
Le monde en plus étrange : à propos du concept d'« estrangement » en théorie de la science-fiction

Things Made Strange : On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory

Simon Spiegel

Traducteur : Simon Bréan et Margot Châtelet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/resf/11457>

DOI : [10.4000/resf.11457](https://doi.org/10.4000/resf.11457)

ISSN : 2264-6949

Éditeur

Université Gustave Eiffel

Ce document vous est offert par Zentralbibliothek Zürich



Référence électronique

Simon Spiegel, « Le monde en plus étrange : à propos du concept d'« estrangement » en théorie de la science-fiction », *ReS Futurae* [En ligne], 20 | 2022, mis en ligne le 13 décembre 2022, consulté le 16 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/resf/11457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.11457>

Ce document a été généré automatiquement le 14 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Le monde en plus étrange : à propos du concept d'« estrangement » en théorie de la science-fiction

Things Made Strange : On the Concept of “Estrangement” in Science Fiction Theory

Simon Spiegel

Traduction : Simon Bréan et Margot Châtelet

RÉFÉRENCE

Simon Spiegel, « Things Made Strange : On the Concept of “Estrangement” in Science Fiction Theory », *Science Fiction Studies*, vol. 35, n° 3, novembre 2008, p. 369-385.

NOTE DE L'ÉDITEUR

NdT : L'article de Simon Spiegel s'appuie sur l'ouvrage de Darko Suvin *Metamorphoses of Science Fiction*, paru en 1979. Cet ouvrage a été publié dans un état antérieur en 1977 en français, aux Presses universitaires du Québec, traduit par Gilles Hénault sous le titre *Pour une poétique de la science-fiction*. Or, les deux ouvrages ne sont pas équivalents : ils ne réunissent pas exactement les mêmes articles. Le texte de référence sur le *novum*, « SF and the Novum », est notamment absent du recueil de 1977. Parmi les articles en commun, des remaniements interviennent entre le recueil de 1977 et celui de 1979. Quand cela est possible, nous citons la traduction de 1977, en la modifiant lorsque cela nous semble nécessaire pour tenir compte du texte tel qu'il apparaît dans la version de référence anglophone de 1979, mais aussi pour refléter l'état actuel des études sur la science-fiction en langue française. La fortune critique des théories de Darko Suvin a conduit les chercheurs anglophones, mais aussi francophones, à populariser les concepts qu'il avance. Néanmoins, dans la tradition critique française est apparue la

nécessité de revenir sur la traduction de certains termes, en particulier ceux qui s'organisent autour du « *cognitive estrangement* ». Nous conservons en particulier ce dernier sous sa forme « *estrangement* », plutôt que de reprendre la traduction par « *distanciation* », qui fait disparaître l'idée centrale d'étrangeté, et qui entretient en français la confusion avec la tradition brechtienne, que Simon Spiegel tâche justement d'élucider.

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article présente une version synthétique d'un chapitre de ma thèse sur le cinéma de science-fiction, qui est consultable sous le titre *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Je remercie Daniela Casanova pour m'avoir aidé à la traduire [en anglais].

- 1 Le concept d'*estrangement* est essentiel pour la critique sur la SF depuis que Darko Suvin a défini cette dernière comme le « genre de l'*estrangement* cognitif » dans *Metamorphoses of Science Fiction*¹ (1979²). Bien que tout le monde semble d'accord pour dire que la SF rend le contenu de ses histoires quelque peu « étrange », il y a, si l'on y regarde de plus près, des différences considérables dans la façon dont les chercheurs spécialistes de la SF s'emparent du concept de Suvin. Ceci s'explique en partie par les incohérences internes à la définition même de Suvin, qui sont elles-mêmes dues à l'imprécision du concept d'« *estrangement* », tel qu'il existait avant d'être introduit dans la critique sur la SF. La notion d'*estrangement* occupe une place importante dans plusieurs théories esthétiques du xx^e siècle. Par exemple, elle était centrale pour le formalisme russe, ainsi que pour le surréalisme et pour divers écrivains postmodernes. Ce concept a été sans cesse élargi, si bien que l'*estrangement*, aujourd'hui, est souvent perçu comme un simple principe artistique général. Dans cet article, je réduirai le sens d'« *estrangement* », en ce qui concerne la SF, en revenant à deux de ses théoriciens principaux – Shklovsky et Brecht – avant de réévaluer la définition suvinienne. Comme je suis chercheur en études cinématographiques, mon analyse portera surtout sur les films de SF ; néanmoins, mes arguments devraient être tout aussi pertinents pour la littérature de SF.

Shklovsky et Brecht – Ostranenie et V-Effekt

- 2 En allemand, ma langue maternelle, « *estrangement* » est généralement traduit par « *Verfremdung* ». *Verfremdung* peut en retour être traduit en anglais de plusieurs façons, les trois les plus populaires étant « *estrangement* », « *defamiliarization* » et « *alienation* ». Chacune de ces différentes traductions a eu son importance, comme nous allons le voir, puisque Suvin, qui parle couramment allemand, s'inspire largement des auteurs germaniques comme Bertolt Brecht et Ernst Bloch³. Dans le discours germanophone, le terme *Verfremdung* est employé par deux traditions théoriques différentes : pour le concept d'*ostranenie* tel qu'il a été développé par le formaliste russe Viktor Shklovsky, et pour le concept d'effet de distanciation de Brecht, qu'on désigne comme le *V-Effekt*. Même si ces approches théoriques possèdent des points communs, elles ne sont en aucune mesure identiques. Shklovsky, dans son essai *L'Art comme procédé* ([*ИСКУССТВО КАК ПРИЁМ*, 1917], 2008) définit l'*ostranenie* comme la déconstruction de nos pratiques

habituelles de réception. Dans la vie quotidienne, nous percevons souvent les choses de manière exclusivement superficielle – c'est-à-dire que nous ne les voyons pas vraiment telles qu'elles sont. Pour les voir à nouveau véritablement, il nous faut surmonter notre « aveuglement », ce qui n'est possible que lorsqu'elles sont rendues à leur étrangeté. Ce procédé, qui consiste à faire en sorte que les choses nous apparaissent étranges est, d'après Shklovsky, la tâche fondamentale de tous les arts⁴.

- 3 Cependant, il est difficile de fixer le sens exact du terme *ostranenie*, car la définition de Shklovsky n'est pas très systématique. En réalité, il décrit plusieurs procédés qui interviennent à différents niveaux. En premier lieu, l'*ostranenie* lui sert à différencier l'art de ce qui n'en est pas. Dans cette perspective, l'*ostranenie* semble alors faire partie du processus de perception. Pourtant, l'*ostranenie* lui sert en même temps à décrire des procédés formels spécifiques, comme des techniques stylistiques au niveau du texte, tels que la présence de stratégies narratives inhabituelles par exemple. À un troisième niveau, l'*ostranenie* décrit un processus propre à l'histoire de l'art. Au cours du temps, un style qui avait en son temps été perçu comme révolutionnaire devient par la suite « normal », ce qui ouvre la voie à son entrée dans le canon artistique. Par la suite, les choses à leur tour peuvent être de nouveau rendues étranges, mais seulement en ayant recours à un processus d'écart délibéré par rapport aux normes établies. Si l'on suit Shklovsky, l'histoire de l'art repose sur une succession régulière de moments de canonisation et de dés-automatisation.
- 4 À première vue, la définition brechtienne de la *Verfremdung* semble presque identique à la définition de l'*ostranenie* chez Shklovsky : « Une reproduction qui distancie⁵ est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger⁶. » (Brecht, 1999 [1949], cité dans Suvin, 1977, p. 18). Pourtant pour Brecht, la *Verfremdung* possède aussi une signification didactique et politique forte, et relève manifestement de la perception du public. Le *V-Effekt* fait obstacle à l'empathie. Dans le théâtre épique de Brecht, le spectateur n'a pas la liberté de « plonger » dans la pièce, ce qui l'empêche de la percevoir comme « naturelle ». Bien au contraire, l'action sur scène – et par analogie l'ordre social – est tenue d'apparaître comme quelque chose d'artificiel et créé par l'homme. Dans la logique du matérialisme dialectique, le *V-Effekt* doit permettre au public de prendre conscience des processus sociopolitiques (Jameson, 1972, p. 58). Par opposition à Shklovsky, la *Verfremdung* chez Brecht n'est pas tant un principe artistique général qu'un effet didactique spécifique (Brooker, 2002, p. 90). Pour Brecht, on peut établir des analogies entre l'*estrangement* et la méthode scientifique : les deux portent un regard naïf et nouveau sur le monde ; les deux ne tiennent rien pour acquis ; enfin, les deux se demandent pourquoi la situation actuelle est telle qu'elle est (Rülicke-Weiler, 1984, p. 303). Le plaidoyer de Brecht pour un « théâtre de l'ère scientifique » doit être interprété dans ce contexte.
- 5 En ce qui concerne le type de réaction que l'*estrangement* provoque ou devrait provoquer chez le lecteur, Brecht et Shklovsky divergent profondément⁷. Pour Brecht, il est primordial que l'*estrangement* conduise le spectateur à prendre conscience que les choses n'ont pas nécessairement à être ce qu'elles sont, que tout état de choses n'est pas une donnée naturelle mais le produit de processus historiques, qui peuvent et vont changer. Le projet de Shklovsky, au contraire, est au fond conservateur. D'après lui, le rôle de l'art n'est pas de dévoiler en quoi les choses résultent de processus historiques, mais ce qu'elles ont d'éternel :

