

Le déclin de l'idéal utopique : l'uchronie dans *La Trilogie de la Lune* de Johan Heliot

Soumis par :
Ali Ives

Mémoire présenté en vue de l'obtention de la :
Maîtrise d'Études françaises
University of Waterloo

Sous la direction de :
Nicolas Gauthier

Waterloo, Ontario, Canada, août 2014

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mon directeur Nicolas Gauthier, sans qui ce mémoire n'aurait pas été possible. C'est grâce à lui que j'ai plongé dans un domaine littéraire extrêmement fécond et intéressant. Avec ses conseils, ses critiques et son enthousiasme, il m'a aidée à développer un sujet dont je suis fière. Je remercie aussi ma deuxième lectrice, la professeure Tara Collington.

Je remercie aussi le département d'Études françaises, qui m'a aidée énormément pendant mes années à l'université de Waterloo. En particulier, je remercie les autres étudiantes de maîtrise : bonne chance à chacune d'entre vous !

Finalement, je tiens à remercier ma famille et mes amies, pour leur patience et leur encouragement pendant mes études.

Table des matières

Remerciements

Introduction.....	1
Chapitre 1 - Un monde de vapeur : l'uchronie selon les codes du steampunk.....	8
1.1 Le steampunk : un passé futuriste.....	8
1.2 D'où vient le steampunk ?.....	9
1.3 Plus que la période victorienne : le steampunk français.....	10
1.4 Le steampunk vs l'uchronie.....	11
1.5 Et si Napoléon III avait gagné la guerre de 1870 ? : <i>La Trilogie de la Lune</i> de Johan Heliot.....	13
Chapitre 2 - La puissance de la machine : le rôle de la technologie dans <i>La Trilogie de la Lune</i>	15
2.1 Le monde mécanisé du steampunk.....	15
2.2 Les dons des « Ishkiss » : <i>La Lune seule le sait</i>	17
2.3 La fin d'une utopie éphémère : <i>La Lune n'est pas pour nous</i>	20
2.4 Les technologies redoutables : <i>La Lune vous salue bien</i>	22
2.5 Le déclin inévitable.....	24
2.6 Même les héros tombent.....	26
2.7 Et les Ishkiss eux-mêmes ?.....	28
Chapitre 3 - Des héros littéraires : la mise en fiction des hommes de lettres chez Heliot.....	30
3.1 Faire des liens avec l'Histoire : les figures historiques dans le steampunk.....	30
3.2 La toile d'araignée : les figures historiques dans la trilogie.....	32
3.3 L'idéalisme de Jules Verne.....	36
3.4 Les doutes de Léo Malet.....	38
3.5 Le cynisme de Boris Vian.....	41
Conclusion.....	45
Bibliographie.....	48

Introduction

Les êtres humains aiment les questions. Dès notre plus jeune âge, nous posons des questions sur tout et n'importe et quoi : *Qui ? Quoi ? Où ? Quand ? Pourquoi ? Comment ?* Ces six questions nous accompagnent tout au long de nos vies. Cependant, une autre question hante aussi nos cerveaux, une question qui nous plonge dans le domaine de l'hypothétique : la question « *Si ?* » Notre présent est le résultat d'une Histoire longue et complexe construite avec des événements innombrables ; c'est l'entrecroisement des vies d'un nombre incalculable d'individus qui forme le monde que nous connaissons. Chaque moment, chaque personne, a un effet considérable, même si cela ne semble pas le cas à première vue. Et s'ils étaient différents ? Et si une personne avait fait un choix qu'elle n'a pas fait en réalité ? Comment serait le monde si le déroulement d'un seul événement avait été différent ? Et si la France avait gagné la guerre de 1870 et que les extraterrestres étaient arrivés sur la Terre ? C'est précisément cette idée, et cette problématique, que l'auteur français Johan Heliot explore dans sa *Trilogie de la Lune*. Cette série, composée de *La Lune seule le sait* (2000), *La Lune n'est pas pour nous* (2005) et *La Lune vous salue bien* (2007), raconte l'histoire complexe d'un monde qui n'est plus celui que nous connaissons, qui a été changé par une bifurcation de l'Histoire vers la fin du XIX^e siècle. Pour en comprendre la portée et la richesse, il faut prendre le temps d'expliquer cette question « et si » qui fonde le genre de l'uchronie, c'est-à-dire la réécriture de l'Histoire par et dans la fiction.

Le dictionnaire Larousse définit le terme *uchronie* comme la « reconstruction fictive de l'Histoire, relatant les faits tels qu'ils auraient pu se produire ». La structure du mot vient du grec « *ou* » et « *khronos* », que l'on peut traduire comme « *non temps* » (Larousse). C'est en 1876 que le philosophe français Charles Renouvier semble avoir inventé le terme uchronie pour désigner un temps hypothétique dans son œuvre *Uchronie, l'utopie dans l'histoire* (Carrère : 7). S'il est l'inventeur du mot, il n'a toutefois pas inventé la notion qui est bien plus ancienne. L'évocation d'une Histoire alternative est un genre littéraire auquel de nombreux auteurs se sont intéressés. L'attrait d'écrire une histoire uchronique est compréhensible : l'Histoire comme elle aurait pu être est un champ de l'imaginaire extrêmement riche. Ce qui dirige l'uchronie, c'est le concept célèbre de l'*effet papillon*, qui insiste sur l'importance de chaque action dans le monde, qu'elle soit grande ou petite. On le sait, selon ce concept, le battement des ailes d'un papillon à Tokyo peut causer un ouragan à l'autre bout du monde (Liger). En d'autres mots, toute action a des effets répandus et souvent imprévisibles. Dans la métaphore du

papillon, le battement des ailes de l'insecte est l'instigateur de changements considérables ; l'uchronie suit ce modèle : un point de divergence change le déroulement de l'Histoire. Ce point peut prendre les formes les plus diverses. Et si Christophe Colomb n'avait pas découvert l'Amérique ? Et si la Guerre civile des États-Unis ne s'était pas produite ? Et si les Nazis avaient gagné la Seconde Guerre mondiale ?

En pensant à comment l'Histoire aurait pu se dérouler autrement, on imagine des uchronies. Emmanuel Carrère, dans son essai *Le détroit de Behring : introduction à l'uchronie*, explique certaines motivations de l'auteur uchroniste en citant comme exemple la défaite de Napoléon à Waterloo et son décès à Sainte-Hélène : « C'est intolérable – du moins l'uchroniste le pense – et nous subissons encore les conséquences de ce malheur. Il faut rectifier cette bourde de l'histoire. Annuler ce qui a été, le remplacer par ce qui aurait *dû* être [...], ce qui aurait *pu* être » (Carrère : 9). Carrère indique dans ce passage que l'uchroniste ressent une sorte d'obligation de réécrire l'Histoire, de rectifier les fautes de la réalité en soulignant comment elle aurait pu, aurait dû être. La curiosité humaine joue aussi un rôle important ici ; le but principal d'une uchronie n'est pas toujours de *rectifier* le passé, même s'il est toujours de le changer. Carrère souligne la curiosité inhérente qui conduit à la création des uchronies : « Se figurer l'état du monde si tel événement, jugé déterminant, s'était déroulé autrement, est un des exercices les plus naturels et fréquents qu'opère la pensée humaine » (Carrère : 9). Pensons encore une fois à l'intérêt que chacun d'entre nous porte aux questions. La pensée humaine telle que la décrit Carrère est caractérisée par une grande curiosité, non seulement envers toute chose dans le monde, mais aussi envers tout ce qui *pourrait* être. Tout le monde se demande parfois « *Et si...* » simplement pour imaginer un nouveau monde, parfois à petite échelle, parfois à très grande échelle.

Si un point de divergence est nécessaire pour créer une uchronie, les conséquences qui le suivent le sont tout autant. À cet égard, l'uchronie est double : un moment singulier dans l'Histoire et l'Histoire alternative qui s'ensuit. Carrère note que cette deuxième partie – ce que nous appelons les conséquences – est ce qui rend l'uchronie unique parmi les autres genres de la fiction « car en vérité toute œuvre de fiction, si elle ne relève pas de l'anticipation, modifie le passé de quelque manière » (Carrère : 15). Une histoire n'est pas nécessairement uchronique simplement parce qu'elle comporte une modification des faits historiques ; il faut y inclure le déroulement des conséquences – parfois considérables – causées par les changements faits par l'auteur. D'ailleurs, le passage du temps est nécessaire dans l'uchronie ; il faut décrire comment la société change, pour le meilleur ou pour le pire.

Annie Cloutier, dans sa thèse de maîtrise *Savoirs de l'uchronie: "L'An 2440" (1771-1799) de Louis Sébastien Mercier (1740-1814) ou les Lumières en question*, explique le caractère non-statique de l'uchronie :

Le temps devenant le vecteur des événements, la représentation du monde procède désormais d'une saisie cumulative des savoirs en progression indéfinie. Par sa marche dans le devenir historique, cette nouvelle configuration des connaissances acquises, et à acquérir, fait chuter l'humain dans le temps, et donc dans l'Histoire. Cette chute, bien qu'elle constitue une ouverture sur les possibles, signifie aussi l'assignation du monde à l'inéluctable érosion – pour ne pas dire entropie – induite par le passage du temps (Cloutier : 34).

Cloutier souligne l'importance de la progression du temps dans l'uchronie, même si cette progression n'est pas nécessairement une évolution vers un monde meilleur. L'uchronie ne peut pas être fixe. Le temps n'est pas statique et il est inévitable que chaque événement ait des conséquences.

Si l'uchronie peut être réduite à ces deux éléments nécessaires (point de divergence et conséquences de la divergence), le genre offre toutefois un potentiel illimité pour l'imagination. Le nombre des événements dans l'Histoire qu'un auteur peut choisir de changer est incalculable. Il semble encore plus gigantesque si on sort du domaine des histoires alternatives réalistes¹ pour se plonger dans la science-fiction. L'uchronie traitée par la science-fiction est un sous-genre au croisement de l'histoire alternative et de la science-fiction elle-même. Les histoires de science-fiction se situent souvent dans un avenir distant, parfois même sur une autre planète ou dans un univers alternatif. Par contre, la science-fiction uchronique reste, au moins au début du récit, située dans le passé (le point de divergence doit être dans le passé, même si les conséquences mènent l'intrigue vers le présent ou l'avenir). C'est un sous-genre très populaire aujourd'hui, notamment à Hollywood. Et si des mutations génétiques avaient donné des pouvoirs surhumains à une partie de la population humaine, comme dans les « comics » *X-Men* ? Et si des extraterrestres étaient arrivés, comme dans le film *District 9* (2009) ? Et si les Nazis avaient employé des moyens surnaturels pour combattre les Alliés, comme ils le font dans les films *Hellboy* (2004) et *Captain America* (2011) ? Ce sous-genre forme une catégorie particulière dans le domaine de l'uchronie, car le point de divergence qui change le monde n'est pas strictement quelque chose qui aurait pu se passer en fait. Il est aussi original parmi les romans de science-fiction, car il prend des éléments futuristes ou impossibles et les situe dans une époque passée.

¹ Par exemple, une uchronie réaliste pourrait examiner les conséquences d'une Seconde Guerre mondiale gagnée par les Nazis ou l'Histoire des États-Unis si le président américain Abraham Lincoln n'avait pas été assassiné en 1865. Ce sont des points de divergence envisageables dans la réalité.

La question de la politique dans l'uchronie de science-fiction diffère un peu de ce qu'elle est dans l'uchronie fondée dans le domaine réaliste. Pour comprendre comment, il faut expliquer la place de la politique dans l'uchronie en général. En lisant des uchronies, on trouve souvent un message à propos de notre présent. Gavriel Rosenfeld, dans un article sur l'uchronie dans le journal *History and Theory*, souligne ce fait : « Alternate history is inherently presentist » (Rosenfeld : 93). Malgré sa situation dans le passé, l'uchronie a souvent pour but de commenter les conditions du présent. Comment le passé est traité par l'histoire uchronique peut révéler les opinions de l'auteur sur sa propre époque. C'est un geste similaire à l'envie de rectifier le passé que l'on trouve souvent dans les uchronies, comme nous l'avons évoqué ; l'auteur présente au lecteur ses vues sur l'Histoire « comme elle aurait dû être » et sur le présent, tel qu'il le considère. Rosenfeld divise l'uchronie en deux catégories : l'utopie et la contre-utopie. Le commentaire fait sur le présent dépend du type d'uchronie représenté dans le récit. Rosenfeld explique qu'un passé rendu comme une utopie communique une insatisfaction avec l'état du présent tandis qu'une uchronie contre-utopique sert à établir un contraste avec un présent que l'auteur trouve supérieur. Il ajoute que les implications politiques varient entre les deux versions de l'uchronie mais généralement, la représentation d'une utopie encourage une envie de changer notre présent et celle d'une contre-utopie valide le statu quo et dissuade de le changer. Rosenfeld explique que ceci n'est pas une règle sans exception. Il faut aussi garder en tête qu'un message sur le présent se trouve dans l'Histoire alternative, en soulignant comment le monde aurait pu être aujourd'hui – pour le meilleur ou pour le pire – si les choses avaient été différentes (Rosenfeld : 93). En revanche, Darko Suvin, dans son exploration de l'histoire alternative pour la revue *Science Fiction Studies* en 1983, avance que l'uchronie prend une place *entre* l'utopie et la contre-utopie pure :

It subsumes but transcends, and eventually supplants, the classical utopian (and anti-utopian) form of static anatomy – pure wishdream or pure nightmare. In its stead, it develops into a running through of extreme as well as intermediate possibilities and outcomes (Suvin, 1983 : 149-150).

L'argument de Suvin est solide ; un des traits caractéristiques de l'uchronie est la description des conséquences qui découlent du point de divergence tandis que l'utopie (ou la contre-utopie) pure est statique. L'utopie est un concept fondé dans le cadre du *lieu*, tandis que l'uchronie se fonde dans le cadre du *temps*. Cependant, cela ne veut pas dire que Rosenfeld se trompe. Même si les histoires alternatives ne sont pas des utopies ou des contre-utopies dans le sens strict de ces termes, elles ont toujours une forte tendance à pencher notablement vers l'une ou l'autre, au point qu'elles peuvent être décrites comme utopiques ou dystopiques, suivant le raisonnement de Rosenfeld.

À la lumière de ce panorama, on peut se demander comment est traitée la politique dans l'uchronie de science-fiction. Disons d'abord que le message proposé sur le présent est moins fort ; si on crée une histoire alternative qui arrive grâce à une divergence surnaturelle, il est moins raisonnable d'utiliser les sociétés utopiques ou contre-utopiques qui se développent ensuite pour critiquer ou pour justifier le statu quo d'aujourd'hui. Si le monde est changé par le surnaturel plutôt que par des choix de l'humanité, l'Histoire alternative qui s'ensuit ne sert plus à rectifier le passé, car ce point de divergence n'est pas ce qui aurait *dû* se passer. L'Histoire alternative racontée devient plutôt un monde nouveau qui serait impossible dans la réalité. Alors, si l'uchronie de science-fiction n'est pas un commentaire politique du présent, quel est son but ? On pourrait avancer que c'est le social qui intéresse l'auteur de science-fiction uchronique, plutôt que la politique. Frédéric Lebas et Wilfried Coussieu discutent de cet aspect du genre dans leur article « La science-fiction, littérature ou sociologie de l'imaginaire ? » :

[L]a science-fiction est un phénomène social qui participe de la construction de la réalité [...] C'est en ce sens que les mondes possibles de la science-fiction dégagent l'armature des logiques sociales dont ils sont issus [...] En effet, que fait l'écrivain, si ce n'est encrypter des réalités sociales dans des situations imaginaires ? (Lebas et Coussieu).

L'uchronie de science-fiction ne fait pas un commentaire sur la politique du présent ; elle est plutôt une étude du social, de la condition humaine. Bien sûr, les auteurs de ce sous-genre posent encore la question « *et si* » : *Et si* le monde était changé par des moyens fantastiques, comment réagirait l'humanité ? Quelles seraient les mœurs de l'Histoire alternative ? Quelles seraient les ambitions des gouvernements ? *Et si* le monde se voyait accorder de nouvelles technologies, des technologies qu'on ne peut même pas imaginer, quelles seraient les conséquences sociales ? L'espèce humaine fonderait-elle une utopie ? Même avec des moyens fantastiques, est-ce que l'utopie est possible ? Nous en revenons ainsi au sujet de l'utopie et de la contre-utopie qui intéresse tant les uchronistes. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'uchronie offre le plus souvent un message sur notre présent par le truchement des aspects utopiques ou contre-utopiques de l'Histoire racontée. Par contre, l'uchronie, telle qu'elle est traitée par la science-fiction, se sépare de notre présent et de notre monde ; l'instauration de l'impossible crée un monde hybride entre l'Histoire et le merveilleux avec l'humanité coincée au milieu. Le monde n'est plus le nôtre, mais les êtres humains restent les mêmes et la question à laquelle les uchronistes de science-fiction s'intéressent est : comment le social est-il affecté ?

