothèse de question de recherche, émise en introduction, j'affirmais que la science et la fiction dans la littérature de voyage sur la Lune se rejoignaient à bord du moyen de transport. J'ai en effet découvert dans les récits lunaires, des véhicules de transport mêlant brillamment imaginaire et fait scientifique concret. C'est avec une certaine surprise toutefois que j'ai pu constater que les éléments respectivement qualifiés d'imaginaire ou plausible dans ces récits pouvaient varier en fonction de critères pour le moins flous :

*Traditionnellement théorie et fiction s'opposent. La théorie ressortit au discours sérieux de la philosophie, et appartient au domaine de la vérité et de la certitude, alors que la fiction appartient au domaine du mensonge. Elle constitue même pour toute une tradition philosophique un danger pour la raison, et doit être bannie. Fiction et théorie se distribuent ainsi le champ du discours selon une ligne de démarcation ferme qui sépare le domaine du connu, du certain, du démontré et celui de l'inconnu, de l'hypothétique et du conjectural. Or plusieurs éléments font que nos textes échappent le plus souvent à de telles répartitions et définitions.<sup>139</sup>*

À cet effet, je tiens à rappeler l'exemple des *gansas* de Domingo Gonsales; ces oiseaux qui allaient migrer sur la Lune. Une telle idée nous semble aujourd'hui toute droite sortie d'une aventure *d'heroic fantasy*. Or au XVII<sup>e</sup> siècle, je l'ai mentionné plus tôt dans le texte, la possible migration des oiseaux pour la Lune et l'idée de s'atteler à eux

---

<sup>139</sup> Aït-Touati, Frédérique. «La découverte d'un autre monde : fiction et théorie dans les œuvres de John Wilkins et de Francis Godwin.» *Études Epistémè* 7 (printemps 2005) : 16. .

pour voler était des idées sérieusement étudiées et parfois même appliquées dans le réel.

Parce que des catégories prédéterminées comme la science et la fiction peuvent s'avérer interchangeable, il ne faut pas prendre les déterminations dont on les affuble pour des certitudes. La science et la fiction ne sont au fond que des répartitions idéelles, instables et mouvantes. Elles sont par conséquent contestables. C'est ce rapport de mutabilité entre la science et la fiction que j'ai tenté de souligner ici et là dans mon étude sur les voyages lunaires.

Pour poursuivre dans la métaphore organique, Peter Nicholls considère que la propension des auteurs de science-fiction à baptiser leur moyen de transport lunaire (comme il est coutume de le faire dans le monde maritime) ou à leur attribuer certains traits de personnalité, tend à ramener le moyen de transport à une dimension humaine.<sup>140</sup> Le vaisseau spatial en SF ressemble en effet à un immense corps, issu d'un mariage des connaissances fictives et scientifiques. Il suffit en effet de procéder à l'envers, autrement dit de disséquer les corps véhiculaires de Wells, Lang et Hergé pour découvrir les structures cognitives sur lesquelles se fondent les récits de ces trois auteurs.

### *7.3) La systématisation du savoir*

En incarnant à lui seul un système de connaissance fini comme l'était le cosmos aristotélicien dans l'étude des cieux, le moyen de transport dans le récit de fiction lunaire devient une personnification de notre relation au savoir, en tant qu'être humain. Il nous fait prendre conscience que la tangibilité et l'intelligibilité des savoirs dépendent d'un code de lois déterminé. L'être humain doit en effet ordonner, schématiser et emmurer ses connaissances au sein d'unités closes s'il

---

<sup>140</sup> Nicholls, Peter et John Clute. «Spaceships». *The Science Fiction Encyclopedia*. New York: Doubleday, 1979.

veut les rendre compréhensibles. Cette recherche nous en a fourni divers exemples : les conceptions du cosmos, les genres littéraires, le langage mais aussi la science et la fiction prennent toutes formes de manière systémique. C'est uniquement dans une perspective globale que des connaissances en apparence disparates finissent par faire sens. D'une certaine façon, les supports médiatiques, utilisés par Wells, Lang et Hergé, sont aussi des systèmes permettant de ceinturer un ensemble de connaissances : le récit romanesque est cerné par le format de la page et du livre. L'image cinématographique est emprisonnée dans le cadre fixe de la caméra. L'image de la BD, elle, est enfermée dans la case et son texte dans le phylactère.