Les choses sont comme elles sont, et l'art semble être mis en œuvre pour en révéler le caractère essentiel grâce à l'*estrangement* – non pour les transformer, ni elles ni les conditions sociales où elles interviennent. Toute action aboutie d'*estrangement* repose donc sur un paradoxe : le produit final est conçu pour faire partie d'une innovation – obtenue grâce à divers procédés artistiques –, qui sert néanmoins à ranimer et à rendre plus palpable l'essence ancienne (et immuable) des choses. Si l'on produit correctement l'*estrangement*, conformément à l'objectif visé, cela signifie qu'on ramène l'ancien au premier plan au sein de, et grâce au, nouveau, ce qui a pour conséquence de réaffirmer ce qui est censé être l'essence éternelle de l'objet. (Tihanov, 2005, p. 686)

- 6 Malgré leurs objectifs divergents, tant Shklovsky que Brecht considèrent et utilisent l'*estrangement* surtout comme un outil stylistique, qui décrit *comment* la fiction. Shklovsky renvoie spécifiquement à l'utilisation d'une imagerie verbale inhabituelle, tandis que Brecht énumère des procédés concrets, comme un jeu d'acteur distancié, ou des bandeaux de texte placés au-dessus de la scène – deux exemples de stratégies qui permettent de briser l'illusion réaliste.
- 7 Suvin fait explicitement référence à Shklovsky et à Brecht, mais sans différencier correctement ces deux traditions théoriques. Au lieu de cela, il inscrit le terme d'*estrangement* dans une toute autre dimension dès lors qu'il l'utilise pour définir un genre : « En SF, la pratique de l'*estrangement*⁸ [...] est devenu le cadre formel du genre⁹ » (Suvin, 1979 p. 7 ; souligné dans l'original).
- 8 Ce point nodal de la poétique suvinienne est plein de contradictions. Cela vaut donc la peine de l'analyser en détail, afin de démêler les différents aspects du concept de Suvin. En dépit de leurs attitudes divergentes à l'égard de l'objectif que l'*estrangement* devrait viser, pour Shklovsky comme pour Brecht l'*estrangement* consiste avant toute chose en un outil stylistique pouvant être repéré en des endroits spécifiques de textes « réalistes ». Cependant, Suvin en fait abruptement le cadre formel des genres *étrangéifiés*, qui regroupent la SF, les contes merveilleux et les mythes, et qu'il oppose aux genres *naturalistes*¹⁰.
- 9 Cette application du concept d'*estrangement* est non seulement entièrement nouvelle, mais aussi problématique. L'un des apports fondamentaux du formalisme russe est que les textes dits « réalistes » font également un usage courant d'effets étrangéifiants (Parrinder, 2001, p. 37). Du point de vue d'un théoricien formaliste, l'opposition de Suvin entre les fictions étrangéifiées et les fictions naturalistes est pour le moins critiquable.
- 10 L'opposition entre la théorie suvinienne et la théorie formaliste de l'*ostranenie* tient à ce que, dans son concept d'*estrangement*, Suvin entremêle différents aspects. Il associe étroitement l'ontologie du monde fictionnel aux outils formels par lesquels un texte représente son monde. D'après lui, l'*estrangement* doit être appliqué à la fois aux aspects fictionnels et aux aspects formels. Même si Suvin se réfère au « cadre formel » du genre, citant de plus la définition brechtienne de la *Verfremdung*, l'*estrangement* pour lui n'est manifestement pas un pur procédé formel. S'il s'inscrivait vraiment dans la lignée de Brecht (« Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. » [Brecht, 1999 [1949], cité dans Suvin, 1977, p. 18, cf. *supra*]), cela impliquerait que la SF et la fantasy soient constamment en train de faire en sorte que leurs éléments *merveilleux* apparaissent comme étranges¹¹. À l'évidence, ce n'est pas vrai. Même si des personnages « non-réalistes » peuplent les contes de fées, ils ne sont pas pour autant

« étranges » au sens de Shklovsky ou de Brecht. Ils ne sont pas construits pour surprendre le lecteur (au contraire, les fées, les sorcières et autres sont des personnages attendus), et donc ils ne servent pas à désautomatiser ou à rendre étrange ce qui se passe dans l'histoire. Les concepts d'*ostranenie* et de *Verfremdung* reposent tous deux sur l'idée de faire basculer l'ordinaire vers le non-familier, mais les fées et les animaux parlants ne sont pas du tout ordinaires. Ils ne possèdent pas de référents dans la réalité empirique. De plus, le conte de fées est, d'après Shklovsky, un des genres les plus normés. Même si l'*ostranenie* et la *Verfremdung* sont des concepts ambigus, ils désignent tous deux avant tout des stratégies rhétoriques. Suvin, en revanche, se sert de l'*estrangement* pour caractériser la relation entre les mondes fictionnel et empirique – en ce sens, un monde fictionnel étrangéifié est un monde qui contient des éléments merveilleux, des éléments qui ne font pas (encore) partie du monde dans lequel nous vivons.