C'est ici que nous revenons à la *Trilogie de la Lune* de Johan Heliot qui explore précisément cette question. Suivant le modèle moins politique de l'uchronie de science-fiction, Heliot ne cherche

pas à montrer au lecteur une critique ou une justification de notre présent, mais plutôt à présenter une vision d'une Histoire alternative où des factions de l'humanité essaient d'exploiter une technologie extraterrestre dans le but de réaliser leurs idéaux. Les gouvernements des pays qui sont les plus puissants dans chaque roman veulent établir des régimes basés sur des idéaux totalitaires tandis qu'un contre-pouvoir veut établir une utopie qui est cependant condamnée parce qu'elle est impossible à réaliser. Le récit de la trilogie décrit le déclin de l'idéal utopique à cause de l'incompatibilité entre l'utopie et l'univers créé par l'auteur. Heliot, connu comme le fondateur du steampunk français, construit son uchronie en fonction des codes de ce sous-genre de science-fiction uchronique. Ce choix entraîne des conséquences intéressantes pour qui veut étudier les possibilités mais aussi les limites de l'uchronie.

La Lune seule le sait est le premier roman de Johan Heliot et son succès auprès des critiques et des lecteurs a lancé le jeune auteur, au moins dans le domaine de la science-fiction francophone contemporaine (Barillier : 5). À la suite de la publication de ce premier roman, Heliot en a écrit onze autres, mais c'est sa *Trilogie de la Lune* qui l'a rendu célèbre. Le premier roman a reçu le prix Rosny aîné en 2001 et la trilogie intégrale présente au lecteur un monde célébré pour son originalité (Barillier : 6). La série a une place importante dans le steampunk français, même si elle n'est pas très connue des amateurs du steampunk anglo-saxon.

Dans la trilogie d'Heliot, le récit se déroule dans une version de notre passé marquée particulièrement par deux aspects des codes du steampunk. Ce sont ces deux aspects que nous étudierons dans ce mémoire, après avoir consacré quelques pages à présenter le steampunk. Premièrement, se déploie une technologie dynamique typique du XIX^e siècle mais marquée par des anachronismes : des moyens de transport extraterrestres, des armes dangereuses qu'on n'a pas même aujourd'hui, la combinaison fascinante de l'homme et de la machine. Les technologies que décrit Heliot créent un monde qui est notablement différent du nôtre. Deuxièmement, une toile, complexe comme celle d'une araignée, de figures historiques qui tissent ensemble l'Histoire connue par le lecteur et l'imaginaire de l'auteur, en particulier la mise en fiction des hommes de lettres auxquels sont associés les héros de chaque roman. Si la technologie est l'aspect qui nous rappelle que le monde d'Heliot n'est plus le nôtre, ce deuxième aspect nous rappelle que ce monde n'est pas un monde complètement nouveau ou différent non plus. Tandis que l'Histoire change irrévocablement au cours du récit, des noms connus servent de liens entre l'Histoire et la fiction et la présence de certaines figures illustre

l'état de l'idéal utopique. En fait, l'étude du déclin de cet idéal utopique chez Heliot nous permettra d'observer l'incompatibilité entre le genre du steampunk et la notion même d'utopie.

CHAPITRE 1

Un monde de vapeur : l'uchronie selon les codes du steampunk

Les auteurs peuvent situer des uchronies n'importe où dans l'Histoire : chaque époque comporte un grand nombre d'événements qui pourraient servir de points de divergence, c'est-à-dire d'événements dont tout changement semblerait altérer le cours de toute l'Histoire subséquente. Au sein de l'uchronie de science-fiction, un genre se démarque parce qu'il décrit toujours un XIX^e siècle uchronique : le steampunk. Nous examinerons ici ses origines et les caractéristiques qui en font un sous-genre fascinant de la littérature uchronique. Nous constaterons que le steampunk, malgré ses similarités avec le genre de l'uchronie, est unique, tout en montrant comment Johan Heliot suit les codes du steampunk dans son récit.

1.1 Le steampunk : un passé futuriste

Comment comprendre le steampunk ? Il s'agit de fictions proposant un univers où la technologie repose sur la machine à vapeur, ce qui donne au steampunk son nom. Sans nécessairement connaître les idées théoriques derrière ce sous-genre, presque tout le monde connaît probablement des exemples d'œuvres steampunk : les films *League of Extraordinary Gentlemen* (2003), *Van Helsing* (2004) et *Sherlock Holmes* (2009) sont des productions célèbres qui appartiennent au steampunk. En décrivant ce sous-genre de science-fiction, le mot *recycler* vient souvent à l'esprit. La présence du thème du recyclage est ce qui intéresse Jean-Jacques Girardot et Fabrice Méreste dans leur article « *Le Steampunk : une machine littéraire à recycler le passé* ». Ils soulignent que « la caractéristique essentielle du *steampunk* est d'être une littérature du recyclage, en définissant ici le recyclage comme l'opération qui consiste à s'approprier des éléments littéraires et historiques pour les transformer et les réutiliser » (Girardot et Méreste, par. 2). Les deux auteurs expliquent que le steampunk est un passé hypothétique, dans lequel la technologie contemporaine ou de l'avenir serait arrivée plus tôt mais par le truchement de la mécanisation de cette époque-là (les machines à vapeur, à horlogerie, à combustion interne primitive, etc.). Dans son recueil sur l'art du steampunk, Jay Strongman affirme ceci :

[I]t's a celebration of Victorian technology and aesthetics, [...] a past that almost was and a future that could have been. [...] It's about recapturing the wonder and excitement of the *fin de siècle* novels of H.G. Wells and the *Voyages Extraordinaires* of Jules Verne, but also about acknowledging the grime, soot, squalor and chaos of the 'dark satanic mills' of the Industrial Revolution (Strongman : 7).

C'est l'exploration d'une époque, mais non telle qu'elle était, plutôt comme elle aurait *pu* être par le truchement de la science-fiction et de la « fantasy² ». Le steampunk est un mélange d'Histoire et de futurisme. C'est un sous-genre qui s'intéresse à examiner l'usage de la technologie par les êtres humains et à explorer un monde où la mécanisation est ambitieuse et souvent bizarre. La technologie steampunk inclut fréquemment la combinaison du biologique et de la machine. Par exemple, les personnages dans le steampunk ont souvent des prothèses mécaniques qui fonctionnent assez bien ou même mieux qu'un membre réel.

1.2 D'où vient le steampunk ?

Les origines du steampunk se trouvent dans les années 1970 aux États-Unis. Trois jeunes auteurs américains, K.W. Jeter, James Blaylock et Tim Powers ont travaillé ensemble en 1975 pour écrire des romans mélangeant l'histoire médiévale du roi Arthur et le monde contemporain (les années 1970). Les premières tentatives n'ont jamais été publiées (Barillier : 6). Cependant, Jeter, Blaylock et Powers n'ont pas abandonné leur projet : ils l'ont changé. Ils ont remplacé les légendes du roi Arthur par l'ère victorienne d'Angleterre en mélangeant les mœurs et la technologie de cette époque-là avec une ambiance futuriste et de la fantasy pour créer les premiers romans steampunk : *Morlock Night* de Jeter en 1979, *The Anubis Gates* de Powers en 1983 et *Homunculus* de Blaylock en 1986 (Barillier : 6). C'est Jeter qui a utilisé le terme *steampunk* pour décrire ce nouveau sous-genre pour la première fois dans *Locus Magazine* en 1987. Jeter a écrit qu'il serait « le prochain truc à la mode », similaire au « cyberpunk³ » – un sous-genre qui existait déjà à cette époque-là – mais jouant avec la période victorienne (Barillier : 6). Après la publication de ces trois premiers romans, le steampunk est devenu de plus en plus populaire et il gagne toujours en popularité encore aujourd'hui. Le steampunk devient de plus en plus connu non seulement des amateurs de science-fiction, mais aussi du grand public. Le potentiel énorme du steampunk apparaît dans plusieurs domaines différents, y compris le cinéma et la télévision, la littérature, l'art et même la mode.

² Ce mot réfère au genre littéraire et cinématique qui évoque la magie et le mythe, comme par exemple la trilogie du *Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien et la saga des Harry Potter de J.K. Rowling. « Fantasy » est un anglicisme qui est progressivement accepté dans le vocabulaire français.

³ Contraire au *steampunk*, qui se situe à l'époque victorienne ou à la Belle Époque, le *cyberpunk* se trouve dans un avenir contre-utopique (Murray et Mujica).

1.3 Plus que la période victorienne : le steampunk français

Le steampunk est si fortement lié à l'époque victorienne qu'il est parfois difficile de dissocier le genre du cadre qu'est pour lui l'Angleterre à ce moment de l'Histoire. Cependant, le steampunk est plus lié au *temps* – le XIX^e siècle – qu'au *lieu* ; les histoires peuvent se passer dans d'autres pays marqués par la révolution industrielle. La France en particulier s'est approprié ce sous-genre uchronique. Le steampunk français n'est pas aussi connu que le steampunk anglo-saxon mais il existe et continue à s'épanouir et à se développer. Dans un article écrit pour *Steampunk Week 2012*, Arthur Morgan explique que le steampunk dans le monde francophone n'est pas limité à la seule époque victorienne : il s'intéresse à la fin du XIX^e siècle et aussi à la Belle Époque, avec la même passion pour la révolution industrielle que celle des amateurs du steampunk anglo-saxon. Morgan insiste sur le fait que le steampunk existait en France même avant l'invention du terme par l'Américain Jeter et que c'est une partie intégrante de l'Histoire et de la culture française. C'est peut-être une exagération, mais son affirmation s'explique par le fait que l'esthétique steampunk ressemble à celle de divers mouvements artistiques de la France et emprunte beaucoup à l'héritage de Jules Verne, considéré comme un des pères de ce sous-genre. Morgan cite en particulier *Les Machines de l'île* à Nantes comme exemple du steampunk dans la culture française. Cette attraction touristique est une célébration de l'œuvre de Verne et de la mécanisation du XIX^e siècle (Morgan). Ce projet artistique a été construit au début du XXI^e siècle, mais les créations mécanisées qu'il expose (qui incluent un grand éléphant, une Galerie des Machines et un Carrousel des Mondes Marins) portent des traces de l'imagination d'une époque passée de la France, une époque marquée par les romans d'aventures de Verne et par la technologie à vapeur et à horlogerie (*lesmachines-nantes.fr*). Selon Morgan, *Les Machines de l'île* illustre comment l'atmosphère steampunk est bien compatible avec l'Histoire française. Quoi qu'il en soit, Étienne Barillier, dans la préface qu'il a écrite pour *La Trilogie de la Lune* de Johan Heliot, annonce que l'histoire du steampunk français a commencé vers l'année 2000. Malgré ce début plus tardif que son équivalent anglo-saxon, le steampunk en France présente selon Barillier une originalité remarquable :

La France *steampunk* a su presque immédiatement trouver une voix originale en explorant son propre imaginaire. Là où l'anglo-saxon se fixe sur un imaginaire victorien, le francophone s'empare de la Belle Époque, des boulevards haussmanniens, de l'Art nouveau et des Brigades du Tigre (Barillier : 8).

Barillier avance que le steampunk français s'intéresse au moment de l'Histoire de la France où la modernité du pays « est en train de prendre forme dans un bouillonnement artistique, social et politique

dense et complexe » (Barillier : 8). La France a pris un sous-genre qui est fortement anglo-saxon et se l'est approprié en lui insufflant la culture et l'Histoire de la francophonie. Johan Heliot est reconnu par plusieurs critiques comme l'écrivain fondateur du steampunk en français, avec le premier roman de sa *Trilogie de la Lune*, intitulé *La Lune seule le sait* et publié en 2000. Selon Barillier, « [Heliot] semblait inventer le *steampunk* francophone, devenait dans la foulée un spécialiste du genre et osait s'emparer de l'immense figure tutélaire qu'est Jules Verne pour en faire un improbable héros » (Barillier : 5). Heliot n'est pas le premier auteur français qui écrit un roman steampunk⁴ mais Barillier souligne comment il se démarque des autres avec *La Lune seule le sait* : « Le jeu sur la littérature. Le récit d'aventure. Le cadre rétro-futuriste. Le mélange entre uchronie et science-fiction. Du pur *steampunk* » (Barillier : 8). Toutes ces descriptions s'appliquent non pas seulement au premier roman, mais plutôt à la trilogie intégrale, même si le troisième roman, *La Lune vous salue bien*, situé dans les années 1950, prend ses distances du steampunk pur et devient plutôt du « dieselpunk », un sous-genre lié au steampunk, mais situé plus tard dans l'Histoire⁵.

1.4 Le steampunk vs l'uchronie

Malgré le fait que le roman final de la trilogie s'éloigne du steampunk, Heliot respecte toujours les principaux codes de ce sous-genre. En fait, cette évolution soutient l'uchronie chez Heliot ; le monde dans sa trilogie n'est pas statique, les technologies et les sociétés progressent avec les années. Dans le steampunk et chez Heliot, l'innovation et le dynamisme technologique sont nécessaires. Ceci n'est pas un changement drastique des genres, mais plutôt une progression naturelle qui souligne l'uchronie : l'auteur présente minutieusement le déroulement des conséquences qui suivent le point de divergence dans l'Histoire. Ce choix est fondamental. Dans son livre *Steampunk: An Illustrated History of Fantastical Fiction, Fanciful Film and Other Victorian Visions*, Brian J. Robb souligne l'aspect uchronique du steampunk :

Alternative history stories have always been at the heart of Steampunk [...] It is, essentially, the great game of almost all science fiction: What if...? The alternative history subgenre takes established events and alters them, sometimes in tiny ways,

⁴ Des exemples des romans steampunks français qui précèdent la trilogie d'Heliot incluent *Les Rives d'Antipolie* (1997) de Mathieu Gaborit et *Futurs antérieurs* (1999), une anthologie présentée par Daniel Riche. Ils n'ont toutefois pas connu un succès suffisant pour être considérés comme des œuvres ayant vraiment donné son impulsion au steampunk français.

⁵ Alors que le *steampunk* est fondé sur la technologie du XIX^e siècle, sur la révolution industrielle et la mécanisation à vapeur et des rouages d'horlogerie, le *dieselpunk* s'intéresse au perfectionnement de la technologie plutôt qu'à son invention. On peut dire que le steampunk est le grand-parent du dieselpunk, que ce dernier est une progression naturelle du sous-genre, où la vapeur devient l'essence (Sheehan).

sometimes in huge ways, and then examines the consequences (Robb : 53).

Selon cette description, l'uchronie et le steampunk semblent très similaires. On pourrait même dire que le steampunk est un sous-genre de l'uchronie, comme il est un sous-genre de la science-fiction. Cependant, Girardot et Méreste avancent dans leur article l'importance de la distinction entre l'uchronie pure et le steampunk malgré la similarité entre les deux : « Il est de fait tentant de considérer le *steampunk* comme un fils bâtard de l'uchronie » (Girardot et Méreste, par. 3). Ils expliquent que malgré ce lien fort entre les deux sous-genres, il faut aussi considérer certaines caractéristiques du steampunk qui ne suivent pas le modèle de l'uchronie pure. Ils soulignent l'importance dans l'uchronie du point de divergence, le moment qui met en place l'Histoire alternative, en avançant que les récits steampunk s'intéressent souvent moins à cet aspect et plus aux conséquences sociales qui s'ensuivent (Girardot et Méreste). Il y a un changement de perspective important : le point de divergence, généralement crucial dans l'uchronie, n'a pas la même importance dans le steampunk qui s'intéresse bien plus aux conséquences qui découlent de ce changement, à la société uchronique plus qu'à la cause de celle-ci. Cependant, même si le point de divergence joue un rôle souvent moins accentué dans le steampunk que dans l'uchronie réaliste, il existe toujours. Parfois, on trouve des auteurs et des artistes qui créent des univers alternatifs ou des ouvrages qui présentent des traits du steampunk sans être des uchronies, mais le steampunk situé précisément au XIX^e siècle a toujours une cause principale. Dans la préface de l'œuvre d'Heliot, Barillier mentionne *La Machine à différences* de Bruce Sterling et William Gibson, un roman publié en 1990, le citant comme exemple du mélange de l'uchronie et de la science-fiction qui forme le steampunk :

[*La Machine à différences*] explore une Angleterre uchronique, où la machine de Charles Babbage a bel et bien été construite, faisant faire un bon extraordinaire à la technologie et par extension à l'Empire britannique » (Barillier : 7).

La construction de la machine analytique de Babbage⁶ sert comme un élément instigateur dans plusieurs histoires de steampunk parce que les auteurs y voient un moment historique qui aurait pu être et qui aurait mené à des conséquences changeant radicalement l'Histoire. En décrivant le roman de Sterling et Gibson, Barillier ajoute : « Le livre explore les conséquences politiques, sociales, économiques d'un tel événement » (7). Dans d'autres séries de steampunk, la création d'une machine de

⁶ Charles Babbage (1792-1871) était un mathématicien anglais qui a inventé des machines pour éliminer les erreurs humaines dans les projets mathématiques. Ses « machines à différences » et son chef-d'œuvre la « machine analytique » (qui n'a jamais été complétée) étaient des ancêtres des calculateurs programmables et de l'ordinateur contemporain. Si sa machine analytique avait été complétée, l'invention de l'ordinateur aurait pu se passer bien plus tôt dans l'Histoire (Mounier-Kuhn).

Babbage qui fonctionne n'est pas le moment instigateur de la technologie avancée et de l'uchronie mais plutôt une conséquence d'une autre bifurcation de l'Histoire. Par exemple, dans les romans de la série *Clockwork Empire*, écrits par l'auteur américain Steven Harper et publiés depuis 2011, une maladie marque le début de l'uchronie. Cette maladie, qu'on appelle *clockwork plague*, menace la population humaine et, dans de cas rares, cause une forme de folie où la victime devient extrêmement intelligente. Le résultat est l'apparition de savants fous qui, avant leur décès à cause de la maladie, créent des inventions, si incroyables qu'elles semblent presque relever de la magie, qui sont récupérées et utilisées par des gouvernements.