Bien que le dosage de la fiction et de la science varie de part et d'autre dans les trois récits de mon corpus et que ces derniers prennent forme à travers des supports médiatiques différents, les voyages sur la Lune de Wells, Lang et Hergé dépendent d'une même construction cognitive. En effet, pour rendre intelligible à l'esprit des récits s'élaborant à partir des connaissances accumulées par l'être humain depuis des siècles, les trois auteurs doivent tous les trois, sans exception, se plier aux règles d'un système clos, et ce même si leurs univers appartiennent au domaine de l'imaginaire. Car, comme une science, la fiction, pour exister, doit se soumettre à un système de lois déterminé.

Le moyen de transport dans les trois récits apparaît dès lors dans la fiction comme la mise en abyme du système de connaissance dont il est lui-même issu. Ce moyen de transport spatial, nageant dans les méandres d'un espace inconnu et infini, renvoie à l'intérieur du récit de voyage lunaire, à la place que la connaissance humaine détient au sein du cosmos au moment historique de l'écriture de ce récit. Comme ces vaisseaux nageant dans l'infini, le savoir des hommes en regard de l'immensité de l'univers est d'une infime petitesse. Pourtant, comme

une série de sphères en *cavorite*, les savoirs à la fois unitaire et morcelé que nous tentons d'immobiliser dans des structures finies sont les seuls moyens que nous avons su trouver pour nous guider tant bien que mal dans l'obscurité inconnue et souvent terrifiante qui échappe à notre perception. D'où la nécessité de voir les choses dans leur globalité.

## Bibliographie

AÏT-TOUATI, Frédérique. «La découverte d'un autre monde : fiction et théorie dans les œuvres de John Wilkins et de Francis Godwin.» Études Epistémè 7 (printemps 2005).

ALDISS, Brian W. Billion Year Spree. New York : Doubleday, 1973.

ALDRIDGE, Alexandra, The Scientific World View in Dystopia, Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.

AMIS, Kingsley. New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction. Londres : Victor Gollancz Ltd., 1961.

ARENDT, Hannah. «Man's Conquest of Space.» The American Scholar. XXXII (1963).

ARIOSTE. Roland Furieux. Paris : Garnier.

BACHELARD, Gaston. «La Vocation Scientifique et l'Âme Humaine». L'Homme Devant la Science. Éd. Gaston Bachelard. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1953.

BAXTER, John. Science Fiction in the Cinema. New York: A.S. Barnes, 1970.

BENSON, Michael. Vintage Science Fiction Films, 1896-1949. Jefferson, N.C.: McFarland, 1985.

BERTHELOT, Francis. Du Rêve au Roman : la Création Romanesque. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2003.

BOIREL, René. L'invention. Paris : Presses Universitaires de France, 1955.

BRUETON, Diana. Many Moons : Myth and Magic, Fact and Fantasy of Our Nearest Heavenly Body. New York : Prentice Hall Press, 1991.

CASIL, Amy Sterling. Buzz Aldrin. New York: Rosen Pub. Group, 2004.

CRISPIN, Edmund. Best SF, Science Fiction Stories. London: Faber and Faber, 1955.

CYRANO DE BERGERAC. L'Autre Monde ou Les États et Empires de la Lune. Paris : Garnier-Flammarion, 1970.

DAMROSCH, Leo. «Preface». Gulliver's Travels. Jonathan Swift. New York : New American Library, 1999.

DANTE. «Le Paradis». La Divine Comédie. Paris : Flammarion, 1990.

DAUZAT, Albert. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris, Larousse, 1954.