- 11 En SF, toutes sortes de choses merveilleuses peuvent se produire. Les gens peuvent voyager dans le temps, dépasser la vitesse de la lumière, et faire bien d'autres choses encore qui, d'après nos connaissances actuelles, ne seront jamais réalisables dans le monde réel. Contrairement à ce qu'implique la définition de Suvin, ces actions merveilleuses ne sont pas présentées de manière étrangéifiée ; au contraire, elles sont rationalisées et rendues plausibles. Dans un conte de fées, une sorcière maléfique peut brandir sa baguette magique pour faire disparaître des individus. Si l'on se fonde sur le monde de notre expérience, cela n'est pas plus réaliste que la notion de téléportation telle que nous la devons à *Star Trek*. Pour autant, nous n'avons aucun problème à identifier laquelle de ces deux formes « magiques » de disparition appartient au monde du conte et laquelle ressort de la SF. Cela tient au fait que la SF recourt à une *esthétique de la technologie* pour faire en sorte de *naturaliser* ses *novums*. Une sorcière fait indiscutablement partie de l'iconographie du conte, alors que les machines et les instruments qu'on trouve dans *Star Trek*, par exemple, ont un aspect technique : ce sont des extrapolations visuelles d'outils dont nous nous servons dans la vie quotidienne. Ce n'est pas tellement la possibilité technique de « téléporter » (*beaming*) qui permet de classer *Star Trek* dans la SF – puisque « téléporter » est une impossibilité technique (pour l'instant) – mais plutôt son apparence techno-scientifique. Le cadre formel de la SF n'est donc pas l'*estrangement*, mais son exact inverse, la *naturalisation*. À un niveau formel, la SF n'étrangéifie pas ce qui est familier, mais plutôt rend familier le non-familier.
- 12 D'après Patrick Parrinder, « pour Suvin [...] l'*estrangement* dans la fiction consiste d'abord et surtout à choisir une intrigue qui n'est pas réaliste, dans la mesure où elle est déterminée par le *novum* » (2001, p. 39). L'interprétation de Parrinder n'est pas vraiment logique non plus, puisque ce que le *novum* configure avant tout, c'est le monde de l'histoire. Il en découle que l'intrigue est également influencée par le *novum* ; toutefois, ce qui est étrangéifié en SF, au sens de Suvin, ce n'est pas l'intrigue (ni l'histoire), mais le monde fictionnel. En d'autres termes, l'histoire et l'intrigue ne peuvent être tenues pour « non-réalistes » que dans la mesure où elles se déroulent dans un univers merveilleux, qui diffère du nôtre. Le problème de Suvin (mais aussi de Parrinder) tient à ce que la triade narratologique classique – intrigue, histoire, style – ne sert pas, en pratique, à décrire le monde dans lequel l'histoire a lieu. D'une certaine manière, le monde fictionnel doit être inclus implicitement dans cette triade, puisque l'histoire ne peut se dérouler dans le vide ; mais, au bout du compte, le monde fictionnel n'est pas quelque chose de formel qui compterait vraiment pour la narratologie. Le formalisme, tout comme le structuralisme, laissent les mondes

fictionnels dans un angle mort ; ils ne nous fournissent pas d'outils adéquats pour analyser l'ontologie des univers fictionnels. C'est une source majeure de confusion dans la théorie de Suvin, car ce dernier fait sans cesse référence au cadre formel et recourt d'un bout à l'autre à des catégories formelles pour décrire ce qui est, de toute évidence, un aspect de l'ontologie du monde fictionnel.

- 13 Il devient flagrant que Suvin utilise la notion d'*estrangement* différemment de ses prédécesseurs lorsqu'on examine la façon dont il compare l'œuvre de Brecht avec la SF : « En SF, la pratique de l'*estrangement* – que Brecht emploie d'une autre manière, dans un contexte qui reste majoritairement "réaliste" – est devenu le *cadre formel* du genre¹² » (Suvin, 1979, p. 7 ; souligné dans l'original). Cette phrase énigmatique montre quelles difficultés Suvin a rencontrées pour associer la théorie de Brecht et la SF. Brecht ne trouve pas bien sa place dans l'opposition entre genres naturalistes et genres étrangéifiés que Suvin a posée, ce qui oblige ce dernier à employer le terme « réaliste », dont il ne se resserra pas, et dont le sens exact reste ambigu¹³. De toute évidence, les pièces de Brecht utilisent des modes d'*estrangement* ; mais elles n'appartiennent ni à la SF ni à aucun autre genre apparenté ; elles font partie d'un « contexte réaliste ». Ce qui veut dire que chez Brecht, l'adjectif « *estranged* » ne décrit probablement pas les caractéristiques du monde fictionnel, puisqu'il n'y a pas d'éléments merveilleux dans ses pièces. D'une manière absolument contraire à ce qu'affirme Suvin, c'est en fait dans les pièces de Brecht que l'*estrangement* fonctionne comme un *cadre formel*.

Cognition, effet de cognition et naturalisation

- 14 Jusqu'à présent, je n'ai pas évoqué le concept suvinien de « cognition¹⁴ », qui est, d'après lui, également essentiel pour définir la SF. C'est précisément la combinaison de l'*estrangement* et de la cognition qui différencie la SF des autres genres étrangéifiés. Comme pour l'*estrangement*, Suvin applique le concept de cognition à des éléments très variés. Dans la préface de *Metamorphoses*, il note que la SF doit être « considéré[e] comme *non incompatibl* [e] avec les normes cognitives (cosmologiques et anthropologiques) de l'époque de l'auteur¹⁵ » (Suvin, 1979, p. VIII, souligné dans l'original). Dans le même paragraphe, il affirme également que la SF est « une irréalité réaliste, avec des êtres non-humains qui sont humanisés, d'autres mondes à l'image de notre monde, et ainsi de suite¹⁶ » (Suvin, 1979, p. VIII). Dans cet exemple, l'idée de « cognition » semble signifier que le *novum*, en dépit de sa nature merveilleuse, est représenté comme possible – « à l'image de notre monde ». L'accent est mis sur l'apparence et la perception : le *novum* doit *apparaître* comme étant cognitif. En d'autres termes, la cognition paraît être identique à ce que je nomme la naturalisation. Cela rejoint aussi l'approche de Carl Freedman, lequel parle d'« effet de cognition » plutôt que de « cognition » en tant que telle : « La question essentielle lorsqu'on cherche à distinguer entre les genres n'est pas la manière dont on porte un jugement épistémologique extérieur au texte lui-même, à propos de la rationalité ou de l'irrationalité des représentations du texte, mais plutôt [...] l'attitude que le *texte lui-même* adopte vis-à-vis du type d'*estrangement* qu'il accomplit. » (2000, p. 18).
- 15 À ce stade, la cognition semble être principalement une catégorie formelle, mais Suvin n'en reste pas là. Puisque la SF est à l'image de notre monde, cela implique – contrairement à la fantasy ou au conte de fées – un lien avec la réalité empirique du lecteur. Il s'ensuit que « la SF conçoit les normes de chaque époque, y compris et en

particulier de la sienne, comme singulières et mouvantes¹⁷ » (Suvin, 1979, p. 7). En d'autres termes, la SF historicise constamment ses mondes – c'est le genre matérialiste par excellence –, ce qui explique pourquoi Suvin, qui se revendique du marxisme, s'y intéresse tant. En ce sens, la cognition est encore plus nettement un élément du processus perceptif : elle devient en fait une activité du lecteur. Une nouvelle fois, Suvin ne distingue pas correctement les propriétés d'un texte de leur(s) effet(s) (voulus). Pour lui, l'effet cognitif provoqué chez le lecteur et les moyens formels par lesquels il est suscité semblent être identiques (du moins, ils relèvent tous les deux du terme de « cognition »).