1.5 Et si Napoléon III avait gagné la guerre de 1870 ? : *La Trilogie de la Lune* de Johan Heliot

Le point de divergence qui marque le début de l'uchronie est comme un aiguillage sur une voie de chemin de fer : il permet au récit de bifurquer de l'Histoire réelle. Dans *La Trilogie de la Lune* de Johan Heliot, cet aiguillage est en fait double : ce sont deux événements qui ont eu lieu avant le début du premier livre. La première bifurcation avec l'Histoire que nous connaissons est le résultat de la guerre entre la France et la Prusse. Dans l'univers d'Heliot, la France est victorieuse et Napoléon III reste en vie, au lieu de mourir en 1873. Puis, tout change encore une fois dans l'Histoire alternative de la trilogie avec l'apparition au-dessus de Paris d'une nef cosmique en 1889 : des extraterrestres sont arrivés sur la Terre. Ces deux moments, l'un réaliste et l'autre relevant de la fantasy, se déroulent bien avant le début de *La Lune seule le sait* et le lecteur entre dans une uchronie déjà bien établie. Les deux changements historiques que sont la survie de Napoléon III et l'arrivée des « Ishkiss » (le nom donné aux extraterrestres par la population humaine), façonnent le monde dans lequel l'intrigue va se déployer dans le roman. Les Ishkiss viennent sur la Terre en ayant besoin d'aide et ils font une alliance avec celui qu'ils croient être le meilleur ambassadeur des êtres humains : Louis-Napoléon. En échange d'un accès aux ressources naturelles et d'une place sur la Lune pour y habiter, les extraterrestres présentent à Napoléon III des technologies futuristes. C'est le début d'une nouvelle ère, c'est une époque uchronique qui commence.

Passons maintenant à un bref résumé du récit des trois romans. Dans *La Lune seule le sait*, avec l'aide involontaire des Ishkiss et de leurs technologies, Napoléon III fonde une société totalitaire dans laquelle tout contre-pouvoir est supprimé. Cependant, une résistance existe malgré tout, un réseau secret d'hommes et de femmes, dont plusieurs écrivains, qui a Victor Hugo pour chef. Le roman

présente la lutte de cette résistance contre le totalitarisme du nouveau monde afin de réaliser un idéal utopique qui est lentement mais sûrement corrompu au cours des deux autres volets de la trilogie. Dans le second roman, *La Lune n'est pas pour nous*, l'idéal utopique du contre-pouvoir semble le plus près d'être réalisé par un groupe de Terriens maintenant installé sur la Lune et menacé par le gouvernement allemand d'Hitler. L'Allemagne a remplacé la France comme l'État le plus puissant contre lequel la résistance lutte. La communauté lunaire, travaillant avec les Ishkiss, élabore un plan pour échapper à la destruction et pour détruire le totalitarisme des Nazis. Le troisième et dernier roman, *La Lune vous salue bien*, se passe dans les États-Unis des années 1950 et le gouvernement totalitaire qui est l'ennemi du contre-pouvoir est maintenant américain. La mission d'un agent des services secrets français le mène aux États-Unis et bientôt il s'implique dans une lutte entre le gouvernement américain et les survivants de la communauté lunaire. Au fil du récit, l'intrigue d'Heliot raconte comment l'idéal utopique du contre-pouvoir se corrompt parce qu'il est incompatible avec l'univers steampunk. Pour le montrer, nous allons d'abord étudier la progression de l'idéal utopique vers son déclin inévitable selon un premier aspect essentiel du steampunk : la technologie.

CHAPITRE 2

La puissance de la machine : le rôle de la technologie dans *La Trilogie de la Lune*

La technologie est une caractéristique fondamentale du steampunk. On sait que la période historique du XIX^e siècle est le berceau de plusieurs inventions importantes : la presse rotative automatique, la machine à vapeur, la photographie, la pasteurisation, le moteur à combustion interne, la mitrailleuse, le plastique, la dynamite, le téléphone, etc. La liste est longue ; ce fut un siècle caractérisé par l'innovation humaine. Cette période industrielle fournit à l'imaginaire des auteurs et des artistes un monde fécond. Nous explorerons la grande importance de la mécanisation dans le steampunk et comment elle contribue au statut du pouvoir chez Heliot et à son évolution au cours de son récit. Nous constaterons que la technologie futuriste introduite par la présence des extraterrestres a une influence extrêmement importante dans le déroulement des événements.

2.1 Le monde mécanisé du steampunk

Dans une époque dirigée par l'innovation et par la mécanisation, tout semble possible et le steampunk profite de ce climat. Dans leur article « *Le Steampunk : une machine littéraire à recycler le passé* », Jean-Jacques Girardot et Fabrice Méreste décrivent le steampunk comme une « littérature de la mécanisation » (par. 28). Ils ajoutent ceci :

Avec les grandes découvertes scientifiques de cette époque, les inventions sont devenues si nombreuses et d'une complexité telle qu'elles ne peuvent plus être comprises par des non-spécialistes, ce qui tend à ajouter une connotation magique et fantastique aux éléments scientifiques (Girardot et Méreste, par. 28).

C'est ceci qui rend la période intéressante pour le steampunk, puisque les nombreuses innovations de l'époque de la révolution industrielle créent une atmosphère parfaite pour l'intégration de science-fiction et de fantasy que fait le sous-genre. Comme l'écrivent Girardot et Méreste, ces inventions sont très intéressantes et permettent de passer progressivement et facilement à la science-fiction. Jay Strongman, dans son livre *Steampunk: The Art of Victorian Futurism*, souligne aussi le rôle nécessaire de la technologie de l'époque : « [T]here is [...] a longing for an age in which machines were awe-inspiring steam-powered engines and magnificent clockwork mechanisms of gleaming brass, polished wood and shining steel » (Strongman : 8). Le steampunk glorifie la mécanisation, c'est-à-dire ce que les machines font mais aussi comment elles fonctionnent. Il prend la créativité technologique de la

révolution industrielle et la développe en ajoutant des anachronismes et de la fantasy : des savants fous qui créent des inventions stupéfiantes qui rendent l'impossible possible, des automates fonctionnant grâce à des mécanismes d'horlogerie et un peu de magie, tous ancrés dans le cadre du XIX^e siècle. Le résultat est un mélange compliqué de technologie de l'époque et de technologie anachronique, c'est-à-dire de technologie qui n'existait pas à cette époque. Quand on pense au steampunk, des images de dirigeables, de pistolets qui lancent des rayons, de mécanismes complexes qui fonctionnent à vapeur et à horlogerie viennent à l'esprit. La machine gère le monde steampunk, fascinant les amateurs du sous-genre. Girardot et Méreste précisent ce point : « Ces machines sont des objets mécaniques, l'indispensable machine à vapeur dont le *steampunk* commémore le nom, mais aussi des automates à apparence humaine ou animale » (Girardot et Méreste, par. 29). Le steampunk prend la technologie et lui insuffle un dynamisme unique. L'importance de la technologie à la fois typique de l'époque et futuriste est soulignée aussi par Jeff Vandermeer : « [Steampunk is] simultaneously retro and forward-thinking in nature [and] it embraces divergent and extinct technologies as a way of talking about the future » (9). Sans l'aspect de la technologie, le steampunk n'existerait pas ; son univers et son esthétique sont fondés sur la passion pour le mécanisme qui anime les amateurs de ce sous-genre. Les héros sont des ingénieurs, des scientifiques, des hommes de lettres : tous sont très créatifs. L'invention dirige tout ; c'est un monde de la mécanisation, de l'industrialisation et de la science autant qu'un monde de fiction et de magie. Qu'il s'agisse du *Nautilus*, le sous-marin du capitaine Nemo dans *The League of Extraordinary Gentlemen* d'Alan Moore⁷, de la machine analytique de Charles Babbage dans *La Machine à différences* de Sterling et Gibson, des dirigeables des pirates dans les romans de la *Clockwork Empire* de Steven Harper, la technologie à la fois rétro et futuriste est essentielle pour le steampunk.

Un simple coup d'œil sur l'art et sur la mode associés à ce sous-genre révèle à quel point la mécanisation est importante pour le steampunk. Les artistes incorporent l'aspect mécanique pour créer une esthétique très reconnaissable, par exemple des sculptures en cuivre ou des pistolets rétros qui lancent des rayons. La mode steampunk l'incorpore aussi et on peut voir comment les costumiers accentuent la mode de cette époque avec des prothèses mécaniques, des ceintures porte-outils et des lunettes de protection d'ingénieurs. Le thème de l'industrialisation s'infiltré partout dans le steampunk. La technologie steampunk est dynamique, c'est-à-dire qu'elle est innovatrice et évolue toujours, même

⁷ En créant sa bande dessinée (1999-2000), dont on a été tiré le film que nous avons mentionné plus haut, Alan Moore a évidemment repris le personnage de Nemo des ouvrages de Jules Verne, *20 000 lieues sous les mers* (1870) et *L'île mystérieuse* (1874). Moore développe le personnage dans le cadre steampunk.

en employant les machines à vapeur et à horlogerie. En revanche, l'utopie ne doit pas progresser, car elle est déjà parfaite par définition. Dans *La Trilogie de la Lune*, Heliot suit le modèle du steampunk en soulignant l'importance de la technologie. Comme nous allons le voir, l'idéal utopique, qui joue un grand rôle dans le récit d'Heliot, est ici un rêve qui ne peut pas être réalisé car l'utopie elle-même est incompatible avec la technologie progressive sur laquelle l'uchronie est fondée dans ces romans.

2.2 Les dons des « Ishkiss » : *La Lune seule le sait*

Il faut commencer par souligner que la technologie a, dans l'œuvre sur laquelle nous travaillons, un statut ambigu : elle sert comme outil du pouvoir mais cause aussi la chute de ce même pouvoir. L'intrigue globale de la trilogie a une structure qui illustre la progression de la puissance du contre-pouvoir, de son ascension jusqu'à son déclin et son échec inévitable. On observe la même progression pour l'État qui est le plus puissant dans chaque roman (la France, l'Allemagne, les États-Unis). Pour mettre en évidence ce processus, commençons au début du récit du premier roman, quand Napoléon III est au sommet de son pouvoir grâce à la technologie fournie par les extraterrestres. La combinaison de sa victoire contre la Prusse en 1871 (le point de divergence qui marque la première bifurcation de l'Histoire réelle dans l'univers de la trilogie, puisque 1871 a été une cuisante défaite pour la France) et l'arrivée des extraterrestres au-dessus de Paris en 1889 donne à Napoléon III l'occasion d'obtenir un pouvoir unique. Il forme une alliance avec les Ishkiss, des êtres paisibles qui ont eu besoin de l'aide des Terriens. Leur choix de Napoléon III comme ambassadeur de la Terre semble peu judicieux pour le lecteur, même au moment où commence sa lecture, car l'Empereur de la France utilise la technologie des Ishkiss pour assurer sa domination de l'Europe. Les Ishkiss veulent avoir accès aux ressources naturelles de la planète et une place pour habiter sur la Lune. Ils ne savent pas que leur partenaire humain manipule la technologie qu'ils lui donnent pour former un gouvernement totalitaire. Le mode de gouvernement employé par les Ishkiss est fondé sur le partage des connaissances et l'égalité complète, c'est-à-dire l'exact contraire du totalitarisme et de la censure du gouvernement de Napoléon III. Les Ishkiss partagent entre eux une sorte de conscience universelle où personne n'est plus important ou plus puissant que les autres.

Dans la décennie qui suit l'arrivée des Ishkiss, la technologie dans la société de la France avance radicalement, mais presque tout sert à solidifier le contrôle du gouvernement. Le Paris d'Heliot devient une ville fort différente de son équivalent réel. Le cadre est toujours fortement lié à l'époque, avec des

technologies typiques de cette période comme l'électricité et la mécanisation des rouages d'horlogerie, mais Heliot ajoute à ce cadre technologique des aspects futuristes que l'on découvre en suivant Jules Verne, le personnage principal de ce premier roman, qui revient à Paris après un long exil. Il note alors les différences en regardant la ville par le hublot d'un dirigeable, en particulier les rénovations faites par le baron Haussmann à la suite de l'arrivée des Ishkiss :

La Galerie des Machines avait été transformée en antichambre de départ pour la Lune, sa verrière désormais ouverte sur le ciel de Paris. La nef des Ishkiss s'y était posée en 1889 [...] Depuis, Badinguet⁸ avait ordonné à ses architectes d'adapter le bâtiment à la configuration du navire cosmique (Heliot, 2011 : 33)⁹.

Le paysage urbain altéré est le premier changement noté par Verne en arrivant à Paris. Rapidement, il observe des signes de la technologie nouvelle employée en France. C'est la première introduction à cette technologie extraterrestre qui joue un rôle extrêmement important dans le récit :

Les extra-humains avaient également apposé leur marque sur la capitale de l'Empire. Jules fut d'abord intrigué par la prolifération des attelages automobiles sillonnant les rues non mécanisées. Vus du ciel, ils ressemblaient à des insectes chargés du fruit de leur rapine dans la colonie voisine. [...] Au lieu de roues, chacun était doté de quatre paires de pattes effilées qui se mouvaient en cadence, avec une précision digne des meilleurs rouages d'horlogerie. Perché sur un renflement annelé, un conducteur – un cornac, plutôt – tenait entre ses mains des manières d'antennes, fichées dans une minuscule tête. À l'arrière, un monstrueux abdomen faisait office de malle à marchandise. À la fois fascinant et peu ragoûtant, le spectacle ne semblait pas choquer les Parisiens, habitués aux pires extravagances (*TL* : 33-34).

Insister sur le caractère à la fois mécanique et animal de la technologie issue de la rencontre avec les Ishkiss est un trait qui apparaît tout au long du récit. C'est aussi une caractéristique de la technologie en général dans le steampunk. Les « bestioles » des Ishkiss – ni complètement machines, ni complètement animaux – évoquent des automates, une figure très populaire dans l'univers steampunk. Toute la technologie des Ishkiss suit ce modèle presque biologique, comme le découvre Jules Verne en voyant la nef cosmique qui l'amènera sur la Lune :

Plusieurs bras articulés, munis de pinces actionnées par des pistons, avaient jailli des replis de la peau du navire, pour venir s'arrimer aux poutrelles d'acier qui supportaient la verrière. [...] À son apparition, le vaisseau vivant était plutôt mal en point, couturé d'estafilades à sa mesure, longues de plusieurs brasses chacune. Les chirurgiens appelés à son chevet avaient travaillé en collaboration avec des ouvriers des ateliers Eiffel pour parvenir à suturer convenablement les plaies de l'incroyable patient. [...] La fusion réussie du métal et du vivant laissait augurer de fructueux échanges entre les deux civilisations. (*TL* : 40).

⁸ Surnom donné à Napoléon III, dans le roman et dans la réalité historique, pour se moquer de lui. Ce surnom provient d'une histoire populaire dans laquelle Napoléon III a dû revêtir le costume d'un ouvrier, appelé Badinguet, pour s'échapper du fort de Ham en mai 1846 (d'Avrey).

⁹ À l'avenir, pour simplifier la lecture, les renvois à cet ouvrage seront indiqués ainsi : (*TL* : page).

Cette combinaison de la mécanisation et du biologique est une technologie sans précédent et elle fonde la base de la technologie futuriste qui apparaît dans le récit et qui permet des avancements importants pour la société humaine.

La possibilité de voyager sur la Lune et la construction d'une prison sur le satellite pour éliminer les ennemis de l'Empire sont de bons exemples de l'avancement remarquable de la technologie dans l'uchronie d'Heliot. La base Cyrano, c'est-à-dire la prison sélénite, est un phénomène à la fois tout à fait anachronique et comportant des caractéristiques typiques de l'époque. C'est un bagne lointain, un mode de punition compatible avec la pratique fréquente de l'époque d'exiler les ennemis de l'État (le Napoléon III « historique » envoyait les condamnés, souvent des ennemis politiques, aux bagnes en Algérie ou à Cayenne). Les renvois au système architectural panoptique sont aussi fortement liés à cette époque. C'est un système développé par l'Anglais Jeremy Bentham vers 1780, qui a conçu le *panopticon*, une prison où tout ce qui se passe est visible d'une tour d'observation. En principe, chaque prisonnier peut toujours être surveillé par un surveillant invisible. Durant le XIX^e siècle, la France a essayé d'employer ce système pour créer une meilleure prison (Jablonka). Alors que les tentatives n'ont pas réussi dans la réalité, dans l'uchronie d'Heliot, la prison panoptique fonctionne sur la Lune.

Cependant, malgré tous ces avancements rendus possibles par l'influence des extraterrestres, on voit aussi comment celle-ci contribue à la corruption de l'État. C'est la nef des Ishkiss qui est le premier signe que Napoléon III et son gouvernement manipulent, d'une manière de plus en plus perverse, la technologie des extraterrestres. Le mélange de biologique et de mécanique est un des aspects les plus notables de la trilogie. La perversion de la technologie des Ishkiss est la base du pouvoir de l'Empire. Ceci n'est pas une simple manipulation de la science. Le gouvernement de Napoléon III prend la technologie des Ishkiss pacifistes et l'utilise pour créer des armes nouvelles. Du moment qu'il a accès à la technologie extraterrestre, Napoléon III a la capacité de faire de son pays une superpuissance, avec des moyens technologiques permettant de maintenir son contrôle absolu. Dès qu'il commence à perdre cet accès, la perte de son pouvoir est en cours. À la fin de *La Lune seule le sait*, la résistance qui lutte contre le gouvernement totalitaire utilise la technologie des Ishkiss en formant une nouvelle entente avec les extraterrestres. La Lune, la nef et l'accès à la technologie sont maintenant entre leurs mains. Ce moment marque non seulement la fin de l'empire de Napoléon III, mais aussi le triomphe éphémère de l'idéalisme du contre-pouvoir.