DEFOE, Daniel. The Consolidator or Memoirs of Sundry Transactions from the World in the Moon. New York : Garland Publishing, 1972.

DEYZIEUX, Agnès et Philippe Marcel. Le Cas des Cases : Informations, Études et Bibliographie sur la Bande Dessinée. Paris : Agence Culturelle de Paris, 1993.

EISNER, Will. Graphic Storytelling. Tamarac : Poorhouse Press, 1996.

EVANS, Arthur B. «The Origins of Science Fiction Criticism : From Kepler to Wells.» Science Fiction Studies 26 (1999).

FARA, Patricia. «Heavenly Bodies : Newtonianism, Natural Theology and the Plurality of Worlds Debate in the Eighteenth Century». JHA XXXV (2004).

FIGUIER, Louis. Les Merveilles de la Science : ou Description Populaire des Inventions Modernes. Paris : Furne, Jouvet et cie, 1867.

FILON, Augustin. La Revue des Deux Mondes 582 (1904).

FURLEY, David J. Cosmic Problems: Essays on Greek and Roman Philosophy of Nature. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GALILEI, Galileo, René Fréreau, François de Gandt, and Jean Marc Lévy-Leblond. Dialogue sur les deux grands systèmes du monde. Paris: Editions du Seuil, 1992.

GENETTE, Gérard. Introduction à l'Architexte. Paris : Éditions du Seuil, 2004.

GODWIN, Francis. The Man in the Moone : or a Discovrse of a Voyage Thither by Domingo Gonsales the Speedy Messenger. New York : Da Capo Press, 1972.

GREEN, Roger Lancelyn.. Into Other Worlds : Space-Flight in Fiction from Lucian to Lewis. New York : Arno Press, 1975.

GROENSTEEN, Thierry. «Du 7<sup>e</sup> au 9<sup>e</sup> Art: l'Inventaire des Singularités.» Le Cas des Cases : Informations, Études et Bibliographie sur la Bande Dessinée. Éd. Agnès Deyzieux. Paris : Agence Culturelle de Paris, 1993.

HARRISON, Edward Robert. Cosmology, the Science of the Universe. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

HARRISON, Thomas P. «Birds in the Moon». Isis 45.4 (1954).

HEINLEIN, Robert A. «On Writing of Speculative Fiction.» Of Worlds Beyond; the Science of Science Fiction Writing. Éd. Lloyd Arthur Eshbach et Robert Heinlein. Chicago : Advent Publishers, 1964.

HERGÉ. On a marché sur la lune. Tournai: Casterman, 1982.

HERGÉ. Objectif lune. Tournai: Casterman, 1981.

HERGÉ, et Numa Sadoul. Tintin et moi : entretiens avec Hergé. Paris: Casterman, 1975.

HILLEGAS, Mark. «A Road Not Taken». Extrapolation 30.4 (1989).

JALUFKA, Dona et Christian Koeberl. «Moonstruck : How realistic is the moon depicted in classic science fiction films?» Earth, Moon and Planets 85-86 (2001).

KEPLER, Johann. Somnium : the Dream or Posthumous Work on Lunar Astronomy. Madison : University of Wisconsin Press, 1967.

KNIGHT, Damon. In Search of Wonder : Essays on Modern Science Fiction. Chicago : Advent Publishers, 1967.

KOLP, Manuel. Le Langage Cinématographique dans la Bande Dessinée. Bruxelles : Revue de l'Université de Bruxelles, 1994.

KOYRÉ, Alexandre. Du Monde Clos à l'Univers Infini. Paris : Gallimard, 1973.

KUHN, Annette. «Introduction». Alien Zone II. New York : Verso, 1999.

LAMBOURNE, Robert J., Michael Shallis, and Michael Shortland. Close Encounters? Science and Science Fiction. Bristol, England: Adam Hilger, 1990.

LANDON, Brooks. «Diegetic or Digital? The Convergence of Science Fiction Literature and Science Fiction Film in Hypermedia». Alien Zone II. New York : Verso.

LANG, Fritz, dir. La Femme dans la Lune. Kino Video, 1929.