- 16 De plus, l'utilisation que fait Suvin de la notion de cognition est plus ou moins tautologique. Comme je l'ai précisé auparavant, chez Brecht, le but de l'*estrangement* est de faire ressortir ce que les choses doivent à un contexte historique et mouvant – et toute œuvre d'art mettant correctement en œuvre l'*estrangement* doit atteindre cet effet cognitif (voir aussi Parrinder, 2001, p. 40). Ceci mis à part, les concepts suvinien et brechtien se recourent presque à ce stade (ils ont tous deux pour but d'historiciser et de dénaturer le présent), mais ils tentent d'atteindre leurs buts de manière différente, si ce n'est opposée. Les pièces de Brecht étrangèrent le normal, alors que la SF naturalise l'étrange.
- 17 Dans le premier chapitre de *Metamorphoses*, la cognition semble inclure des aspects de forme et de réception, et Suvin dit explicitement qu'il ne faut pas confondre la cognition avec « la vulgarisation scientifique ou même la prospective technologique¹⁸ » (Suvin, 1979, p. 9). De toute évidence, Suvin vise ici les approches plus propres aux fans qui tentent de définir la SF par ses caractéristiques scientifiques soi-disant inhérentes. Plus loin dans son ouvrage, Suvin semble modifier sa position. Abruptement, il insiste sur le fait que « le *novum* est une hypothèse validée par la méthode scientifique post-cartésienne et post-baconienne¹⁹ » (Suvin, 1979, p. 64-65 ; Suvin souligne). Tel que je l'interprète, cela entre directement en contradiction avec sa définition précédente de la cognition et trahit de plus une sorte de régression vers une posture naïve de fan. Même si Suvin complète rapidement son propos (cela « ne signifie pas que la nouveauté est avant tout une question de faits scientifiques²⁰ », [Suvin, 1979, p. 65]), on ne peut guère savoir ce que cela pourrait signifier d'autre. Suvin est évidemment conscient que la SF peut ne contenir aucun élément scientifique et il cite même en ce sens Kingsley Amis, qui affirme que le *novum* est fondé sur « l'hypothèse d'une innovation [...] dans le domaine de la science ou de la technologie, disons même de la pseudo-science ou de la pseudo-technologie²¹ » (Amis, 1962, p. 17, cité dans Suvin, 1979, p. 65). Cependant, une apparence pseudo-scientifique n'est pas suffisante pour Suvin : la SF doit également impliquer « la cognition scientifique soit présente en tant que signe ou que corrélat d'une méthode identique à celle d'une philosophie scientifique moderne (dans sa manière, sa démarche, son cadre et sa sensibilité²²) » (Suvin, 1979, p. 65)
- 18 Gregory Renault déplore à juste titre que « les renvois en apparence très exigeants à la "validation" par la "méthode scientifique" ne sont jamais expliqués, et encore moins appuyés par des exemples » (1980, p. 119). Il n'est pas du tout évident de saisir ce que Suvin entend par « présence de la cognition scientifique ». S'agit-il d'une caractéristique du monde fictionnel ou du fonctionnement interne du *novum* ? Suvin se contente-t-il d'affirmer que, puisque la SF naturalise le *novum*, elle implique également une vision du monde techno-scientifique, et de ce fait qu'elle est articulée au monde de

notre expérience ? Si c'est ce n'est que cela, alors il emploie une rhétorique quelque peu exagérée.

- 19 Dans sa définition, Suvin court-circuite différents types d'*estrangement* dans la SF. Il y a sans doute à cela plusieurs raisons. Il ne faut pas oublier que Suvin fut bien l'un des premiers chercheurs à prendre la SF au sérieux, et il avait donc besoin de légitimer l'objet de sa recherche. Cela pourrait bien expliquer pourquoi il se réfère à Shklovsky, quand bien même l'*ostranenie* est un concept qui ne convient pas du tout à son projet. De plus, Suvin est handicapé par le fait que le formalisme ne fournisse pas un cadre conceptuel adéquat pour analyser les mondes fictionnels. Ainsi, se référer à Brecht lui permet de faire entrer la SF dans le domaine de la « haute littérature ». Suvin et Brecht ont aussi des objectifs similaires. Ils s'intéressent tous deux à ce que l'*estrangement* permet comme examen critique – c'est-à-dire marxiste – du présent. Le fait que Becht envisage l'*estrangement* comme un procédé presque scientifique est un bonus pour Suvin.
- 20 Un autre aspect de l'ambition de Suvin est davantage orienté vers la communauté SF : il veut circonscrire la « vraie » SF à un corpus réduit de textes engageant un geste critique. Sa définition veut également « prouver » que la plupart des livres vendus sous l'étiquette SF ne font pas partie du genre. Suvin tente de bannir les mythes, les contes de fées et la SF des *pulps* de la littérature cognitive, tout en s'efforçant d'inclure des romans utopiques précurseurs et des satires comme *Les Voyages de Gulliver* (voir Renault, 1980, p. 131). Cela explique sûrement l'ambiguïté de son usage du terme de « cognition ». D'une part, la SF doit seulement donner l'impression d'être cognitive (autrement il n'y aurait pas de place pour H. G. Wells par exemple), mais d'autre part, elle doit être validée par la « méthode post-Baconienne », car sinon même le plus ridicule des *space opera* pourrait faire partie du genre²³.

Estrangement diégétique

- 21 Jusqu'à présent, j'ai démontré que l'*estrangement* n'est pas le principe formel fondamental de la SF. Néanmoins, l'*estrangement* n'est pas tout à fait étranger au genre. La SF produit souvent un effet du moins analogue. Qu'il s'agisse de créatures (humaines ou appartenant à d'autres espèces) voyageant dans le temps ou vers des planètes inconnues, de nouvelles inventions changeant la face du monde, ou de monstres hideux déchaînés, dès qu'un élément merveilleux est introduit dans un monde en apparence réaliste, une collision se produit entre deux systèmes de réalité, qui suscite un effet d'étrangeté. Intégré à un nouvel environnement, le familier s'en trouve re-contextualisé.
- 22 Je vais analyser à titre d'exemple une scène de *Soleil vert* de Richard Fleischer (*Soylent Green*, 1973). En 2022, la surpopulation est devenue le problème principal de New York. La ville est atrocement surpeuplée et la nourriture naturelle y est si rare que les habitants doivent manger de la nourriture de synthèse. Dans ce contexte, le personnage principal, Thorn, enquête sur un meurtre dans un appartement de luxe. Avec une joie proche de l'extase, il ouvre le robinet, fait couler l'eau sur ses mains et renifle le savon : « [Il] est tellement transporté par les plaisirs sensuels, que nous tenons pour acquis, procurés par une salle de bain de la classe moyenne, qu'il nous est impossible de considérer la salle de bain du film comme un endroit familier » (Sobchack, 1987, p. 132). Ainsi, une pièce plutôt quelconque et absolument ordinaire est

transformée par l'*estrangement* en un lieu de pur bonheur : les spectateurs se rendent compte du luxe de leur quotidien (dont ils n'avaient pas conscience).

- 23 C'est ce genre de logique consistant à « rendre étrange » que Suvin a sans doute en tête quand il emploie le terme « *estrangement* », et pourtant cela fait appel à un principe différent des concepts de Shklovsky et de Brecht. La salle de bain dans *Soleil vert* n'est pas étrangéifiée de manière formelle. Il n'y a pas de montage étonnant, ni de prises de vue inhabituelles. L'intégralité de la scène est un plan-séquence et la prise de vue est plutôt fluide et transparente. C'est surtout le comportement de Thorn qui crée l'effet d'*estrangement*. Sans sa joie extatique, la scène ne nous apparaîtrait guère étrange. L'effet d'*estrangement* dans *Soleil vert* découle du comportement du personnage et fait donc partie de la diégèse, du monde fictionnel : il est suscité par le comportement insolite de Thorn dans ce qui nous semble être un monde réaliste.
- 24 Quand Suvin parle d'*estrangement*, il ne pense généralement pas à l'*ostranenie* mais à l'*estrangement diégétique* : l'entrée en collision de deux éléments contradictoires sur le plan de l'histoire. Des phénomènes de collision de ce type peuvent être produits à travers les réactions inattendues d'un personnage (comme celles de Thorn dans *Soleil vert*), ou par l'introduction d'« images impossibles », comme par exemple les navires échoués en plein désert dans *Rencontres du troisième type* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977). Dans le deuxième exemple, cette fois encore l'*estrangement* ne provient pas d'une opération formelle, mais du fait que ces bateaux sont là où ils ne peuvent pas être – un fait illustré de manière réaliste.
- 25 Le concept d'*estrangement* n'est pas le cadre formel de la SF – et Suvin le dit en fait lui-même quand il affirme que « l'effet d'une telle *représentation factuelle de fictions* revient à confronter un système normatif figé [...] à une perspective supposant un nouveau système de normes²⁴ » (Suvin, 1979, p. 6 ; je souligne). « Représentation factuelle de fictions » n'est qu'une autre façon de dire « naturaliser le merveilleux », et quand Suvin évoque « un nouveau système de normes », de toute évidence il ne fait pas référence aux aspects formels (la manière dont l'histoire est racontée), mais aux aspects fictionnels (les règles régissant le monde fictionnel). Ainsi, en SF, l'effet d'*estrangement* n'est pas provoqué seulement par l'étrangéification des choses, mais aussi par la naturalisation du merveilleux²⁵.
- 26 Suvin étend le concept d'*estrangement*, déjà vaste, de Shklovsky en incluant tous les aspects qui sont, d'après lui, essentiels à la SF : des aspects fictionnels, stylistico-formels, et génériques. Dès lors, pour Suvin, l'*estrangement* sert à désigner les six aspects suivants :
- La nature du monde fictionnel, d'abord en fonction des relations qu'il entretient avec notre réalité empirique, et puis,
 - découlant de cet aspect, le genre du film ou du texte où il intervient ; et, de là,
 - un procédé formel de justification du *novum*, la naturalisation du merveilleux, et
 - le procédé formel inverse : l'étrangéification du familier, et
 - un procédé similaire sur le plan de la fiction : l'étrangéification des choses au niveau de l'histoire, ce qui implique que
 - ces deux procédés ont le même objectif : désautomatiser la perception – faire apparaître le familier sous des traits nouveaux.
- 27 Il est primordial de restreindre l'ambiguë de la notion d'*estrangement* chez Suvin et d'en distinguer les différents aspects. Il faut tout d'abord se débarrasser des « genres étrangéifiés » de Suvin : ici, « étrangéifié » peut très bien être remplacé par