2.3 La fin d'une utopie éphémère : *La Lune n'est pas pour nous*

Le deuxième roman de la trilogie, *La Lune n'est pas pour nous*, marque un moment de transition du pouvoir dans le récit qui est fortement liée à la possession de la technologie. Les gouvernements de la Terre n'ont plus accès à la technologie des Ishkiss ; on voit plutôt plus l'émergence de technologies humaines inspirées par la technologie extraterrestre. Le gouvernement de la France est remplacé par celui de l'Allemagne devenue le pays le plus puissant sur la Terre grâce à des machines plus typiques de l'époque que futuristes : des moyens de transport comme les dirigeables et les avions, des armes comme les pistolets et, plus terribles, les bombes A. Même si certaines inventions apparaissent plus tôt que leurs équivalents dans le monde réel (par exemple la fusée et les bombes A sont construites par les scientifiques d'Hitler du roman dans les années 1930¹⁰), elles se distancient de la technologie extrêmement étrange que le pouvoir possède dans le roman précédent. C'est le contre-pouvoir qui a accès à la technologie des extraterrestres dans ce volet du récit. Les hommes et les femmes de la résistance ont une alliance avec les Ishkiss et dans la période située entre le premier roman et le deuxième, ils ont utilisé les ressources fournies par l'entente pour établir une petite société utopique sur la Lune. Alain Niderst écrit dans un chapitre intitulé « L'Arrivée en utopie » dans *Utopie et fictions narratives* que « [l]'utopie peut être sur terre, sous terre, ou dans le ciel » (Niderst : 69). Dans la construction d'une utopie, le cadre spatial n'est pas important, tant qu'il y a une séparation entre elle et le monde imparfait. En gardant cette caractéristique de l'utopie en tête, la tentative des personnages d'Heliot de mettre en pratique leur idéal utopique sur la Lune semble compatible avec les règles d'une société parfaite.

Cependant, la communauté lunaire a une caractéristique qui la différencie de l'utopie au sens strict : l'importance de la technologie non-statique dans la création de cette société. La technologie des Ishkiss a transformé un satellite inhabitable en un endroit qui permet la vie. La société sur la Lune prospère, jusqu'au moment où les Terriens la menacent. C'est un idéal utopique qui émerge en contraste avec le désordre sur la Terre. Darko Suvin, dans son livre *Metamorphoses of Science Fiction*, écrit que l'utopie est une notion alternative, qui doit exister en contraste avec une autre société : « [T]here is little point in discussing utopias as a separate entity, if their basic humanistic, this-worldly, *historically alternative* aspect is not stressed and adopted as one of their *differentiae genericae* » (Suvin, 1979 : 42).

¹⁰ Dans la réalité les premières fusées capables de tourner autour de la Terre n'ont été inventées que dans les années 1950 (Benson). De même, le projet Manhattan (un groupe des scientifiques travaillant pour les Alliés pendant la Seconde Guerre mondiale, y compris Albert Einstein et Robert Oppenheimer) a construit la bombe A en 1945 (Bellis).

L'utopie doit être une autarcie : elle est indépendante et unique mais, pour que l'unicité de l'utopie soit visible, il faut avoir un monde imparfait qui sert comme contraste. Jean-Michel Racault identifie cette même caractéristique de l'utopie :

Toute utopie joue sur l'opposition entre ce qui est et ce qui devrait être ou pourrait être. Elle implique donc un parallèle entre le monde réel imparfait, monde de référence commun à l'auteur et au lecteur, et l'univers autre au sein duquel les défauts du premier se trouvent heureusement corrigés (Racault : 11).

La juxtaposition entre le contre-pouvoir sélénite et l'idéal totalitaire sur la Terre illustre cette opposition essentielle pour le concept utopique. C'est un facteur important qui souligne l'idéal utopique de la communauté lunaire. Cependant, une société parfaite et statique ne peut pas exister dans une uchronie comme le récit d'Heliot parce que celle-ci est fondée sur le déroulement des événements et des conséquences. Dans le monde créé par Heliot, le lecteur ne rencontre seulement que *l'idéal* utopique qui existe dans l'esprit des personnages. Ils font tout leur possible pour maintenir une société qu'ils considèrent utopique, même si elle n'est pas une utopie au sens strict parce qu'une utopie éviterait la technologie que les Sélénites utilisent comme base de leur communauté et qu'ils développent sans cesse. Un des Sélénites, Isidore Bautrelet (personnage emprunté à l'univers d'Arsène Lupin créé par Maurice Leblanc), affirme que « l'incroyable efficacité de la technologie ishkiss » (TL : 291) est la raison pour laquelle leur société fonctionne. Il souligne cela en donnant son avis sur l'idéologie de son idéal utopique : « [O]n peut dire que la Lune est lafarguiste ! [...] Je cite de mémoire : "La machine est le rédempteur de l'humanité, le Dieu qui rachètera l'homme des *sordidae artes* et du travail salarié, le Dieu qui lui donnera des loisirs et de la liberté." » (TL : 291). La technologie que Bautrelet glorifie ici permet aux Sélénites de créer un paradis exclusif sur la Lune en rendant fécond et habitable un terrain de roches et de poussière.

En plus de la réussite fascinante qui consiste à rendre habitable la Lune, l'entente entre les Ishkiss et le contre-pouvoir sélénite a pour résultat la fusion des êtres humains et de symbiotes extraterrestres. Cette fusion donne aux humains qui portent des symbiotes des talents bizarres et puissants : la possibilité de comprendre toutes les langues, l'amélioration des aptitudes intellectuelles, la possibilité de changer l'apparence physique et même la possibilité de réanimer les morts. Dans *La Lune n'est pas pour nous*, les deux clans, les Terriens et les Sélénites, sont puissants. Cependant, ils sont aussi tous deux au sommet de leur puissance et le destin pour les deux civilisations est la perte de ce pouvoir. Malgré les meilleures intentions des Sélénites, leur idéal utopique est aussi condamné que le totalitarisme de Napoléon III et que celui d'Hitler. La faute en revient au concept de l'utopie. Raymond

Trousseau, dans son livre *Voyages aux pays de nulle part*, avance l'impossibilité de l'utopie : « En général, utopique sera synonyme de chimérique, d'irréalisable, l'utopiste qui ignore à la fois la réalité humaine et la dynamique sociale » (Trousseau : 13). Selon cette idée, même sans la menace d'Hitler et du III^e Reich, il est extrêmement probable que l'idéal utopique sélénite ne durerait pas. Bautrelet insiste sur le fait que sa société soit lafarguiste en glorifiant la machine. Or, selon la théorie de Trousseau, la technologie – un phénomène associé au progrès – ne peut pas avoir une place suprême dans une société utopique :

L'utopie *est*, dans un présent définitif qui ignore le passé et même l'avenir, puisque, étant parfaite, elle ne changera plus. Édifiée au nom du progrès absolu, l'utopie réalisée renie toute possibilité de progrès ultérieur : elle est résolument fixiste, définitive, à l'abri du temps (Trousseau : 21).

L'utopie est statique, est un point final imaginaire de la progression d'une société. C'est pour cette raison que l'idéal utopique des Sélénites serait condamné même si les Terriens ne le menaçaient pas. Ils veulent fonder un paradis statique sur une technologie qu'ils veulent dynamique. Ce qu'Héliot décrit est une uchronie avec des personnages qui défendent un idéal utopique irréalisable, pas une utopie elle-même. À la fin de *La Lune n'est pas pour nous*, les deux groupes opposés dans le conflit illustrent un déclin de leurs idéaux, l'un totalitaire, l'autre utopique : Hitler perd le contrôle de sa société et la communauté sur la Lune est détruite. Les gouvernements de la Terre n'ont plus de lien avec les Ishkiss et toute la technologie qu'ils possèdent est une technologie véritablement employée à cette époque dans la réalité ou des technologies bâtarde, fondées sur les vestiges de l'influence des Ishkiss. La situation pour les Sélénites n'est pas meilleure : ils échappent à peine à la destruction complète aux mains d'Hitler, qui bombarde la Lune avec des bombes A. Leur paradis sur la Lune n'existe plus et ils sont en exil, plus séparés de leur planète de naissance que jamais. La technologie qui donne au gouvernement d'Hitler le pouvoir de bannir les Sélénites cause aussi la destruction sur la Terre, car le bombardement de la Lune détruit en fait celle-ci. La Terre sombre ensuite dans le chaos. Les conséquences de la destruction de la Lune, ainsi que l'échec du régime d'Hitler, plongent le monde dans une autre période de guerre : toute la population terrienne lutte pour survivre dans l'obscurité complète de la nuit sans Lune.

2.4 Les technologies redoutables : *La Lune vous salue bien*

L'intrigue du dernier roman, *La Lune vous salue bien*, se situe plusieurs années après la fin du roman précédent et le gouvernement qui domine la planète est maintenant celui des États-Unis. L'idéal

utopique des Sélénites est une chose d'autrefois, un rêve d'une ère passée. Plus de cinquante ans se sont écoulés depuis le moment où la Terre a perdu son accès à la technologie des Ishkiss et presque vingt ans depuis la destruction de la Lune et de la société « utopique » sélénite. Les Sélénites eux-mêmes (maintenant en exil sur Mars) ne semblent plus qu'une menace irréelle, le monstre sous le lit des enfants. Le gouvernement se tourne vers un autre contre-pouvoir, qui semble plus proche : les communistes au sein de la population terrienne. Malgré tous les changements, l'influence de la technologie reste importante. L'époque du steampunk n'est plus et le récit évolue sans heurt vers le dieselpunk, où, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, la technologie progresse de la machine à vapeur à la machine à essence. De plus, même si les Ishkiss sont partis depuis longtemps, des traces de leur technologie subsistent sur la Terre. Au début de *La Lune vous salue bien*, le héros Boris – un assassin qui travaille pour les services secrets français – parle avec son supérieur ; ils discutent d'une bizarre bestiole que Boris a trouvée pendant qu'il était en Afrique pour une mission. La bestiole a émergé, d'une manière inquiétante, de la bouche d'un homme que Boris avait tué, un ancien soldat nazi. Le supérieur lui dit : « La manière même dont est conçu ce bidule n'a rien à voir avec ce qu'on connaît de la biologie. Plus exactement, je devrais dire avec la biologie telle qu'on la connaissait avant la fin du siècle dernier. Avant que les Ishkiss débarquent... » (*TL* : 453). Boris est étonné de l'annonce de la présence de la technologie des Ishkiss sur la planète : il pensait que les Alliés avaient détruit tous les vestiges de la technologie des extraterrestres. Il apprend que les Américains ont gardé certains éléments de la technologie pour eux :

Bref, le problème n'est pas que l'armée des États-Unis ait eu envie de faire joujou avec du matériel extra-humain, même si, soit dit en passant, ça viole allègrement les accords signés à l'ONU sur la question... Non, ce qu'il y a de gênant, c'est que le résultat de leurs petites manipulations a abouti dans l'estomac d'un ex-dignitaire du régime nazi, quelque part en Afrique noire (*TL* : 453).

Comme le gouvernement de Napoléon III cinquante ans plus tôt, le gouvernement américain s'intéresse à pervertir la technologie des Ishkiss pour créer ses propres avancées technologiques. Par exemple, la bestiole trouvée dans le corps de la victime de Boris est une création qui sert à contrôler le comportement des individus infectés, plus spécifiquement à les rendre dociles. À ce moment de la trilogie, ce qui reste de la technologie anachronique ne soutient plus aucun idéal utopique. Les êtres humains manipulent les bestioles des Ishkiss pour créer des armes et des moyens de contrôle. Ce n'est pas seulement le gouvernement américain qui fait ces manipulations. Le supérieur de Boris lui dit : « Voyez-vous, les Ricains ne sont pas les seuls à faire joujou avec les bestioles extra-humaines » (*TL* : 455). Même les inventions qui ne sont pas strictement des armes, qui ne sont pas possédées par le

gouvernement au pouvoir, ont des usages redoutables. Le supérieur parle de la possibilité d'implanter des connaissances dans l'esprit de Boris, de lui donner la capacité de se faire passer pour un citoyen anglais. Cela semble être inoffensif, jusqu'au moment où on rappelle que le but est de le rendre plus efficace pour l'espionnage et l'assassinat. Peut-être que la pire de ces technologies dérivées est le « beegun », une arme très dangereuse créée par l'armée américaine :

En gros il s'agissait d'un fusil à air comprimé appliquant un dérivé de technologie Ishkiss, puisqu'il tirait de minuscules bestioles volantes, des espèces de moustiques chargés de germes infectieux aux effets dévastateurs pour l'organisme. [...] Certains modèles [...] projetaient des saloperies capables de s'immiscer dans le corps de la cible, pour atteindre un point sensible et y faire sauter la mini-charge d'explosifs qu'ils transportaient dans leur abdomen (TL : 463).

Quand les Ishkiss ont formé leur entente avec Napoléon III en 1889, ils ne pouvaient pas soupçonner que leur technologie pourrait ainsi être manipulée pour servir à la guerre biologique. Cependant, un demi-siècle plus tard, voilà tout ce qui reste de leur influence : des outils pour l'espionnage et la guerre. Malgré l'anéantissement de l'idéal utopique, un pouvoir et un contre-pouvoir demeurent en conflit dans *La Lune vous salue bien*, et à cet égard ce roman respecte le même modèle que *La Lune seule le sait* et que *La Lune n'est pas pour nous* : les deux clans – un gouvernement au sommet de son pouvoir contre une résistance liée à la cause sélénite – utilisent la technologie pour faire avancer leurs propres buts. Le retour des Sélénites sur la Terre après leur long exil n'est pas glorieux ou utopique parce qu'ils ont perdu leur puissance, comme leurs opposants. Les Ishkiss les ont abandonnés, leur technologie est dégradée et ils survivent à peine. À la fin du récit uchronique d'Heliot, l'idéal utopique est presque oublié.

2.5 Le déclin inévitable

L'importance de la technologie ne diminue pas au cours du récit ; les machines changent, progressent et évoluent ; quelques technologies sont perdues, tandis que d'autres sont inventées, mais la machine et la mécanisation sont toujours présentes, indispensables. La technologie avancée place entre les mains de celui qui la possède les outils pour atteindre n'importe quel but. Elle semble être une bonne chose. Pourquoi est-elle donc associée aussi à la perte du pouvoir ? Quel est l'obstacle fatal pour l'État fondé sur la technologie ? Le roman d'Heliot semble proposer, simplement, que le seul fait d'avoir trop de pouvoir est une force corruptrice. L'accès à la technologie remarquable des Ishkiss et la manipulation de cette technologie pour créer des machines plus avancées que leur époque donnent aux gouvernements de Napoléon III, d'Hitler et des États-Unis des outils permettant d'établir un grand

pouvoir qui devient une force corruptrice. Ces dirigeants ont chacun leurs propres idéaux, même s'ils incarnent le despotisme aux yeux des autres. Dans *La Lune seule le sait*, Napoléon III s'adresse à son public avant de lancer une attaque contre la résistance à Paris. Il dit d'une voix retentissante comment il a créé un monde meilleur pour son peuple et comment il utilisera la technologie des Ishkiss pour conquérir non seulement le monde mais l'univers entier. Son discours est formidable, car sa voix résonne comme s'il utilisait un porte-voix mais ce n'est pas le cas. Cela s'explique par le fait que Napoléon n'est plus qu'à peine humain. Il est l'incarnation de la fusion de la machine et de la biologie, un homme mécanisé : « Le corps de Louis Napoléon était une mécanique encore imprécise et capricieuse. [...] Les Ishkiss, maîtres dans l'art biologique, [...] avaient appris aux chirurgiens terriens quelques-uns de leurs secrets [...] Alors, on avait commencé de reconstruire Louis Napoléon » (*TL* : 123-124). Napoléon III est décrit comme un mégalomane et même comme un monstre mais, dans son esprit, il se considère comme un héros avec une cause noble. À son avis, la société totalitaire qu'il a créée, avec la censure, les machines redoutables et une prison sur la Lune, n'est pas une contre-utopie, c'est son idéal. Darko Suvin nous rappelle un point important à propos de la subjectivité de l'utopie : « [O]ne man's perfection is another man's (or class's) terror » (Suvin, 1979 : 61). C'est le même phénomène avec Hitler, qui terrorise l'Europe en essayant de créer ce qu'il considère être un monde parfait. Dans le récit d'Héliot, Hitler, comme Napoléon III, utilise et transforme la technologie pour solidifier son pouvoir. Tandis que Napoléon III utilise la technologie inoffensive des Ishkiss pour en faire une arme, Hitler emploie des machines qui ne sont pas extraterrestres mais qui sont presque aussi avancées : les bombes A et les fusées. Suivant le raisonnement de Suvin, ces chefs inspirent la terreur en construisant leurs propres idéaux. L'idéal de l'État en est ici un de contrôle total et d'oppression de la liberté ; c'est pour cette raison qu'il suscite toujours de la résistance. Il est nécessaire chez Héliot que le pays dominant ait un ennemi qu'il a lui-même créé : la résistance et les Sélénites sont les résultats du pouvoir totalitaire. Enfin ces tyrans sont vaincus notamment grâce à la technologie. En même temps que le contre-pouvoir gagne accès à la science des Ishkiss, le pouvoir la perd : la défaite de Napoléon III coïncide avec la victoire de Jules Verne et de la résistance sur la Lune tandis qu'Hitler est vaincu par la science des Sélénites, dont la création est le résultat de cette victoire antérieure. Ainsi, leur propre pouvoir contribue à la chute des gouvernements fondés sur la technologie. Napoléon III a remplacé son humanité et sa santé mentale avec la mécanisation. Hitler a plongé le monde dans le désordre quand il a utilisé ses bombes A pour détruire la Lune.