LEEMING, David Adams. The Oxford Companion to World Mythology. Toronto : Oxford University Press, 2005.

LOCKE, Richard Adams. «The Great Moon Hoax». Museum of Hoaxes. < <http://www.museumofhoaxes.com/moonhoax1.html>>

LUCIEN. Histoires Vraies et Autres Œuvres. Paris : Librairie Générale Française, 2003.

MARICQ, Dominique. Hergé par lui-même. Bruxelles : Moulinsart, 2007.

MONTGOMERY, Scott L. The Moon & the Western Tradition. Tucson: University of Arizona Press, 1999.

MULLER, Paul. Dictionnaire de l'Astronomie. Paris : Larousse, 1966.

NICHOLLS, Peter, David Langford, and Brian M. Stableford. The Science in Science Fiction. New York: Knopf, 1983.

NICHOLLS, Peter et John Clute. The Science Fiction Encyclopedia. New York : Doubleday, 1979.

NICOLSON, Marjorie Hope. Voyages to the Moon. New York : Macmillan, 1960.

NYSENHOLC, Adolphe. «Avant-Propos». Le Langage Cinématographique en Bande Dessinée. Éd. Manuel Kolp. Bruxelles : Revue de l'Université de Bruxelles, 1994.

PARISH, James Robert et Michael R. Pitts. The Great Science Fiction Pictures. Metuchen : Scarecrow Press, 1977.

PARRETT, Aaron. The Translunar Narrative in the Western Tradition. Burlington: Ashgate, 2004.

PARRINDER, Patrick. «Scientists in Science Fiction : Enlightenment and After». Science Fiction Roots and Branches : Contemporary Critical Approaches. Éd. Rhys Garnett. New York : St. Martin Press, 1990.

PHILMUS, Robert. Into the Unknown; the Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H.G. Wells. Berkeley : University of California Press, 1970.

POE, Edgar Allan. «The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall». The Annotated Tales of Edgar Allan Poe. Éd. Stephen Peithman. New York : Avenel Books, 1986.

PONNAU, Gwenhaël. «La Preuve par Deux du Darwinisme». Europe 681-682 (1986).

QUIVY, Mireille. Glossaire bilingue des termes littéraires. Paris : Ellipses, 2004.

SCHOLES, Robert et Eric S. Rabkin. Science Fiction : History—Science—Vision. New York : Oxford University Press, 1977.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. Frankenstein, or, The Modern Prometheus. New York Public Library collector's edition. New York: Doubleday, 1999.

SNOW, C.P. The Two Cultures : and a Second Look : an Expanded Version of The Two Cultures and the Scientific Revolution. London : Cambridge University Press, 1969.

SOUMOIS, Frédéric. Dossier Tintin sources, versions, thèmes, structures. Bruxelles: J. Antoine, 1987.

SPEAKE, Jennifer. Literature of Travel and Exploration : an Encyclopedia. New York : Fitzroy Dearborn, 2003.

SUVIN, Darko. Pour une Poétique de la Science-Fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1977.

SUVIN, Darko. «Communication in Quantified Space: The Utopian Liberalism of Jules Verne's SF». Clio 4 (1974).

VERNE, Jules. «Autour de la Lune». Les Romans de l'air. Éd. Claude Aziza. Paris : Omnibus, 2001.

VERSINS, Pierre. Encyclopédie de l'Utopie, des Voyages Extraordinaires et de la Science-Fiction. Lausanne : Éditions l'âge d'homme, 1972.

WACHHORST, Wyn. «Kepler's Children : The Dream of Spaceflight». The Yale Review 84 (Avril 1996).

WELLS, Herbert George. The First Men in the Moon. London : The Echo Library, 2005.

WILLIAMS, Raymond. «Science». Keywords. New York : Oxford University Press, 1985.

WINTER, Frank H. Rockets into Space. Frontiers of space. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990.

WOLFE, Gary K. The Known and the Unknown. Kent : Kent State University Press, 1979.