« merveilleux ». L'usage qu'en fait Suvin tend à alimenter des malentendus et de ce fait n'apporte aucun bénéfice. Ensuite, nous devons établir une frontière nette entre les procédés formels et les procédés fictionnels qui peuvent servir à créer un effet d'*estrangement*. Pour moi, le procédé de normalisation de l'étranger [*alien*] prendra le nom de *naturalisation*, tandis que le procédé rhétorico-formel qui consiste à rendre le familier étrange (au sens shklovskyen) sera appelé *défamiliarisation*. Pour l'*estrangement* sur le plan de l'histoire, je propose le terme d'*estrangement diégétique*, et pour l'aspect concernant la réception (c'est-à-dire l'effet produit sur le public) je parlerai simplement d'*estrangement*. Par conséquent, dans la SF, l'*estrangement* peut être produit de deux façons : par le biais de la *défamiliarisation* ou en recourant à l'*estrangement diégétique*²⁶.

- 28 La définition de Suvin ne fait pas de distinction nette entre les aspects fictionnels, les aspects stylistico-formels, et les aspects liés à la réception, et pourtant, à moins de bien différencier ces niveaux, il est impossible de dire dans quelle mesure et de quelle manière la SF étrangéifie son contenu. Par exemple, il n'est pas suffisant de définir l'*estrangement* comme un simple « effet rhétorique créé par l'emploi d'outils stylistiques spécifiques », comme le fait Philippe Mather (2002, p. 187). Les exemples de Mather lui-même parlent d'eux-mêmes : les villes désertes dans *Le Survivant (The Omega Man, 1971)* ou dans *Le Dernier rivage (On the Beach, 1959)* nous paraissent étranges et dérangementes non parce que ses habitants ont été effacés par des « outils stylistiques spécifiques », mais parce que les lieux ont bel et bien été abandonnés.

Estrangement diégétique et défamiliarisation

- 29 Les différences entre *naturalisation*, *défamiliarisation* et *estrangement diégétique* sont au cœur de la SF. Dans ce qui suit, je vais me concentrer sur le lien entre *naturalisation* et *défamiliarisation*, esquissant brièvement la manière dont elles interagissent. La *naturalisation* est le premier procédé formel que l'on remarque en SF. Comme la *défamiliarisation*, elle se situe sur un plan formel (contrairement à l'*estrangement diégétique*, qui est un phénomène fictionnel situé sur le plan de l'histoire). Pourtant, l'*estrangement diégétique* et la *naturalisation* sont étroitement liés : le *novum* doit d'abord avoir été *naturalisé* pour que l'*estrangement diégétique* puisse avoir lieu. Sur le plan cognitif, l'*estrangement diégétique* entre en jeu à un stade ultérieur à la *naturalisation* (et à la *défamiliarisation*). D'abord, la SF représente le *novum* comme une chose compatible avec notre monde ; ensuite, un effet étrangéifiant ne peut se produire que lorsque le spectateur prend conscience d'un certain changement de perspective. La *défamiliarisation*, à l'inverse, est un procédé purement formel.
- 30 Je vais faire voir comment ces différents mécanismes interagissent en m'appuyant sur le motif populaire du changement d'échelle. Dans *L'Homme qui rétrécit (The Incredible Shrinking Man, 1957)*, le corps du protagoniste rétrécit après une contamination radioactive. Le radical changement de taille fait apparaître les objets familiers de notre vie quotidienne selon une perspective entièrement nouvelle. Pour le protagoniste, semblable à un « Tom Pouce », une maison ordinaire devient un terrible piège. D'abord un chat, puis plus tard une araignée, deviennent tout à coup des menaces mortelles, et il n'y a de salut que dans une maison de poupées.
- 31 Les caractéristiques de *L'Homme qui rétrécit* n'ont, à première vue, rien à voir avec la *défamiliarisation*. Le changement de dimension n'est pas un procédé formel au sens

shklovskien, à savoir une opération rhétorique qui rend le familier étrange. Quand Tolstoï décrit une bataille napoléonienne d'une façon inhabituelle (pour reprendre un des exemples de Shklovsky), il ne modifie pas l'objet de sa description. Une bataille reste une bataille, même si elle est rapportée de manière atypique. Le minuscule protagoniste de *L'Homme qui rétrécit*, pour sa part, n'est plus un homme « normal » montré d'une façon inhabituelle. Dans ce film, l'*estrangement* a lieu sur le plan de l'histoire, et l'effet spécial formel tient à ce que ce rétrécissement est présenté de manière « réaliste ».

- 32 Même si la SF est avant tout fondée sur la naturalisation du merveilleux, il arrive malgré tout que la défamiliarisation y intervienne. Beaucoup d'objets familiers sont rendus étranges dans *L'Homme qui rétrécit*. Le mobilier est énorme, le chat nous paraît soudain un monstre gigantesque, et un clou sert de lance pour combattre une araignée. À première vue, ces exemples peuvent sembler relever idéalement de la défamiliarisation, mais il y a une différence essentielle par rapport aux exemples de Shklovsky. Dans *L'Homme qui rétrécit*, les objets semblent étranges uniquement parce que le film adopte la perspective du protagoniste ; il se concentre sur son point de vue²⁷. Le public partage la perspective du personnage principal et non celle d'un narrateur (plus ou moins) neutre ou d'un personnage non-merveilleux. Sans cette focalisation du film sur le personnage rétréci, nous ne verrions ni meuble gigantesque ni chat « monstrueux ». Si, par exemple, nous adoptions le point de vue de sa fiancée (qui n'a pas été contaminée par les radiations), nous ne verrions qu'un homme minuscule dans un environnement domestique familier.
- 33 Le point de vue inhabituel devient possible parce que la naturalisation a été menée à son terme dans le film, ce qui a fait accepter le *novum* au public. Le film se concentre sur et/ou concentre l'attention à travers le *novum* naturalisé. Cette focalisation peut être tenue pour partie intégrante de la stratégie rhétorique de la SF. Le film « se comporte comme si » son *novum* était normal et plausible, et ce non seulement au niveau « superficiel » de son esthétique de la technologie, mais aussi au niveau narratif. La narration intègre également le *novum* et adopte son point de vue, ce qui produit une *naturalisation narrative*.
- 34 Le résultat de cette naturalisation narrative pourrait être désignée comme une *défamiliarisation au deuxième degré*, qui n'intervient qu'une fois qu'une naturalisation a abouti. Ce genre de défamiliarisation découlant d'un *estrangement* diégétique est bien plus fréquent en SF que la défamiliarisation « normale », primaire. Cela vaut également pour l'exemple de *Soleil vert* chez Sobchack. Si une pomme, un morceau de viande ou de l'eau courante prise au robinet sont rendus étranges par un effet de caméra qui s'attarde, voilà un nouvel exemple de défamiliarisation au deuxième degré. La narration se focalise sur le protagoniste, et l'un comme l'autre s'émerveille devant ces divers prodiges.
- 35 Les relations entre naturalisation et défamiliarisation peuvent prendre différentes formes. L'exemple le plus extrême de naturalisation est obtenu quand un film nous fait voir le point de vue subjectif d'un être radicalement différent. Mather en propose une liste de films paradigmatiques : *Mondwest* (*Westworld*, 1973), *RoboCop* (1987) et *Predator* (1987) ; il y en a d'autres, comme *Terminator* (1984), *Alien 3* (1992), et bien sûr *2001 L'Odyssée de l'espace* (2001, *Space Odyssey*, 1968), dans lequel nous « voyons » à plusieurs reprises l'action depuis le point de vue de HAL. Une variante est la prise de vue éclatée à travers l'œil à facettes d'un insecte, comme dans *La Mouche noire* (*The Fly*, 1958) et

dans *Phase IV* (1974). Dans tous ces exemples, la narration est complètement focalisée par le biais du *novum* : nous voyons littéralement à travers des yeux étrangers.