Dans le troisième roman, on voit comment la force corruptrice de la mécanisation a rendu

l'uchronie d'Heliot plus contre-utopique que jamais. De la France à la fin du XIX^e siècle aux États-Unis des années 1950, la lutte entre le pouvoir et le contre-pouvoir devient de plus en plus violente, jusqu'au point où l'utopie n'est même plus un but. Dans un article intitulé « Sens de la contre-utopie » dans *Cités*, Christian Godin souligne l'importance du lien entre le totalitarisme dans les contre-utopies et la technologie :

[L]'innovation technique [...] n'est pas une donnée dont la série des conséquences est déroulée, mais le résultat et le moyen d'une volonté *politique* de surveillance qui, comme dans les régimes totalitaires, entend ne rien laisser échapper. Dans la science-fiction la description des inventions futuristes est une fin en soi et la dimension politico-sociale du récit n'apparaît souvent que de manière périphérique (Godin, par. 3).

Godin décrit exactement ce que l'on observe avec les gouvernements dominants chez Heliot. On pourrait ajouter qu'avec la technologie vient le pouvoir et avec ce pouvoir vient un risque. Pour la France, l'Allemagne et les États-Unis, la technologie rend possible leur ascension au sommet des puissances mondiales. Cependant, quand ces pays atteignent ce statut, elle devient la force corruptrice qui cause leur chute.

2.6 Même les héros tombent

La corruption de la résistance est plus subtile que celle des États qui sont puissants dans chaque roman. D'abord, les protagonistes que suit le lecteur sont dans le contre-pouvoir. Leur idéal est présenté comme bien plus compréhensible et admirable que le désir de conquête et de totalitarisme des gouvernements. Tandis que les aspirations de l'État sont despotiques dès le départ, le pouvoir de la résistance est fondé sur l'idéalisme et son déclin est graduel. Au début du récit, la technologie se trouve principalement entre les mains de Napoléon III et ce n'est qu'à la fin de *La Lune seule le sait*, quand la résistance forme une nouvelle entente avec les Ishkiss, que la réalisation de l'idéal utopique de celle-ci semble possible. Avant ce moment, la technologie employée par le contre-pouvoir est plus souvent inoffensive ou défensive, comme un costume pour marcher sur la Lune ou pour voler (*TL* : 114-115). Les résistants utilisent des armes, mais rien de comparable à celles de l'État. Cette technologie aide la résistance dans la lutte pour gagner la Lune et après la victoire, la résistance a accès à beaucoup plus de technologie avancée, qui sert de base à leur nouvelle société sélénite. La victoire de la résistance sur la Lune est un moment crucial pour l'ascension et le déclin ultime de l'idéal utopique des Sélénites ; ce moment marque le début de leur tentative de créer une société parfaite. Ce que Trousson écrit au sujet de la construction de l'utopie est en harmonie avec cette tentative :

Au départ, tout naît d'un sentiment de révolte devant un état historique jugé insatisfaisant [et le résultat est] la construction de la cité imaginaire organisée logiquement par correction systématique des insuffisances de la réalité (Trousson : 18).

Avec la Lune et la technologie des Ishkiss, la résistance tente de créer l'utopie née de son idéalisme. Il semble, pour un bref moment, qu'elle réussira.

Malheureusement, les idéalistes ne sont pas plus immunisés contre la corruption du pouvoir que les gouvernements et leur idéal utopique est aussi condamné au déclin, à l'imperfection et à la corruption. Godin décrit la faiblesse de l'utopie : « La perfection utopique est une perfection de cimetière. La contre-utopie est son double inversé, elle n'en est pas le contraire » (Godin, par. 7). Le roman d'Heliot illustre bien que l'utopie et la contre-utopie ne sont pas des phénomènes opposés : il faut plutôt penser à la seconde comme le résultat de la première. Les Sélénites essaient de créer le monde parfait mais ce n'est qu'un rêve éphémère. Pendant la période qui s'écoule entre *La Lune seule le sait* et *La Lune n'est pas pour nous*, les êtres humains dans leur petite civilisation sur la Lune vivent l'idéal utopique, fondé sur une technologie dynamique. Or, la perfection est un mensonge. L'utopie ne peut pas exister vraiment dans l'uchronie : « Un éternel présent a supprimé à la fois le passé (puisque la tradition n'existe plus) et le futur (puisque le projet n'a plus lieu d'être) » (Godin, par. 11). Godin évoque la même idée que Trousson : l'uchronie ne peut pas être statique, elle doit se développer sous la forme des conséquences du point de divergence mais l'utopie n'est compatible ni avec la progression ni avec l'Histoire. C'est un moment figé, incapable de changer, car elle est, en théorie, déjà parfaite. Puisque la technologie n'est pas statique, qu'elle doit changer et s'améliorer dans l'univers du steampunk, une utopie fondée sur la technologie est condamnée dès le départ. D'autres caractéristiques de l'utopie contribuent aussi à l'impossibilité de la survie de l'idéalisme des Sélénites selon Trousson : la régularité et l'uniformité sociale. Ces deux caractéristiques soulignent l'aspect statique de l'utopie qui est si problématique dans l'uchronie : « Le fonctionnement interne de l'univers utopique doit être impeccable comme celui d'un mécanisme d'horlogerie [...] L'idéal est que chaque citoyen soit assimilé [...] : ce qui frappe d'abord, en Utopie, c'est l'unanimité complète » (Trousson : 21-22). Quand Hitler menace les Sélénites dans *La Lune n'est pas pour nous*, il interrompt la régularité de la société sur la Lune. Cependant, on trouve dans ces caractéristiques de l'utopie des faiblesses internes. L'uniformité sociale semble juste, mais combien de temps avant que cette assimilation ne devienne un contrôle ? Malgré l'idéalisme sélénite, on peut déjà percevoir des traces de la contre-utopie : il y a rapidement des dissensions dans leurs rangs. De plus, à la fin du deuxième roman, les Sélénites perdent beaucoup de

leur technologie et s'exilent ; comme on pouvait s'y attendre, quand ils retournent sur la Terre dans *La Lune vous salue bien*, leur idéalisme est remplacé par une froide brutalité similaire à celle du pouvoir contre lequel ils luttèrent depuis si longtemps. L'ascension et la perte du pouvoir sont un cycle récurrent et inévitable dans ces romans. C'est l'idée que « trop n'est pas mieux que pas assez » ; la technologie sert d'outil pour obtenir du pouvoir, mais plus de pouvoir conduit à plus de corruption, menant à l'émergence des ennemis et, enfin, à la perte du pouvoir.

2.7 Et les Ishkiss eux-mêmes ?

Maintenant que nous avons parlé de l'importance de la technologie des Ishkiss, tournons notre regard sur la source de cette technologie : les extraterrestres eux-mêmes. Ils sont introduits pour la première fois dans une description poétique dans *La Lune seule le sait* :

Ishkiss, Monsieur, Ishkiss... On le chuchote, ce nom, Ishkiss, il chuinte de la bouche, pareil à l'air qui échappe du ballon que l'on perce. C'est un murmure, un mot que l'on prononce du bout de la langue, presque une pensée que l'on habille de son. Un fragment de songe qui s'enfuirait de notre esprit pour glisser de lèvres en lèvres. [...] Leur nom leur ressemble : des êtres évanescents, des spectres, guère plus tangibles que les images animées des frères Lumière (*TL* : 22).

Des êtres énigmatiques mais pacifistes qui ignorent la perversion de leur technologie aux mains de Napoléon III, jusqu'au moment où Jules Verne et la résistance leur montrent la profondeur de la brutalité causée par les manipulations perverses de leur science. Verne plaide la cause de la résistance avec éloquence : « Voyez de quelle manière les ingénieurs de l'Empereur ont perverti votre science. Voyez quel usage pernicieux ils ont fait des connaissances que vous avez mises à leur disposition en toute bonne foi. [...] La manipulation est l'arme favorite du tyran » (*TL* : 198). À ce moment, les Ishkiss changent leur allégeance et forment une nouvelle entente avec le contre-pouvoir, lui donnant accès à la technologie qui était auparavant aux mains du gouvernement. La résistance, qui devient le groupe appelé les Sélénites, devient de plus en plus puissante dans les années qui suivent. Qui a la meilleure technologie a le plus de pouvoir et le plus de possibilités de réaliser son idéal. Dans *La Lune n'est pas pour nous*, les Ishkiss sont plus près de l'action que jamais. Ils ne sont plus une civilisation séparée qui fait simplement des échanges de ressources et de science, comme avec Napoléon III ; ils travaillent avec les Sélénites, luttent avec eux contre le régime nazi. Les Sélénites et les Ishkiss fusionnent, partageant leurs esprits. Quand Léo Malet, héros du deuxième roman, se trouve sur la Lune, un symbiote ishikiss explique la nouvelle relation humain-ishkiss : « Nous partageons tout sur la Lune, y compris et surtout la connaissance » (*TL* : 286). Cependant, malgré toute l'aide qu'ils offrent à leurs

alliés, les Ishkiss sont une race plutôt impassible. Ils cherchent la connaissance, ils veulent vivre en paix et ils sont extrêmement intelligents, mais ils sont aussi bien moins passionnés que les êtres humains. À la fin du deuxième roman, quand il devient évident que la population sélénite ne peut pas sauver la Lune du bombardement des bombes A d'Hitler, les Ishkiss ne sont pas très troublés. Ils aident les Sélénites à s'échapper, mais il est assez clair qu'ils ne sont pas attachés sur le plan émotionnel au satellite où ils habitaient depuis leur arrivée chez les êtres humains. Selon eux, la perte de la Lune n'est pas importante :

Ce que nous avons construit ensemble ici, nous pourrions le reproduire ailleurs. [...] Vous avez réuni cent mille hommes et femmes prêts à renoncer à leur Terre natale [...] dans l'unique but de vivre en paix et dans l'harmonie. C'est une victoire incontestable (TL : 385-386).

Leurs mots sont idéalistes, mais ils sont dénués de la sentimentalité qu'on trouve chez les humains d'Heliot. De plus, en dépit de leurs affirmations utopiques, ils abandonnent les Sélénites. Dans *La Lune vous salue bien*, des agents de la population sélénite (maintenant martienne) arrivent sur la Terre. Parlant de la situation de leur colonie, ils expliquent à Boris – héros du troisième roman – comment leur société s'est dégradée : « Mars est une colonie possédant des moyens et une technologie rudimentaires. [...] Les Ishkiss ont levé le camp, sans espoir de retour » (TL : 537). Les Ishkiss, qui ont changé le cours de l'Histoire avec leur influence, sont absents, laissant seulement des vestiges de leur technologie, pervertie par les manipulations humaines. Leur absence marque la fin définitive de tout idéal utopique et leur influence a laissé le monde en désordre, dans un état presque contre-utopique. Ces extraterrestres énigmatiques n'évoluent pas beaucoup au cours du récit, malgré leur changement d'allégeance. Ils ne se développent pas comme des personnages et, plus que leur personnalité, c'est plutôt la mise en scène de leur technologie et de son influence qui illustre le déclin de l'idéal utopique dans l'uchronie d'Heliot. Par contraste, la progression des héros humains dans les trois romans marque bien la perte de l'idéalisme dans le récit. Dans le prochain chapitre, nous examinerons comment la mise en fiction de Jules Verne, de Léo Malet et de Boris Vian illustre ce déclin de l'idéal utopique.

CHAPITRE 3

Des héros littéraires : la mise en fiction des hommes de lettres chez Heliot

En explorant le rôle de la technologie comme un des aspects importants du steampunk, nous avons commencé à aborder le thème du corps/machine qui est fondamental dans ce sous-genre. Si la mécanisation est indispensable dans le steampunk, le biologique ne l'est pas moins : les personnages humains sont aussi importants que les machines. Nous le constaterons en examinant l'usage des personnages-référentiels chez Heliot, en particulier son choix de trois auteurs français qu'il présente comme les héros du récit. Nous constaterons qu'Heliot a choisi minutieusement ses héros pour établir une harmonie entre ce que l'on retient généralement de l'œuvre de ces auteurs, le ton de ces personnages et celui des trois romans.

3.1 Faire des liens avec l'Histoire : les figures historiques dans le steampunk

Mark Hodder, un auteur anglais de romans steampunks, décrit quelques caractéristiques importantes de ce sous-genre et identifie des types de héros récurrents : « We have square-jawed heroes (but often flawed), damsels in distress (but often butt-kicking and rebellious), and, of course, the steam-powered machinery of imperialist expansion » (Hodder : 11). Dans l'univers steampunk, les personnages sont aussi dynamiques et innovateurs que la technologie. Cependant, ils ne sont pas nécessairement complètement nouveaux. Comme le steampunk est un sous-genre uchronique, il propose une version fictionnelle de notre monde, malgré toutes les divergences qui en font un univers unique. Cela veut dire qu'on trouve dans cette uchronie des références qui font des liens avec le monde réel, en particulier avec des figures historiques, qui apparaissent dans plusieurs cas comme des personnages. On l'a vu, Jean-Jacques Girardot et Fabrice Méreste décrivent le steampunk comme un « recyclage des références » (Girardot et Méreste) :

L'auteur de *steampunk* ne construit plus de personnages, il se contente de dresser des silhouettes de carton sur lesquelles il place des noms connus, qu'ils soient réels (la reine Victoria, Jack l'éventreur, Lord Byron, voire même H.G. Wells) ou fictifs (le docteur Frankenstein, Sherlock Holmes). Cela produit un double effet. Tout d'abord, les noms utilisés ancrent fortement le récit dans une époque et une ambiance. Ensuite, l'auteur n'a plus à définir en détail de personnage, c'est le lecteur qui, en fonction de sa culture propre, le complète et place de la chair autour du carton (Girardot et Méreste, pars. 34-35).

On peut contester l'avis de Girardot et Méreste qui avancent que l'auteur de steampunk n'utilise *que* des

figures historiques comme personnages. Il y a dans les romans de ce sous-genre des personnages originaux qui sont beaucoup plus que des « silhouettes de carton ». Cependant, les auteurs de l'article font une bonne observation en soulignant la présence des figures de l'époque dans les romans steampunks. La présence de noms reconnaissables comme ceux cités par Girardot et Méreste sert comme rappel pour le lecteur que ce monde uchronique a toujours des liens avec le nôtre. La vie de ces figures historiques romancées est différente de leur existence réelle, changée notamment par le point de divergence de l'uchronie et par ses conséquences. Cependant, ces hommes et ces femmes réels mis en fiction gardent assez de leurs « vraie vie » pour ne pas être simplement des personnages avec un nom connu mais plutôt une exploration de ce que chacune de ces figures aurait pu être si l'Histoire s'était déroulée différemment. À cet égard, l'uchronie et le steampunk glorifient l'individu : ils veulent explorer comment ces figures célèbres seraient différentes dans un monde différent. On voit dans le steampunk des figures comme la reine Victoria ou des auteurs comme H.G. Wells et Jules Verne transformés par l'uchronie. Ils gardent leur personnalité (ou ce qu'on sait de leur personnalité), mais ils vivent maintenant dans un monde de science-fiction, où les machines à vapeur et les horlogeries sont plus avancées que jamais. L'obsession des amateurs du steampunk pour les figures historiques est une autre raison pour laquelle l'utopie est impossible dans les mondes uchroniques de ce sous-genre. Tandis que le steampunk aime faire référence à des noms connus et même les intégrer dans le récit comme personnages, l'utopie est incompatible avec l'individualité. Christian Godin explique cette incompatibilité dans son article « Sens de la contre-utopie » :

[Les Utopiens] nous semblent des ombres – ils ne parlent pas (auraient-ils encore quelque chose à dire ?), ils ne pensent pas (car tout a déjà été pensé pour eux). Ce ne sont plus que des mannequins (Godin, par. 11).

On ne trouve pas de personnages dynamiques comme ceux décrits par Hodder dans l'utopie. L'individualité est le poison mortel d'une société fondée sur l'uniformité. Raymond Trousson, dans son livre *Voyages aux pays de nulle part*, explique que l'uniformité sociale, dont nous avons discuté dans le chapitre précédent, est une des caractéristiques indispensables de l'utopie : « [L'utopie] évitera donc à tout prix les divergences, les exceptions, les dissidences » (Trousson : 22) Personne n'est unique dans l'utopie, personne ne fait rien pour changer le statu quo. Nul besoin d'innovateurs ou d'esprits curieux dans une société parfaite, car il n'y a pas besoin de changement. Par contre, le steampunk adore le génie : les inventeurs, les ingénieurs, les personnes créatives sont tous très populaires dans ce sous-genre. L'inclusion de figures historiques qui appartiennent à ces catégories est une caractéristique importante du steampunk. On a vu que le rôle progressiste de la technologie est opposé à la nécessité

d'être statique qui caractérise l'utopie. D'une façon similaire, la convocation de figures historiques contribue au fait que, dans l'univers steampunk, on ne peut trouver que *l'idéal* utopique et non l'utopie elle-même. Les personnages peuvent rêver de l'utopie, mais ils ne peuvent pas la créer. L'échec de la réalisation de l'idéal utopique dans l'ouvrage d'Heliot est causé par cette incompatibilité. Heliot peuple ses romans avec des personnages qui sont les mises en fiction de figures historiques dynamiques et individuelles, c'est-à-dire le type de personne qui peut établir une société parfaite mais aussi le type de personne qui ne peut pas vivre dans une utopie.