- 36 La défamiliarisation au premier degré, qui n'est pas fondée sur un *novum* naturalisé, est bien plus rare dans la SF ; elle s'oppose même au genre dans une certaine mesure. Si le *novum* n'est pas naturalisé, mais rendu étrange, le dispositif essentiel de la SF – représenter le merveilleux comme possible – devient caduc. D'après moi, c'est pour cela que la SF préfère généralement un mode de narration non expérimental²⁸, ce que David Bordwell appelle la *narration classique*. La plupart des modes de narration non classiques s'efforcent de susciter la défamiliarisation au niveau de l'histoire, ce qui entre en conflit avec la tendance de la SF à naturaliser – ce qui produirait un « *estrangement* défamiliarisé ».
- 37 La plupart du temps, la défamiliarisation au premier degré ne se manifeste pas sous forme pure, mais vient ensuite en appui à un *estrangement* diégétique. Par exemple, *Lettres d'un homme mort* (ПИСЬМА МЁРТВОГО ЧЕЛОВЕКА, 1986) représente un monde post-apocalyptique sinistre dans lequel les gens végètent au sein de ruines contaminées. Le film contient plusieurs exemples d'*estrangement* diégétique, parmi lesquels un sapin de Noël chétif vers la fin – des branches desséchées décorées de fil de fer et de souches de bougie. Il ne s'agit pas là d'une image d'un sapin de Noël ordinaire qui aurait été formellement défamiliarisée, mais d'une représentation dégradée de l'arbre. Néanmoins, à côté de ces moments d'*estrangement* diégétique, *Lettres d'un homme mort* recourt aussi à la défamiliarisation. Le film tout entier est teinté d'un brun-jaune sale, et dans les scènes d'intérieur ce filtre vire au bleu maladif. Cela constitue un exemple manifeste de défamiliarisation : la photo est rendue étrange par un procédé formel, mais la teinte n'est pas destinée à nous faire penser que le monde du film est vraiment devenu monochrome. Il s'agit plutôt d'un moyen de faire saisir à un niveau formel la nature morbide et dégénérée de la ville abandonnée (la même technique est employée dans *Element of crime* [1984] de Lars von Trier). *La Planète rouge* (*Red Planet*, 1959) utilise la même technique (les scènes sur Mars ont une teinte rouge), mais à d'autres fins. Même si la couleur rouge provoque aussi un effet d'*estrangement*, il s'agit cette fois d'un exemple d'*estrangement* diégétique. La teinte rouge est destinée à faire percevoir la lumière de la Planète Rouge, ce qui en fait une couleur de la diégèse. *Phase IV* nous offre une troisième variante : le paysage est recouvert d'insecticide jaune. Quoique les trois exemples correspondent à la colorisation d'une scène, chacun est différent. Dans *Phase IV*, la couleur se trouve dans la réalité profilmique, le paysage est peint en jaune, tandis que dans les deux autres films la pellicule a été colorisée en postproduction.
- 38 Dans *Lettres d'un homme mort*, la défamiliarisation vient à l'appui de l'*estrangement* diégétique, alors que dans *Phase IV* la défamiliarisation sert en elle-même à produire directement l'*estrangement* diégétique. Dans la mesure où ce type de technique est plutôt rare, je vais analyser cet exemple plus en détail. Le seul long-métrage de Saul Bass raconte l'histoire de fourmis mutantes intelligentes qui entreprennent de prendre le contrôle du monde. Contrairement à d'autres films de SF remplis d'insectes mutants (comme *Tarantula !* [1955], *Des monstres attaquent la ville* [*Them !*, 1955], *Le Début de la fin* [*Beginning of the End*, 1957], ou *La Chose qui surgit des ténèbres* [*The Deadly Mantis*, 1957]), les fourmis de *Phase IV* ne sont pas extérieurement changées. Il s'agit toujours de tout petits insectes, qui ne se distinguent de l'espèce « normale » que par leur intelligence hors du commun. Puisque les fourmis ne peuvent être dressées, et dans la mesure où des fourmis artificielles n'auraient pas fait illusion au milieu des années 1970, la

réalisation a dû prendre des fourmis ordinaires pour les filmer dans leurs activités plus ou moins normales. Au cours du film, plusieurs scènes sont filmées à l'aide d'objectifs macro très puissants, comme pour les documentaires. Contrairement à la plupart des documentaires, le montage est construit délibérément comme si les fourmis de *Phase IV* étaient des êtres humains. Une bande sonore dérangement et de l'éclairage non naturel, presque expressionniste, suggèrent que ces petites créatures préparent quelque chose. Vers le début du film, des représentants de différentes espèces de fourmis se rencontrent pour « discuter » de leur stratégie. Dans ce passage, le film alterne des gros plans des diverses têtes (comme on construit traditionnellement un champ/contre-champ dans une scène de dialogue « conventionnelle »), ce qui suggère que ces insectes sont vraiment en train de communiquer entre eux. Nous n'entendons pas leur « discours », bien sûr, seulement quelques bruits aigus, pourtant le montage et les mandibules « gesticulantes » des fourmis suscitent l'impression qu'une discussion animée a lieu. Dans l'ensemble, les fourmis de *Phase IV* ne se comportent que rarement de manière anormale : elles se contentent de faire ce que font d'habitude les fourmis. Toutefois, *Phase IV* parvient – en employant des dispositifs techniques tels que des gros plans, l'éclairage, la musique et le montage pour produire des effets spécifiques – à donner l'impression qu'elles sont très loin d'être normales. Cela correspond exactement à ce qui est entendu par défamiliarisation, ce qui, dans ce cas précis, ne conduit pas à changer *notre* regard sur les fourmis, mais semble plutôt changer *leur* nature. Dans le film de Bass, la défamiliarisation n'aboutit pas à désautomatiser notre perception, mais plutôt à construire une illusion.