3.2 La toile d'araignée : les figures historiques dans la trilogie

La présence des figures historiques dans *La Trilogie de la Lune* est le second des deux codes du steampunk qu'Heliot explore principalement. Tout au long du récit, l'auteur fait des références à des noms bien connus qui laissent voir que son univers est une réécriture du nôtre. Même si l'individu mentionné n'apparaît pas dans l'intrigue comme personnage agissant, il sert à ancrer le récit dans l'époque. En lisant le texte, le lecteur trouve des noms qui lui rappellent que ceci n'est pas un monde complètement nouveau et étrange ; il trouve des liens avec l'Histoire réelle. Quelques-unes des figures évoquées sont très connues, d'autres sont plus subtiles et destinées seulement à ceux qui connaissent assez l'Histoire ou la littérature pour les reconnaître. Dans un article intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage », Philippe Hamon décrit ce qu'il appelle les « personnages-référentiels », une catégorie qui inclut les figures historiques. Son explication de ce type de personnage souligne l'importance des connaissances du lecteur :

[Les personnages-référentiels] renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement "d'ancrage" référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture (Hamon : 95).

Chaque roman de la trilogie d'Heliot se situe nettement dans une époque spécifique (la fin du XIX^e siècle, les années 1930 et les années 1950) et ce concept d'ancrage référentiel dont parle Hamon est utile pour souligner le cadre temporel de chaque volet. Plus le lecteur connaît l'Histoire, plus il pourra reconnaître les références et les liens entre l'époque et le récit. Heliot fait un effort admirable pour nourrir son monde uchronique avec les grands noms de chaque époque et le rôle du lecteur semble presque être de les reconnaître. Nathalie Piégay-Gros, dans son livre *Introduction à l'intertextualité*, explique aussi comment les références dans des textes offrent un rôle actif au lecteur :

« L'intertextualité sollicite fortement le lecteur : il appartient à celui-ci non seulement de reconnaître la présence de l'intertexte, mais aussi de l'identifier puis de l'interpréter » (Piégay-Gros : 94). Pour mieux comprendre ce que Piégay-Gros avance, on doit comprendre ce qu'est l'intertextualité, un phénomène référentiel souvent difficile à définir clairement et qui peut apparaître dans un texte sous plusieurs formes. Piégay-Gros la décrit en soulignant l'absence de l'autonomie littéraire : « [N]ul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition » (7). Chez Heliot, le texte inclut un grand nombre des traces littéraires et historiques liées à l'époque où se situe chaque volet du récit. La description du concept offert par Anne Claire Gignoux dans son livre *Initiation à l'intertextualité* fonctionne bien avec ce que Piégay-Gros dit plus haut à propos du rôle du lecteur :

Le concept d'intertextualité est lié à ceux de production et de réception, dans la mesure où, précisément, il dénie l'autonomie du texte pour révéler les rapports entre l'auteur et le récepteur [...] Le rôle de l'auteur est évident, puisque ce sont sa propre culture littéraire et ses références personnelles qui vont nourrir son texte, l'imprégner de façon plus ou moins visible. Le rôle du lecteur a tout autant été mis en évidence par les théoriciens de l'intertextualité, car déchiffrer les marques de l'intertextualité, parvenir à l'intertexte est une activité lectorale (Gignoux : 9).

À cet égard, l'intertextualité invite le lecteur à participer d'une manière plus active à la lecture du texte, à employer ses connaissances de la littérature et de la culture. La lecture devient par conséquent plus engageante et plus riche. Johan Heliot emploie des figures historiques et littéraires de manière référentielle pour tisser ensemble la fiction et l'Histoire dans une toile d'araignée complexe, qui a pour résultat un récit qui nécessite la participation de son lecteur. La lecture devient presque un jeu, où on essaie d'apercevoir chaque mention d'une figure historique et de saisir comment sa vie est changée dans l'uchronie.

Dans un entretien pour le site *ActuSF* au sujet de *La Lune seule le sait*, Heliot révèle que cet aspect de jeu qu'on trouve avec l'usage des figures de l'Histoire comme personnages n'est pas seulement pour les lecteurs : « [Mon] plus grand plaisir est de manipuler la réalité, de mettre en scène des situations folles, et d'y mêler des figures historiques, pour voir ce que ça donne » (Heliot, 2000). Son avis souligne ici la curiosité innée de l'auteur uchronique dont nous avons parlé dans l'introduction ; pour cet auteur, la possibilité de jouer avec l'Histoire et les figures historiques est irrésistible. Il pousse le concept des personnages-référentiels même plus loin en les utilisant non seulement comme des ancres pour situer le récit dans une époque spécifique, mais aussi en les transformant en personnages au centre de l'intrigue. C'est un plaisir pour Heliot de manipuler ces figures connues, de mélanger

l'Histoire et l'imaginaire :

Bien sûr, j'ai tout de même utilisé de la documentation [de l'Histoire], mais en me limitant, pour ne pas m'en rendre trop dépendant et pour toujours privilégier l'imaginaire. [...] Le but n'était pas de coller à la réalité des caractères, même si la plupart des portraits que je brosse sont assez fidèles (Heliot, 2000).

Leur présence peut donner au lecteur l'impression de participer à un jeu, dans lequel il doit chercher à noter chaque référence que fait l'auteur, mais les références aux figures historiques semblent naturelles dans le récit. Heliot ne les utilise pas de façon comique mais plutôt comme aspect sérieux du monde qu'il crée. Les figures historiques se mêlent les unes aux autres d'une manière cohérente dans le cadre du texte. Ni les références singulières aux personnes, ni les interactions des figures historiques comme personnages ne semblent artificielles. Le monde créé par Heliot est compliqué mais brillant. Les figures comme Werner Karl Heisenberg¹¹, Albert Einstein et James Dean apparaissent sans heurt dans le récit tandis que d'autres sont seulement mentionnées pour souligner l'époque dans laquelle chaque roman se situe. Tandis que la technologie futuriste des Ishkiss et l'existence des extraterrestres eux-mêmes mettent l'uchronie d'Heliot définitivement dans le domaine de science-fiction, la mise en fiction de toutes ces figures historiques fait des liens avec notre univers, celui que l'auteur a abandonné quand il a changé le parcours de l'Histoire en faisant de la France le vainqueur de la guerre franco-prussienne.

Les références aux figures de l'Histoire et les apparitions de plusieurs d'entre elles comme personnages sont nombreuses et variées mais celles qui sont sur le devant de la scène concernent surtout des hommes de lettres. Des grands noms de la littérature jouent des rôles importants dans la trilogie, en particulier dans le contre-pouvoir qui lutte contre l'État qui est le plus puissant dans chaque roman. Les idéaux totalitaires de Napoléon III, d'Hitler et des États-Unis ne sont pas compatibles avec la mentalité de l'homme de lettres que décrit Heliot et qui accorde de l'importance à la liberté, à la créativité et à l'individualité. Dans son entretien pour *ActuSF*, Heliot explique pourquoi il a choisi d'inclure Victor Hugo dans son récit comme personnage et, malgré le fait que la description soit celle d'une personne spécifique, elle peint efficacement l'image du type de l'homme de lettres chez Heliot : « C'est la figure parfaite de l'intellectuel, engagé, curieux de tout, toujours moderne, surtout pas désincarné dans son siècle : député, journaliste, militant contre la peine de mort » (Heliot, 2000). On voit pourquoi c'est une figure qui s'oppose au totalitarisme. Puisque le récit d'Heliot suit des protagonistes associés à un contre-pouvoir, les hommes de lettres que l'auteur propose dans sa fiction

¹¹ Werner Karl Heisenberg (1901-1976) était un physicien connu pour son célèbre principe d'incertitude qui en a fait une figure majeure dans le domaine de la physique quantique.

sont les héros de la trilogie même s'ils ne correspondent pas tous à l'image idéale d'Hugo, notamment parce que le monde change. Ils luttent toutefois tous contre l'oppression de l'État et contre son idéal de contrôle absolu.

Dans le premier roman, l'idéal utopique est né chez les hommes de lettres. La résistance dans *La Lune seule le sait* comporte un grand nombre d'écrivains, y compris plusieurs noms connus de la littérature du XIX^e siècle : « un Babiroussa [qui est en fait Victor Hugo], un Vallès, un Verlaine [et] un Rimbaud (le couple maudit avait gagné l'Afrique et animait un trafic d'armes fort précieux pour la résistance européenne) » (*TL* : 164). La résistance du premier roman devient la communauté sélénite dans le deuxième et conserve en son sein une présence de figures du domaine littéraire. Même chose dans le troisième roman où surgissent Ernest Hemingway, Robert Anson Heinlein et Jack Kerouac. Surtout, les trois héros de la trilogie sont des hommes de lettres : Jules Verne dans *La Lune seule le sait*, Léo Malet dans *La Lune n'est pas pour nous* et Boris Vian dans *La Lune vous salue bien*. Philippe Hamon présente des caractéristiques qui distinguent le héros des autres personnages dans un récit et que nous retrouvons chez nos trois écrivains. Hamon souligne l'autonomie différentielle du héros dans le récit : « Certains personnages apparaissent toujours en compagnie d'un ou de plusieurs autres personnages, [...] alors que le héros apparaît seul, ou conjoint avec n'importe quel autre personnage » (Hamon : 90-91). Verne, Malet et Vian sont les personnages suivis presque systématiquement par la narration et les rares personnages que le lecteur voit lorsqu'ils sont seuls. Hamon avance aussi l'importance de la fonctionnalité différentielle du héros, où celui-ci est identifié par ses actions et son rôle dans l'intrigue : il est un personnage médiateur, remarquable par ce qu'il fait, et un récepteur d'informations (92). Les auteurs-personnages représentés chez Heliot sont compatibles avec ces caractéristiques ; parmi tous les personnages ils sont les plus actifs dans le récit et reçoivent le plus d'informations. C'est à travers Verne, Malet et Vian que le lecteur assiste aux événements de l'intrigue. Ces trois auteurs ont des états d'esprit différents, qui illustrent l'état de l'idéal utopique dans chacun des romans. Nous examinerons maintenant comment la naissance de cet idéal est accompagnée par l'idéalisme de Verne, puis comment les doutes de Malet marquent le début du déclin et finalement comment on voit dans le cynisme de Vian l'anéantissement de l'idéal. Nous explorerons aussi comment la présence de figures historiques, au premier chef ces trois exemples, contribue à l'impossibilité de l'utopie.

3.3 L'idéalisme de Jules Verne

La Lune seule le sait marque le début du récit uchronique d'Heliot et c'est ce premier roman qui met en place l'idéal utopique de la résistance. Le récit commence au moment où l'idéal totalitaire de Napoléon III semble s'être imposé et n'est combattu que par la résistance menée par l'exilé Victor Hugo. Ce dernier joue un rôle extrêmement important dans l'intrigue mais le rôle du héros ne lui revient pas. C'est Jules Verne qui prend cette place. Envoyé sur la Lune par Hugo, la mission de Verne est de sauver Louise Michel¹² de la prison lunaire. Pourquoi choisir Jules Verne pour héros de ce premier roman ? En fait, l'auteur des *Voyages Extraordinaires* est un bon choix pour le rôle central dans *La Lune seule le sait* pour plusieurs raisons. Ce premier roman de la trilogie, situé à la fin du XIX^e siècle, est le plus steampunk des trois (même si tous suivent les codes de ce sous-genre) et Jules Verne a un héritage mémorable dans le steampunk. Dans son entretien avec *ActuSF*, Heliot, en réponse à une question au sujet de ce choix, reconnaît le statut important de Verne dans le steampunk : « [P]rendre Verne pour un steampunk français m'a paru évident dans la mesure où les Anglais sollicitent habituellement Wells » (Heliot, 2000). Comme ceux de Wells, les ouvrages de Jules Verne servent d'inspiration incontournable pour les amateurs de ce sous-genre. Jay Strongman, dans son recueil d'art *Steampunk : the Art of Victorian Futurism*, parle de l'importance de Verne :

Not only did Verne's *Voyages Extraordinaires* predict such inventions as deep sea submarines, floating cities and spacecraft that splashed down in the ocean on their return from the moon, but he also created such unforgettable characters as Phileas Fogg from *Around the World in Eighty Days* and the tormented utopian Captain Nemo in *20,000 Leagues Under the Sea* (Strongman : 25-29).

Les liens faits par Heliot entre son personnage de Verne et les ouvrages de l'auteur du même nom sont nombreux et évidents. Verne semble être un personnage dans une des aventures qu'il a inventées : après avoir rencontré un utopiste en exil, il voyage sur la Lune. C'est bien un « voyage extraordinaire ». Son rôle comme héros sert aussi à ancrer le récit dans la fin du XIX^e siècle. Bernard Noël, dans le *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, décrit d'une manière éloquente l'importance de Verne dans l'Histoire : « Son influence sur son époque, que d'aucuns nomment le siècle de Jules Verne, s'est exercée non seulement sur les hommes [...], mais aussi sur les lettres » (Noël : 1055). Verne peut être considéré comme une voix du XIX^e siècle, un nom connu partout. L'article de Noël souligne à quel

¹² Louise Michel (1830-1905) était une institutrice et une activiste qui a joué un rôle important dans la Commune de Paris et dans le mouvement anarchiste.

point Verne était un homme influent, capable de capturer l'imagination de millions de lecteurs : « [L'œuvre de Verne] est à l'origine du roman scientifique, et [...] n'a jamais cessé de passionner ceux pour lesquels l'imagination recule sans cesse les frontières du monde » (Noël : 1054). Heliot utilise cet aspect influent de l'auteur avec son personnage Jules Verne, qui devient la voix de l'idéal utopique du contre-pouvoir dans le récit. Chez Heliot, Verne incarne l'esprit de la résistance avec sa personnalité intellectuelle et courageuse et son idéalisme qui le mènent à vouloir créer une meilleure société et à lutter contre le totalitarisme du régime de Napoléon III.

Autant que son influence dans le steampunk, ce qui fait de Jules Verne un bon choix de héros est que sa présence est cohérente avec la structure narrative du texte et le thème de l'idéal utopique. Marc Angenot, dans un article intitulé « Jules Verne, le dernier utopiste heureux », écrit que l'écriture de Verne crée des « récits de la circulation » (Angenot : 18), où cette notion est un thème récurrent. Angenot insiste sur le fait qu'on trouve ce thème dans l'importance du voyage chez Verne (qui a bâti son œuvre en déclinant ce motif : voyage autour du monde, au fond des mers, au centre de la Terre, sur la Lune¹³) et aussi dans l'intérêt que l'auteur avait pour la technologie :

[T]outes les machines conjecturales de Jules Verne sont des machines à circuler plus vite : la Maison à vapeur, l'Albatros, le Nautilus, l'Épouvante, la fusée de la Columbiad, Standard Island, et même (la technique en moins) la Jangada, la roulotte de César Cascabel (Angenot : 20).

La technologie est d'un intérêt fondamental pour Verne, tout comme, par voie de conséquence, ce qu'Angenot appelle *l'effet-science*, c'est-à-dire les implications sociales de la science et de la technologie : « L'œuvre de Jules Verne est une représentation de l'effet-science dans le mouvement de l'histoire » (Angenot : 29). Comme la technologie est indispensable dans le récit d'Heliot, il paraît approprié d'avoir un héros qui la trouve fascinante et qui est prêt à l'utiliser pour atteindre ses buts.

L'idéalisme de Verne est souvent souligné dans le récit. Louise Michel le décrit comme « un visionnaire généreux, un ami des peuples, un rêveur et un scientifique aussi » (*TL* : 136). Sa personnalité illustre la naissance de l'idéal utopique dans la trilogie. Verne est le plus idéaliste des trois héros et l'idéal utopique est le plus fort dans le premier roman, avant la fondation de la communauté sélénite. À ce moment de la trilogie, l'idéal est le rêve de l'avenir meilleur pour lequel la résistance lutte. Il n'existe encore que dans l'esprit du contre-pouvoir et il n'a pas encore rencontré les problèmes

¹³ Respectivement *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873), *Vingt mille lieues sous les mers* (1870), *Voyage au centre de la Terre* (1864) et *De la Terre à la Lune* (1865).

qui apparaîtront dans le second roman. Dans l'article déjà cité, Angenot évoque ainsi l'idéal utopique de Jules Verne-l'auteur : c'est « le paradoxe idéologique de Jules Verne – utopie sans rupture d'un capitalisme sans capital » (Angenot : 24). Ici on voit non seulement que Verne a dans son esprit un idéal utopique mais aussi que cet idéal est impossible. Verne voulait un monde qui suive les règles du capitalisme mais sans la force corruptrice du capital, un monde familier mais aussi meilleur. Comme tous les paradoxes, ce monde ne fonctionnerait pas en pratique. Ce n'est pas le seul paradoxe que nous rencontrons ici. Il est aussi curieux que l'utopie réside dans l'esprit de personnes créatives et artistiques, quand on considère qu'elle est un idéal incompatible avec l'individualité et la créativité. Raymond Trousson, dans *Voyages aux pays de nulle part*, écrit que « l'utopiste a [...] des prétentions artistiques [...] Le monde qu'il a créé, il le veut à la fois semblable au monde réel et différent de lui ; il entend l'animer, lui donner une certaine profondeur, le montrer en plein fonctionnement » (Trousson : 19). L'utopie, même si elle se fonde sur la régularité et l'uniformité, est née dans l'imaginaire d'esprits créatifs et optimistes, comme celui de Jules Verne. Dans le chapitre 13 de *La Lune seule le sait*, le personnage d'Isidore Bautrelet¹⁴ explique pourquoi Verne est indispensable dans la lutte contre le despotisme de Napoléon III, puisqu'il est la seule personne qui peut gagner l'allégeance des Ishkiss pour la résistance :

Vous êtes l'homme de la situation : le rêveur qui a su faire partager ses rêves à des centaines de milliers de lecteurs, le maître d'empires imaginaires pourtant bien vivants dans les mémoires de tout un peuple. Vous êtes parvenu à séduire des générations de lecteurs, jeunes et moins jeunes. Si vous ne pouvez reproduire un tel exploit avec les Ishkiss, personne n'en est capable (TL : 192).