- 39 L'*estrangement* diégétique et la défamiliarisation peuvent aussi coexister sans interférer l'un avec l'autre. Dans *L'Opération diabolique* (*Seconds*, 1960) de John Frankenheimer, Arthur, un quinquagénaire jouissant d'une bonne situation, obtient l'opportunité d'échanger son existence parfaitement ordinaire avec la vie de son choix. Une organisation mystérieuse lui offre la possibilité de mener une nouvelle vie sous une nouvelle identité et en changeant complètement d'apparence. Tout semble se dérouler à merveille ; pourtant, Arthur – qui porte désormais le nom de Tony et le « visage » de Rock Hudson – ne parvient pas à s'habituer à sa nouvelle vie. Il comprend que tous ses nouveaux amis appartiennent à l'organisation eux aussi. Il est pris dans un vaste simulacre qui ne le rapproche toujours pas davantage de son « vrai moi ».
- 40 Le générique du film présente des gros plans de Tony ; il est filmé avec des objectifs très grand angle, ce qui lui donne une apparence grotesque et déformée, non-humaine, étrange. Cette ouverture est un exemple de défamiliarisation au sens le plus pur du terme. L'un des objets qui nous sont les plus familiers, le visage humain, paraît soudain effrayant et étrange – nous voyons bel et bien ce visage d'un œil neuf. Hormis cette séquence d'ouverture, *L'Opération diabolique* est (pour l'essentiel) un film en noir et blanc sobre et plutôt plat. On n'y trouve pas d'effets spéciaux spectaculaires ; le *novum* est tout à fait naturalisé. La transformation radicale de l'apparence du protagoniste est représentée comme une opération médicale importante mais normale – même si à la fin, quand Tony comprend ce qui va lui arriver, des plans en très grand angle sont de nouveaux employés. Néanmoins, ces passages demeurent des exceptions. La normalité domine, et c'est précisément de cette normalité que le film tire son effet. Le public – et, au bout d'un moment, Tony lui-même – comprend que rien n'est ici vraiment « normal ». Dans ce film, rien n'est ce qu'il semble être ; même les meilleurs amis de Tony et sa maîtresse participent d'un piège à grande échelle. À la fin, Tony se retrouve totalement étranger à lui-même. Il comprend qu'il ne sait pas qui il est vraiment, qu'il

n'a pas la moindre idée de ce qu'il veut, et que toutes ses décisions sont contrôlées par des forces inconnues.

- 41 Dans *L'Opération diabolique*, défamiliarisation et *estrangement* diégétique alternent et se complètent. Pendant le générique, le corps humain est représenté de la manière la plus étrange possible. Mais, puisque le générique ne fait pas vraiment partie de la diégèse, cela n'a pas d'impact sur le monde fictionnel mais offre plutôt un commentaire métafilmique. Le média filmique lui-même s'exprime, pour ainsi dire, et il n'y a aucun risque que la défamiliarisation et la naturalisation se heurtent, puisque le film n'a pas encore installé le monde de sa fiction. Le message suggéré par cette ouverture est néanmoins assez clair : l'homme est étranger à lui-même. L'histoire du film prolonge cette idée. L'homme est non seulement étranger à son corps, mais aussi à son être social. Ses désirs et espoirs ne se révèlent être que de pauvres illusions. *L'Opération diabolique* nous donne un exemple de prolongement sur le plan fictionnel d'une défamiliarisation purement formelle.

L'estrangement défamiliarisé

- 42 Dans *Phase IV* et *La Planète rouge*, la défamiliarisation sert à produire un *estrangement* diégétique, alors que dans *L'Opération diabolique* les deux processus sont nettement séparés. La combinaison de la défamiliarisation de premier degré et de l'*estrangement* diégétique dans la même scène, *a contrario*, est rare, puisque la SF s'appuie sur la naturalisation. Un *estrangement* défamiliarisé ferait courir le risque de rompre l'illusion réaliste du genre. Même si certains films présentent quelques scènes isolées qui associent les deux procédés, on n'en trouve presque aucun exemple à l'échelle d'un film entier. Un film comme *THX 1138* (1971), le premier long-métrage de George Lucas, mêle les deux procédés de temps en temps. On y trouve une séquence dans une sorte de prison, constituée d'une pièce qui est apparemment infinie, sans murs, plancher ni plafond. Tout y est blanc ; même les personnages sont habillés de blanc et ont le crâne rasé.
- 43 D'autres films de SF montrent des pièces entièrement blanches, par exemple *Mission to Mars* (2000) et *Matrix* (1999). Comparé à ces deux films plus récents, *THX 1138* est plus radical, dans la mesure où il transgresse délibérément les règles d'Hollywood concernant la composition des plans et l'« invisibilisation » du montage. Certains plans paraissent presque « vides », les personnages étant décentrés et presque invisibles à la marge du cadre. Dans d'autres plans, les gens au premier plan sont complètement flous et masquent le personnage qui parle. Il est déjà assez difficile de garder son sens de l'orientation dans des pièces ainsi dépourvues de points de repère, mais en plus le montage ajoute à l'instabilité : le film passe d'un plan à un autre, enfreignant souvent la règle des 180° et de la fluidité du montage. Cette manière « arbitraire » de monter le film, associée aux plans blancs, nous désoriente et nous perturbe grandement. Le public n'a presque aucun point de repère et se sent bientôt complètement perdu. Toutefois, seules quelques scènes de *THX 1138* suivent ce modèle. Cela n'a rien de surprenant, puisqu'un style à ce point perturbant rend difficile de raconter une histoire. Dès lors, quand il est important que l'intrigue (plutôt conventionnelle) devienne compréhensible, la narration du film emploie de nouveau un style « normal » – c'est-à-dire conventionnel.

- 44 Ce qui est tenu pour une narration conventionnelle – ou classique, dans les termes de David Bordwell – n'a rien de figé, pourtant. De nombreuses astuces formelles et narratives employées couramment dans les blockbusters de nos jours auraient été considérées inapplicables dans l'Hollywood des années 1940 et 1950. Cela vaut aussi pour le cinéma de SF, même si la SF est plutôt conservatrice par rapport au cinéma mainstream d'Hollywood. Par exemple, *Event Horizon* (1997) et *Les Quatre Fantastiques* (*Fantastic Four*, 2005) recourent à cette association du zoom et du traveling arrière qu'on appelle le traveling contrarié [*Vertigo Effect*]. Cette technique entraîne une modification très visible de la géométrie du plan, ce qui en fait un exemple de défamiliarisation. Dans les deux films, le traveling contrarié sert à représenter des processus psychiques – cela n'entre pas du tout en conflit avec la naturalisation d'un *novum*. Aucun film des années 1950 n'aurait utilisé une technique de ce type.
- 45 De nos jours, les films de SF ont tendance à utiliser une défamiliarisation sans justification diégétique. Un très bon exemple en est *Matrix* (1999), sans doute le film de SF le plus influent des dix dernières années. Pendant l'essentiel du film, des effets spéciaux défamiliarisants sont employés pour représenter le monde de la fiction d'une manière malgré tout plausible. Vers le début du film, on retire chirurgicalement une sorte d'insecte électronique du nombril du protagoniste, Néo. Quelque temps plus tard, il touche un miroir, qui devient liquide. C'est un usage classique des effets spéciaux : ils fournissent des éléments de décor impossibles à représenter sinon.
- 46 L'un des effets spéciaux les plus spectaculaires de *Matrix* est ce qui a pris le nom de « *bullet time* » [*Bullet time effect*]. Il s'agit de ralentir ou même de figer une scène, pour nous permettre de percevoir des mouvements et des actions trop rapides pour être perçus dans des circonstances normales, comme lorsqu'on tire une balle (d'où le nom). En même temps, alors que le temps s'est arrêté, la caméra continue de se déplacer et évolue au sein du décor figé. *Matrix* utilise cet effet à diverses fins. La scène dans laquelle Neo esquive des balles en plein vol est « classique ». Dans ce cas, un effet puissamment défamiliarisant est employé pour représenter un fait qui n'est possible que dans le monde de la fiction – Neo est doté de superpouvoirs qui lui permettent d'éviter les balles. C'est tout autre chose qui se passe dans une scène au début du film, quand Trinity « se fige » au cours d'un combat avec un policier. L'action s'arrête, Trinity « flotte » en l'air sans bouger, tandis que la caméra effectue un demi-cercle autour d'elle. Quoique les deux scènes emploient le même effet, elles se distinguent nettement. Dans la scène où il esquive les balles, Neo reste en mouvement ; le ralentissement de l'action n'est nécessaire que pour souligner à quel point ses mouvements sont devenus rapides. Dans la scène de Trinity, ni elle ni le policier ne bougent ; tout s'est arrêté, à part la caméra. S'il s'agissait d'un effet diégétique, cela voudrait dire que le temps s'est arrêté dans cette scène – ce qui n'aurait aucun sens dans l'histoire. Dans ce cas, le « *bullet time* » n'a pas de justification diégétique ; il sert à époustoufler le public et à faire valoir le degré d'expertise technique mobilisée dans le film.
- 47 La défamiliarisation et l'*estrangement* diégétique tendent à se superposer dans *Matrix*. Ce que fait le film est « contraire aux règles » – il recourt au même effet pour de l'*estrangement* diégétique et de la défamiliarisation. Ce qui semble d'abord être un même procédé – le temps s'arrête – correspond en fait à deux choses différentes dans ce monde fictionnel. Je ne suggère pas que *Matrix* est le premier film à faire cela, mais l'immense succès commercial du film a sans conteste contribué à assouplir la loi