À ce moment, Verne devient la voix de la résistance, le défenseur de sa cause utopique. Son talent unique comme auteur, comme créateur de mondes incroyables et sa passion pour le développement d'une société meilleure sont les caractéristiques qui en font l'ambassadeur parfait pour former une nouvelle entente avec les Ishkiss. Avec lui, la résistance devient plus puissante que jamais et la réalisation de l'idéal utopique semble possible. Tandis que *La Lune seule le sait* se conclut avec une guerre mondiale sur la Terre, le récit laisse penser qu'il y a, pour la population sur la Lune, l'occasion de construire une société fondée sur ses idéaux.

3.4 Les doutes de Léo Malet

¹⁴ Ce personnage d'Isidore Bautrelet est un exemple de l'intertextualité (nous avons déjà dit qu'il est emprunté à l'univers de Maurice Leblanc). Tandis que la plupart des personnages-référentiels chez Héliot sont des références à l'Histoire, la présence de Bautrelet souligne le thème de la littérature dans la trilogie, comme le fait l'usage des hommes de lettres célèbres en tant que héros de chaque roman.

La Lune n'est pas pour nous reprend le récit 30 ans après la fin de *La Lune seule le sait*.

Beaucoup de choses ont changé. La société totalitaire de Napoléon III a été détruite et a été remplacée par Germania, l'État très puissant d'Adolf Hitler. Avec son armée, celui-ci a gagné la guerre mondiale qui a suivi la mort de Napoléon III lors de la victoire sur la Lune de Verne et de la résistance. Comme dans le premier roman, *La Lune n'est pas pour nous* commence avec un régime, cette fois-ci le III^e Reich, au sommet de sa puissance mais qui perd son pouvoir au cours de l'intrigue. Cependant, tandis que le premier roman raconte comment le contre-pouvoir est victorieux, le deuxième marque aussi le début du déclin de l'idéal utopique né avec Verne. De fait, l'atmosphère du roman est plus sombre et moins optimiste. Ce changement de ton est incarné par le nouveau héros qui remplace Jules Verne : Léo Malet. Malet est une figure importante dans la littérature française du XX^e siècle et sa présence dans le récit fait un lien fort avec l'époque où se situe ce volet de la trilogie, les années 1930. Anarchiste, surréaliste, poète et chanteur raté, Malet était un jeune homme dans cette décennie-là (Noreiko). Il est surtout devenu célèbre pour ses romans policiers et Norbert Spehner, dans un article intitulé « Le roman policier, ou il était une fois le crime... » le présente comme « le père du néo-polar français » (Spehner : 20). Le polar est un genre bien différent du roman d'aventures de Jules Verne. Tandis que le rôle de Verne chez Heliot illustre l'esprit aventureux (typique de l'écriture vernienne), *La Lune n'est pas pour nous* évoque l'atmosphère plus sombre et réaliste des romans de Malet. Même le titre du roman évoque cet auteur : Malet publie en 1949 *Le Soleil n'est pas pour nous* (Noreiko). Chez Heliot, Malet est un héros réticent, un voleur à la petite semaine, qui est mêlé à la lutte des Sélénites contre la menace des Nazis bien plus par accident que par héroïsme.

Contrairement à Verne, Léo Malet n'est pas un utopiste. Des incompatibilités entre son écriture et l'utopie apparaissent clairement dans la description de ses œuvres que propose l'article de Spehner : « [L]es romans de Léo Malet sont de savoureux mélanges de drôlerie et de nostalgie qui permettent de découvrir un Paris qui échappe généralement aux touristes » (Spehner : 20). Malet est un homme nostalgique, un sentiment qui contraste avec les idéaux de l'utopie, qui rejettent le passé en faveur d'un présent éternel. Ses romans policiers ne cherchent pas à créer un monde meilleur ou à soutenir un idéal utopique mais plutôt à explorer la ville qu'il connaît. Or, il possède des caractéristiques compatibles avec le contre-pouvoir chez Heliot. Denis Boutet de Monvel, dans le *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, écrit ceci de Malet : « Amateur de liberté, de jolies femmes, de Céline et de Queneau, dans un état de fureur perpétuelle, il a pour devise préférée : "Il est seul mais il est contre" »

(Boutet de Monvel : 591). Il semble être exactement le type de personne qui lutterait contre un État totalitaire mais sans l'idéalisme du personnage de Jules Verne. Le personnage Malet a besoin d'être convaincu d'aider la cause du contre-pouvoir. Alors que Verne ne doute jamais des idéaux de la résistance, y croyant assez pour être leur défenseur devant les Ishkiss, le jeune Léo Malet n'adhère pas immédiatement à la notion de l'utopie sélénite. Dans la troisième partie de ce second roman, Malet se trouve sur la Lune, contre son gré, et Isidore Bautrelet (maintenant un homme bien plus âgé) lui demande son aide pour lutter contre les Nazis. Malet ne s'intéresse pas à ce conflit, jusqu'au moment où Bautrelet lui montre toute la communauté lunaire et explique que les Sélénites perdront tout s'il ne les aide pas. Bien qu'il ne soit pas un idéaliste, Malet est un homme moral. En acceptant d'aider les Sélénites, il explique brièvement son choix en disant : « Vous saviez que je ne pourrais plus refuser après ce petit tour instructif dans vos jardins, pas vrai ? » (*TL* : 293). Avant qu'il n'accepte d'aider dans la lutte contre la menace d'Hitler, Malet doit voir la communauté lunaire, pour comprendre ce qu'ils perdront si les Nazis gagnent. Il n'est pas un idéaliste qui lutte pour une société meilleure ; il est un homme avec des mœurs et des désirs plus simples. Il devient une partie du contre-pouvoir, sans avoir vraiment le choix et parce que, une fois sur la Lune, il croit qu'aider à sauver les Sélénites est la bonne chose à faire. Le personnage de Malet semble plus réaliste que celui de Verne, avec plus de doutes envers l'idéal utopique. Cela illustre bien l'état de cet idéal, qui commence ici son déclin dans la trilogie. Le lecteur perçoit des incohérences dans l'idéal qui, devenu plus qu'un simple rêve dans l'esprit de la résistance, n'est pas aussi parfait qu'il le semblait 30 ans plus tôt, quand Verne et ses compagnons avaient libéré la Lune de l'influence de Napoléon III.

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, une utopie fondée sur la technologie est une impossibilité, en particulier dans un univers qui suit les codes du steampunk, car la technologie est ici dynamique et l'utopie est statique. Maintenant, explorons l'autre aspect sur lequel l'idéal utopique des Sélénites est fondé et en quoi il contribue à son déclin : les personnes mêmes qui l'ont créé et qui luttent pour le préserver. Dans son article sur l'utopie et la contre-utopie, Christian Godin explique comment l'individualisme n'a pas de place dans une société utopique :

L'utopie abolissait le héros avec l'individu. [...] Cette absence de personnages n'était pas seulement due au fait que l'utopie, de nature philosophique, n'appartenait pas au genre dramatique ou romanesque qui, lui, réclame des personnages. Elle répondait à un ordre égalitaire incompatible avec l'émergence d'une subjectivité d'exception (Godin, par. 6).

En d'autres mots, l'utopie a besoin de personnes créatives et uniques pour la rêver et pour lutter afin de

la réaliser mais ne peut pas exister avec ces figures individuelles comme citoyens. On peut y voir une preuve de l'impossibilité de l'utopie. Malet est caractérisé dans le texte par une personnalité et une apparence distinctes. Il perd ce visage pour une grande portion du roman (la technologie des Ishkiss lui donne des apparences nouvelles pour se déguiser) mais à la fin de *La Lune n'est pas pour nous*, il veut retrouver le visage qu'il connaît comme le sien : « [S]i tu veux vraiment me faire plaisir, rends-moi la gueule que m'a donnée ma mère et, par pitié, ne m'en fais plus jamais changer » (TL : 381). Il est un homme qui ne veut être personne d'autre que lui-même ; l'uniformité sociale de l'utopie ne s'accorde pas avec un héros si individualiste. Contrairement à Verne, choisi pour sa mission parce qu'il était le meilleur homme pour la tâche, Malet est un héros imparfait, un homme avec des vices et des vertus, qui croit au Bien et veut faire ce qui est juste, mais qui est prêt à faire des choses redoutables pour atteindre son but, comme tuer un homme pour sauver la femme qu'il aime (TL : 305). Cette caractéristique de Malet d'être prêt à sacrifier la vie des autres a un parallèle dans l'idéal utopique des Sélénites. Les scientifiques Oppenheimer et Einstein, qui travaillent aux côtés des Sélénites, conçoivent un plan pour survivre au bombardement de la Lune par les bombes A d'Hitler. Les Sélénites peuvent échapper à la destruction de la Lune, mais la situation n'est pas sans victimes :

D'un coup, Oppenheimer suspend ses joyeuses cabrioles [...]

– Mon Dieu, vous voulez dire qu'ils vont... Mais ce sera terrible pour la Terre et ses habitants !

Einstein peigne la broussaille de sa moustache du bout des doigts, pour atténuer sa gêne.

– Je ne dis pas qu'il n'y aura pas quelques conséquences désagréables, sur le climat en particulier. Le début d'une nouvelle ère glaciaire pour les régions éloignées de l'équateur... (TL : 394).

Cependant, ils sont désespérés et ils n'ont pas beaucoup de choix ; ils peuvent s'échapper, abandonnant la population sur la Terre ou ils peuvent rester et essayer d'arrêter le bombardement de la Lune, risquant la destruction totale. Le choix qu'ils font, de partir et de laisser la Terre avec les conséquences du bombardement lunaire, est compréhensible mais ne semble pas en harmonie avec l'idéal utopique, en particulier parce qu'Oppenheimer et Einstein ne semblent que peu préoccupés par l'idée des conséquences graves pour la Terre. Le désespoir et la capacité de s'échapper (grâce au pouvoir offert par la technologie des Ishkiss) corrompent l'idéal utopique. Cette corruption est bien illustrée par le remplacement de l'héroïque Verne par Malet l'imparfait. Cette corrélation entre le héros et l'idéal utopique continue dans le troisième roman, quand Malet est remplacé par le cynique Boris Vian.

3.5 Le cynisme de Boris Vian

La Lune vous salue bien raconte la fin du déclin de l'idéal utopique. L'intrigue du roman se situe presque 20 ans depuis les derniers événements du deuxième roman et, encore une fois, beaucoup de choses ont changé sur la Terre. L'Europe, dévastée par le chaos qui a suivi la destruction de la Lune, n'est plus le centre du pouvoir, et a été remplacée par les États-Unis, devenus le pays dominant. Eric Holstein, qui a écrit un article sur *La Lune vous salue bien* pour *ActuSF*, souligne comment ce dernier roman de la trilogie reste cohérent avec les deux autres, malgré les changements de style et de ton depuis *La Lune seule le sait* :

[Heliot] nous précipite dans *son* Amérique de la fin des années 50. Le principe est le même que dans les deux précédents volumes : mélanger personnalités historiques et personnages de fiction, dans une uchronie rocambolesque où la Lune, devenue un refuge de libertaires, s'est arrachée à son orbite (Holstein).

Les Ishkiss, partis depuis longtemps, sont maintenant plus un mythe qu'une réalité pour la majorité de la population. La technologie dérivée de la science des extraterrestres est employée pour réaliser l'idéal totalitaire de différents États. L'idéal utopique, né dans l'esprit de Jules Verne et de Victor Hugo, réalisé grâce à la résistance, protégé par tous les efforts de Léo Malet et les Sélénites, n'existe plus. Il a été remplacé par le cynisme, l'uchronie devenant plus contre-utopique que jamais. Si Jules Verne incarne l'optimisme dans *La Lune seule le sait* et si Léo Malet illustre le scepticisme dans *La Lune n'est pas pour nous*, la mise en fiction de l'auteur Boris Vian représente comment l'idéal utopique échoue. Dans le *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Antoine Duminaret décrit Vian comme un homme complexe :

Peu connu de son vivant [...], Vian est devenu, après sa mort précoce, un véritable mythe, autant pour ses œuvres que pour sa vie passionnée et ses idées antimilitaristes. La diversité de ses talents aussi bien que son goût de vivre interdisent de le considérer purement et simplement comme un écrivain (Duminaret : 1057).

Antimilitariste et passionné, on voit pourquoi Vian est un bon choix de personnage principal qui lutte contre le totalitarisme. Comme Verne et Malet, il a une forte influence dans le monde littéraire, incarnant son époque. Duminaret insiste sur l'importance et l'influence de Vian dans l'Histoire : « Il faut considérer Boris Vian comme l'une des personnalités artistiques et littéraires les plus remarquables de l'après-guerre » (Duminaret : 1057). Cependant, le personnage de Vian chez Heliot est plus un antihéros qu'un héros. Ce changement de ton fonctionne bien avec la personnalité de l'écrivain. Dans un article intitulé « Sexuellement, c'est-à-dire avec mon âme », Alain Braconnier souligne non seulement la complexité de Vian qui en fait une figure avec des talents variés, mais aussi son pessimisme : « Boris Vian, écrivain français, poète, parolier, chanteur, critique et musicien de jazz (trompettiste) [...] Réputé

pessimiste, adorait l'absurde, la fête et le jeu » (Braconnier : 55). Cette réputation de pessimisme est reprise par Heliot, en faisant de Vian l'antihéros du roman, même s'il ne révèle jamais son nom entier, l'appelant simplement Boris ou utilisant son pseudonyme Vernon Sullivan, qui était un véritable nom de plume de l'auteur dans la réalité. Heliot joue de ces multiples personnalités et renverse même certaines convictions de Vian en en faisant un assassin : « Tueur assermenté par les services secrets français, et trompettiste jazeux amateur » (Holstein). Le personnage de Vian semble plutôt tiré des romans sombres de Vernon Sullivan ; il n'est pas un homme qui lutte pour ses idéaux ou pour sauver des vies ; il fait simplement son travail. À cet égard, il s'intéresse seulement à lui-même et tous les bons gestes qu'il pose sont des conséquences imprévues de ses efforts pour atteindre son but. Cependant, il est un bon choix pour le rôle du protagoniste dans le dernier roman. Lui-même un auteur de science-fiction¹⁵, Vian aurait probablement approuvé l'importance de la science et de la technologie qu'on trouve dans *La Trilogie de la Lune*. Au point où Vian apparaît dans le récit, l'univers d'Heliot n'est plus du steampunk (plutôt du dieselpunk, comme nous l'avons mentionné), mais les codes du steampunk continuent d'être très importants.

La présence de Vian en tant qu'antihéros illustre aussi l'état de l'idéal du contre-pouvoir. Cet idéal ne peut plus être considéré comme utopique. L'uchronie créée par Heliot est devenue un monde froid, une Histoire qui imite d'une manière intéressante la progression des pensées utopiques dans la réalité. Raymond Trousson explique ce changement :

Dès les premières années du XX^e siècle, l'utopie cesse d'évoquer des bonheurs toujours futurs pour dire, de plus en plus sombrement, les obsessions d'un temps de crise et de désarroi. La science et la technologie, longtemps acceptées comme libératrices, se révèlent asservissantes, plus propres à faire de l'homme un esclave qu'un demi-dieu (Trousson : 230).

C'est ce qui s'est passé dans le récit d'Heliot. La science dérivée de la technologie des Ishkiss est pervertie ; elle a été transformée pour produire des armes et d'autres moyens redoutables utilisés pour créer un contrôle totalitaire. Le monde n'a plus de place pour les personnes gentilles. L'idéalisme de Verne ou même l'héroïsme réticent de Malet sont des traits d'une époque passée. Le personnage de Boris Vian est un résultat de ce monde devenu sombre, un homme endurci par la vie qu'il a vécue¹⁶.

¹⁵ Le premier ouvrage de science-fiction écrit par Vian est *Le Danger des classiques* (écrit en 1950 et publié dans le recueil de nouvelles *Le Loup-garou* en 1970, onze ans après la mort de l'auteur), qui raconte l'histoire d'un scientifique qui crée un robot d'intelligence artificielle qui tombe amoureux de lui. En 1953, il écrit un article au sujet des robots dans la revue *Arts*. Il fait aussi des traductions des romans de science-fiction américains (Gouanvic : 14-22).

¹⁶ Le personnage Boris Vian a grandi en France à la suite de la destruction de la Lune, quand la nouvelle obscurité absolue de la nuit sans Lune a poussé le monde dans le chaos. Son enfance a été marquée par la pauvreté et la violence de ce

Les Sélénites sont partis depuis longtemps et quand quelques-uns d'entre eux reviennent sur la Terre, ils révèlent que leur société est en ruine, qu'ils survivent à peine. Comme Vian, ils sont devenus froids et prêts à faire des choses abominables s'ils les jugent nécessaires. La réalité de cette brutalité se révèle à la fin du roman, avec la mort du personnage qu'Heliot a présenté au lecteur comme protagoniste principal. C'est un rebondissement qui surprend mais qui n'est pas si inattendu dans le roman d'espionnage ou dans le roman noir, les genres dont ce roman s'inspire.

Dans le dernier chapitre, l'intrigue semble conclue, la mission de Vian est complétée mais il reste un événement important : l'assassinat de l'assassin. Au moment où Boris pense qu'il est sain et sauf, il est attaqué par Frank Sinatra qui, dans le roman, est un chanteur et un tueur. Accompagné du *Rat Pack*¹⁷, Sinatra tue Vian, un meurtre payé par ceux qui avaient engagé Vian. Dans l'épilogue, un agent des Sélénites explique pourquoi le meurtre était nécessaire. Ils révèlent que Vian avait été infecté par une bestiole issue de la perversion de la technologie des Ishkiss et conçue pour rendre la victime docile. À la dernière page du roman, l'agent sélénite explique son raisonnement au chef de Vian :

C'était un enfant des Années Sombres, un assassin professionnel, froid et méthodique pour autant que j'aie pu en juger. Je suppose qu'il a pu résister plus longtemps à l'influence de la bestiole. [... mais elle a] tripatouillé les connexions de son cerveau. Non, votre agent était bel et bien perdu pour la cause (TL : 602).

La cause ; à une époque, cette cause glorifiait des personnages comme Jules Verne, Louise Michel et Victor Hugo, optimistes et idéalistes. Maintenant les descendants de cette résistance tuent un homme pour la seule raison qu'il n'est plus utile pour ce que la cause est devenue. On voit que l'idéal utopique – comme le pauvre Boris – est bel et bien perdu. La cause n'a plus d'intérêt pour ce que, à une autre époque, la résistance considérait comme son but ultime : une société meilleure pour tout le monde. Un homme n'a plus la capacité d'être un tueur froid, alors le contre-pouvoir, devenu très puissant et appelé à devenir le nouveau pouvoir sur la Terre, l'élimine. Dans le premier roman, la cause de ce groupe était l'utopie ; dans le second elle est devenue la survie de ses citoyens. Maintenant, le but du contre-pouvoir n'est pas très différent de ce qui était le but de ses ennemis : le contrôle absolu du pouvoir. La mort de Vian à la fin du roman marque la fin de l'espoir que l'idéal peut être sauvé. L'utopie chez Heliot n'était jamais qu'un rêve, pas une réalité. Elle n'existe que dans l'esprit de certains personnages – Verne,

que les personnages appellent les Années Sombres.

¹⁷ Ceci renvoie à un groupe d'acteurs et de musiciens des années 1960, notamment Sinatra, Dean Martin et Sammy Davis Jr.

Bautrelet, Hugo, Michel – et ne survit pas en pratique.

Conclusion

Nous avons commencé cette exploration du monde uchronique de Johan Heliot en évoquant la curiosité humaine, le besoin que chacun d'entre nous a de poser des questions. Souvent oubliée, la question « *si ?* » fournit à l'imagination des possibilités innombrables. L'uchronie est une démonstration de cette curiosité humaine qui nous mène à nous demander « *et si... ?* » à propos de l'Histoire, à imaginer comment le présent serait meilleur ou pire si quelque chose avait été changé dans le passé. Cette curiosité nous mène à une autre caractéristique de la nature humaine : l'idéalisme. C'est la tendance persistante de la population humaine à rêver d'un monde meilleur, d'un monde juste et bon. Nous sommes, comme espèce, aussi idéalistes que nous sommes curieux et c'est pour cela que le concept d'utopie, que l'idée d'une société parfaite, fascine. C'est un beau rêve, un idéal admirable. Cependant, si l'on se fie à *La Trilogie de la Lune*, la perfection n'est que cela, un rêve.

Avec cette série, Johan Heliot est devenu un pionnier du steampunk français ; par le truchement de l'étude de sa trilogie, les codes du steampunk apparaissent et permettent d'observer l'incompatibilité entre ce sous-genre et l'utopie. Nous avons examiné le genre de l'uchronie, comment elle est traitée par la science-fiction et comment un des résultats de la fusion de l'uchronie et de la science-fiction est le sous-genre du steampunk. Nous avons exploré ce sous-genre en montrant deux aspects essentiels du steampunk qu'explore Heliot dans son œuvre : la technologie avancée et progressiste et les personnages-référentiels qui incarnent l'individualité et la créativité mais qui sont aussi ancrés dans l'époque où ils se situent. Ces aspects régissent l'uchronie de *La Trilogie de la Lune*, en créant un monde qui est dynamique et qui évolue. Le monde chez Heliot progresse et les personnages essaient de le changer selon leurs idéaux. On trouve dans le récit des personnages utopistes qui représentent l'idéalisme humain mais Heliot lui-même n'est pas un utopiste.

Les utopistes, comme les uchronistes, explorent dans leur fiction comment le monde pourrait être différent si l'Histoire avait été altérée. Au départ, l'utopie semble très similaire à l'uchronie, car elles ont en commun une tendance à critiquer l'Histoire et le présent de celui qui écrit. Cependant, dans les faits, l'utopie et l'uchronie ne sont pas compatibles. Les utopistes s'intéressent à créer un univers alternatif parfait et à écrire l'Histoire comme elle aurait *dû* être pour établir un présent idéal. Les uchronistes explorent plus simplement comment l'Histoire aurait *pu* être pour examiner les conséquences sociales. À travers *La Trilogie de la Lune*, nous avons vu d'où provient cette

incompatibilité entre l'utopie et l'uchronie. Dans le récit uchronique d'Heliot, l'échec de l'idéal utopique s'explique par le fait que l'auteur suit les codes du steampunk.

Le steampunk n'est pas utopique, il est uchronique parce qu'il joue avec le déroulement de l'Histoire et avec la curiosité humaine qui fonde la grande question « *et si... ?* ». Contrairement à l'utopie, ce sous-genre de science-fiction ne peut proposer plus que *l'idéal* utopique, condamné par définition, et qui n'existe que dans l'esprit des personnages. Pensons à la citation de Brian J. Robb que nous avons reproduite dans le chapitre 1 et qui souligne l'aspect uchronique du steampunk¹⁸. Maintenant, nous pouvons aussi identifier une raison importante pour laquelle l'utopie n'existe pas dans l'univers steampunk : l'uchroniste examine les conséquences des bifurcations de l'Histoire, et c'est cela qui rend l'uchronie incompatible avec l'utopie. L'uchroniste crée un déroulement des événements, une progression du récit, qui change et évolue. L'utopie ne change pas, n'évolue pas. Elle est déjà parfaite par nature. Ce n'est pas une succession d'événements, c'est une destination, le bout du chemin. Le steampunk, par contre, suit le modèle uchronique ; ce sous-genre examine comment l'Histoire aurait pu se dérouler.

Nous avons analysé, par le truchement des codes du steampunk que respecte *La Trilogie de la Lune*, comment cette incompatibilité entre le steampunk et l'utopie a pour résultat un déclin de l'idéal utopique, apparemment inévitable dans le récit de Johan Heliot. Le cadre steampunk des romans ne nie pas la présence de l'idéal dans l'esprit des personnages mais s'assure que la réalisation de cet idéal est impossible, malgré tous les efforts de ceux qui rêvent d'une société parfaite. Pour les idéalistes que sont les personnages de Verne, Hugo et Bautrelet, elle semble possible. Cependant, ces mêmes personnages qui croient à l'utopie et qui luttent pour la rendre possible contribuent à son échec. Ils sont citoyens d'un univers steampunk, un monde caractérisé par une technologie en perpétuelle évolution et des figures historiques individualistes. C'est le dynamisme des personnages et de la technologie qui dirige le roman de ce sous-genre uchronique et détruit la possibilité d'un monde idéal. L'utopie doit être statique, son peuple uniforme. Chez Heliot la technologie avancée est la fondation de la société, le monde change au cours des années et le récit est dirigé par la mise en fiction de figures historiques singulières et uniques. Par conséquent, le déclin de l'idéal utopique chez Heliot est inévitable. On ne voit jamais le bout du chemin. La lutte entre un pouvoir et un contre-pouvoir est un cycle brutal qui continue sans cesse, une

¹⁸ « Alternative history stories have always been at the heart of Steampunk [...] It is, essentially, the great game of almost all science fiction: What if...? The alternative history subgenre takes established events and alters them, sometimes in tiny ways, sometimes in huge ways, and then examines the consequences » (Robb : 53).

répétition d'une quête de puissance toujours couronnée par la perte de cette puissance. Comme dans la réalité, le passage du temps est essentiel dans une uchronie et ce cycle brutal est un résultat de ce constat. Annie Cloutier, dans sa thèse *Savoirs de l'uchronie: "L'An 2440" (1771-1799) de Louis Sébastien Mercier (1740-1814) ou les Lumières en question*, décrit comment le passage du temps est un cycle éternel qui dirige tout dans l'uchronie : « Dire que le temps devient la mesure de toute chose, c'est signifier à la fois l'éveil et le sommeil, l'ascension et le déclin, la naissance et le dépérissement » (Cloutier : 35). Comme dans l'uchronie, le temps de la réalité change toujours – pour le meilleur ou pour le pire – et tous les efforts pour créer un monde statique sont condamnés à l'échec. Heliot a créé un monde uchronique où des choses stupéfiantes sont possibles grâce à la technologie et aux personnages remarquables mais ce qui ne peut pas se réaliser dans ce monde imaginé, c'est le rêve d'une utopie. La technologie et les personnages peuvent être facilement corrompus. La nef cosmique et la science inoffensive des Ishkiss sont remplacées par les fusées et les bombes A d'Hitler et puis par les bee-guns et les bestioles qui contrôlent l'esprit. L'idéalisme de Verne devient le scepticisme de Malet, lequel devient le cynisme de Vian. *La Trilogie de la Lune* de Johan Heliot n'est pas une exultation de l'utopie ou une critique de notre présent mais plutôt une exploration de la condition humaine, une exploration qui semble vouloir dire que cette condition humaine demeure toujours la même peu importe les grands changements uchroniques. Le temps change, les régimes gagnent ou perdent du pouvoir mais les êtres humains ne changent pas.

Bibliographie

Corpus

Heliot, Johan. *La Trilogie de la Lune*. Saint-Laurent d'Oingt: Mnémos, 2011.

Sources consacrées au corpus

Barillier, Étienne. « Préface », dans *La Trilogie de la lune*. Saint-Laurent d'Oingt: Mnémos, 2011, pp5-10.

Heliot, Johan et Vincent, Jérôme. « Interview de Johan Héliot. » *ActuSF*. Publié en janvier 2000. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <<http://www.actusf.com/spip/Interview-de-Johan-Heliot.html>>

Holstein, Eric. « Pan ! Dans la Lune ! ». *ActuSF*. 2011. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <<http://www.actusf.com/spip/La-Lune-vous-salue-bien.html>>

Théories littéraires, uchronie et utopie

Angenot, Marc. « Jules Verne, le dernier utopiste heureux. » *Science Fiction: A Critical Guide*. London & New York: Longman, 1979, pp18-33.

Carrère, Emmanuel. *Le détroit de Behring : Introduction à l'uchronie*. Alençon: P.O.L, 1986.

Cloutier, Annie. *Savoirs de l'uchronie: "L'An 2440" (1771-1799) de Louis Sébastien Mercier (1740-1814) ou les Lumières en question* (thèse de maîtrise). Québec: Faculté des lettres, Université Laval, 2002.

Gignoux, Anne Claire. *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses, 2005.

Godin, Christian. « Sens de la contre-utopie. » *Cités*, vol. 2, numéro 42, 2010, pp61-68. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <www.cairn.info/revue-cites-2010-2-page-61.htm>

Gouanvic, Jean-Marc. *Boris Vian et la science-fiction* (thèse de maîtrise). Montréal: Département de Langue et de Littérature Françaises, Université McGill, 1975.

Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage. » *Littérature*, vol.6, numéro 6, 1972, pp86-110. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957>

Lebas, Frédéric et Coussieu, Wilfried. « Avant-propos. La science-fiction, littérature ou sociologie de l'imaginaire ? » *Sociétés*, vol. 3, numéro 113, 2011, p5-5. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <www.cairn.info/revue-societes-2011-3-page-5.htm>

Liger, Baptiste. « Uchronies, Histoire avec des si... » *L'Express*. Publié le 20 février 2013. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <http://www.lexpress.fr/culture/livre/uchronies-l-histoire-avec-des-si_1222381.html>

Niderst, Alain. « L'Arrivée en utopie » dans Bareau, Michel et Viselli, Santé (éd). *Utopie et fictions narratives*. Edmonton: Alta Press Inc., 1995. pp69-75.

Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

Racault, Jean-Michel. « Topique des séquences d'entrée et de sortie dans l'utopie narrative classique » dans Bareau, Michel et Viselli, Santé (éd). *Utopie et fictions narratives*. Edmonton: Alta Press Inc., 1995. 11-28.

Rosenfeld, Gavriel. « Why Do We Ask "What If?" Reflections on the Function of Alternate History. » *History and Theory*, vol. 41, numéro 4, 2002, pp90-103. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <<http://www.jstor.org.proxy.lib.uwaterloo.ca/stable/3590670>>

Spohner, Norbert. « Le roman policier, ou il était une fois le crime... ». *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol.3, numéro 4, 2007, pp19-24. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <<http://id.erudit.org/iderudit/10642ac>>

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction : On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Suvin, Darko. « Victorian Science-fiction, 1871-85: The Rise of the Alternative History Sub-Genre. » *Science Fiction Studies*, vol. 10, numéro 2, 1983, pp148-169. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <<http://www.jstor.org.proxy.lib.uwaterloo.ca/stable/4239546>>

Trousson, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part : histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979.

« Uchronie. » *Dictionnaire de français Larousse*. Éditions Larousse, 2014 [en ligne]. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/uchronie/10910032>>

Steampunk

Girardot, Jean-Jacques et Méreste, Fabrice. « Le *Steampunk* : une machine littéraire à recycler le passé. » *Cycnos*, vol. 22, numéro 1, 2006. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=472>

Hodder, Mark. « Authors Define Steampunk » dans Robb, Brian J. *Steampunk: An Illustrated History of Fantastical Fiction, Fanciful Film and Other Victorian Visions*. Minneapolis: Voyageur Press, 2012. pp10-11.

« Le projet artistique. » *Les Machines de l'île*, Nantes, 2014. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <<http://www.lesmachines-nantes.fr/fr/>>

Morgan, Arthur. « Les Vaporistes, Steampunk in France. » *Steampunk Week 2012*. Publié le 2 octobre 2012. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <<http://www.tor.com/blogs/2012/10/les-vaporistes-steampunk-in-france>>

Murray, Cara et Mujica, Rosie. « Rise of the Machine : Steampunk vs. Cyberpunk ». *The Elm*. Publié le

18 novembre 2012. Date de dernière consultation: le 6 août 2014
<elm.washcoll.edu/index.php/2012/11/rise-of-the-machine-steampunk-vs-cyberpunk/>

Robb, Brian J. *Steampunk: An Illustrated History of Fantastical Fiction, Fanciful Film and Other Victorian Visions*. Minneapolis: Voyageur Press, 2012.

Sheehan, Jason. « Steam vs. Diesel : Choose Your Fuel ». *A Bag of Good Writing – a blog by Richard Ellis Preston, Jr.* Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <richardellisprestonjr.com/?p=948>

Strongman, Jay. *Steampunk: The Art of Victorian Futurism*. London: Korero, 2011.

Vandermeer, Jeff. *The Steampunk Bible*. New York: Abrams Image, 2011.

Contexte littéraire et historique

d'Avrey, Gwenaël (directeur de la rédaction). « Badinguet : un surnom satirique donné à l'empereur Napoléon III. » *La France pittoresque*. Publié le 21 juin 2013. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <<http://www.france-pittoresque.com/spip.php?article7957>>

Bellis, Mary. « History of the Atomic Bomb and the Manhattan Project ». *About.com*. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <http://inventors.about.com/od/astartinventions/a/atomic_bomb.htm>

Benson, Tom (rédacteur en chef). « Brief History of Rockets ». *National Aeronautics and Space Administration*. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <http://www.grc.nasa.gov/WWW/k-12/TRC/Rockets/history_of_rockets.html>

Boutet de Monvel, Denis. « Léo Malet » dans Laffont, Robert (éd). *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Robert Laffont, 1997. pp590-591.

Braconnier, Alain. « Sexuellement, c'est-à-dire avec mon âme ». *Le Carnet psy*, vol.6-7, numéro 173, 2013, pp53-55. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2013-6-page-53.htm>

Duminaret, Antoine. « Boris Vian » dans Laffont, Robert (éd). *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Robert Laffont, 1997. pp1057-1058.

Jablonka, Ivan. « La Prison panoptique ». *L'Histoire par l'image*. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=106>

Mounier-Kuhn, Pierre. « Machine analytique de Babbage ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Date de dernière consultation: le 6 août 2014
<www.universalis.fr/encyclopedie/machine-analytique-de-babbage/>

Noël, Bernard. « Jules Verne » dans Laffont, Robert (éd). *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Robert Laffont, 1997. pp1054-1055.

Noreiko, Stephen F. « Obituary: Léo Malet ». *The Independent*. Publié le 20 avril 1996. Date de dernière consultation: le 6 août 2014 <<http://www.independent.co.uk/news/people/obituary--leo-malet->