« implicite » qui interdisait jusque-là de mélanger la défamiliarisation et l'*estrangement* diégétique. *Slipstream* (2005), par exemple, présente des tendances similaires. Le personnage principal du film possède une sorte de machine temporelle qui lui permet de rembobiner les actions comme on le fait avec une télécommande de magnétoscope. Pour le montrer, le film emploie différents effets : des plans complets ou une partie d'une scène se figent, et certaines scènes sont rembobinées rapidement. Hormis ces manipulations du temps ayant une justification diégétique, *Slipstream* a aussi recours à des techniques de défamiliarisation sans réelle justification diégétique. Par exemple, pendant un échange de tirs, la caméra se met à tourner sur elle-même pour montrer les adversaires qui, tout comme l'arrière-plan, deviennent de plus en plus flous. À la fin, nous ne voyons plus que les évolutions du décor en arrière-plan tandis que les personnages sont statiques. Du point de vue de l'histoire, cela n'a aucun sens, puisque aucun des personnages principaux ne bouge pendant la fusillade. Un peu plus tard, une scène de conversation entre les deux protagonistes est représentée à l'aide d'un montage parallèle inhabituel. Le film saute d'un lieu à un autre – l'intérieur d'une voiture et quelques mètres devant celle-ci – tandis que le dialogue se poursuit sans interruption. Cela revient à représenter une même conversation en deux lieux et deux temps distincts. On pourrait interpréter cette scène comme un indice de la désarticulation du temps au sein du monde de la diégèse. Toutefois, si c'était le cas, seul le public s'en apercevrait, et *non* les personnages. Ce qui veut dire que le film recourt à la défamiliarisation, mais pas pour représenter un fait de la diégèse. Cette logique atteint un point culminant lorsque le générique de fin est d'abord livré en accéléré, puis rembobiné avant d'être montré à vitesse normale.

Conclusion

- 48 J'ai montré que des termes apparemment consensuels offrent souvent, si on les examine plus précisément, une large palette de significations. Cela vaut particulièrement pour le terme d'« *estrangement* ». Shklovsky, Brecht, Bloch et Suvin utilisent tous le terme d'*estrangement* sans toutefois désigner la même chose. Alors que l'*ostranenie* de Shklovsky est avant tout une opération formelle, l'*estrangement* de Suvin renvoie à un phénomène situé au niveau de l'histoire – même s'il ne semble pas lui-même s'en rendre tout à fait compte. L'objectif de cet article est de montrer que de telles distinctions ne correspondent pas à du simple pinaillage scientifique, mais, au contraire, nous éclairent sur l'essence même de la SF. Les relations entre la naturalisation, la défamiliarisation et l'*estrangement* diégétique sont essentielles au fonctionnement de la SF et à son impact sur le public, et je suis convaincu que mes distinctions peuvent amener à une meilleure compréhension du genre²⁹.

BIBLIOGRAPHIE

- Amis Kingsley, *L'Univers de la fiction* [*New Maps of Hell*], traduit de l'anglais par Elisabeth Gilles, Paris : Payot, 1962 [1960].
- Arnold Jack, *L'Homme qui rétrécit* [*The Incredible Shrinking Man*], États-Unis, Universal International Pictures, 1957.
- Barthes Roland, *Mythologies*, Paris : Editions du Seuil, 1957
- Bass Saul, *Phase IV*, États-Unis et Royaume-Uni, Alced, Paramount, 1974.
- Bloch Ernst, « Entfremdung, Verfremdung : Alienation, *Estrangement* », traduit de l'allemand par Anne Halley et Darko Suvin, *TDR : The Drama Review*, 15.1, 1970 [1962], p. 120-125.
- Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, London : Routledge, 1997.
- Brecht Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* [*Kleines Organon für das Theater*, 1948], traduit de l'allemand par Jean Tailleur, Paris : L'Arche, 1999, p. 57.
- Brooker Peter, *A Glossary of Cultural Theory*, London : Arnold, 2002.
- Fleischer Richard, *Soleil vert* [*Soylent Green*], États-Unis, MGM, 1973.
- Frankenheimer John, *L'Opération diabolique* [*Seconds*], États-Unis, Joel Productions, John Frankenheimer Productions Inc., Gibraltar Productions, 1966.
- Freedman Carl, *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown, CT : Wesleyan UP, 2000.
- Genette Gérard, *Discours du récit*, Paris : Editions du Seuil, 1972.
- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris : Editions du Seuil, 1983.
- Jameson Fredric, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton : Princeton UP, 1972.
- Kessler Frank, « Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus », *montage/av*, 5.2, 1996, p. 51-65.
- Lachmann Renate, « Die 'Verfremdung' und das 'Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij », *Poetica*, 3, 1970, p. 226-249.
- Lopushanskij Konstantin, *Lettres d'un homme mort* [*ПИСЬМА МЁРТВОГО ЧЕЛОВЕКА*], Union soviétique, Lenfilm, 1986.
- Lucas George, *THX 1138*, États-Unis, American Zoetrope, Warner, 1971.
- Mather Philippe, « Figures of *Estrangement* in Science Fiction Film », *SFS*, 29.2, juillet 2002, p. 186-201.
- Melchior Ib, *The Angry Red Planet*, États-Unis, Sino Productions, 1960.
- Parrinder Patrick, « Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction », in *Learning From Other Worlds : Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction*, Patrick Parrinder (éd.), Durham, NC : Duke UP, 2001, p. 36-50.
- Renault Gregory, « Science Fiction as Cognitive *Estrangement* : Darko Suvin and the Marxist Critique of Mass Culture », *Discourse*, 2, été 1980, p. 113-144.

- Rülicke-Weiler Käthe, « Verfremdung als Kunstmittel der materialistischen Dialektik : Parteilichkeit als Ausgangspunkt der Verfremdung », In *Verfremdung in der Literatur*, Hermann Helmers (éd). Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984 [1966-1968], p. 302-320
- Shklovsky Viktor, *L'Art comme procédé [ИСКУССТВО КАК ПРИЁМ]*, traduit du russe par Régis Gayraud, Paris : Editions Allia, 2008 [1917].
- Sobchack Vivian, *Screening Space. The American Science Fiction Film*, New York : Ungar, 1987.
- Spiegel Simon, *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction Films*, Marburg : Schüren, 2007.
- Suvin Darko, « Considering the Sense of 'Fantasy' or 'Fantastic Fiction' : An Effusion », *Extrapolation*, 41.3, automne 2000, p. 209-247.
- Suvin Darko, « On Cognitive Emotions and Topological Imagination », *Versus*, 68/69, 1994, p. 165-201.
- Suvin Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven : Yale University Press, 1979.
- Suvin Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 1977.
- Tihanov Galin, « The Politics of Estrangement : The Case of the Early Shklovsky », *Poetics Today*, 26.4, hiver 2005, p. 665-696.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Editions du Seuil, 1970.
- van Eyssen David, *Slipstream*, États-Unis, Apollo, SciFi Pictures, 2005.
- Wachowski Andy and Larry, *Matrix [The Matrix]*, Australie / États-Unis, Groucho II, Silver Pictures, Village Roadshow, Warner Bros, 1999.

NOTES

1. Personnellement, je préfère parler de la SF non comme un genre mais comme un *mode fictionnel-esthétique*. Alors qu'un genre est une entité historique, c'est-à-dire un terme que certains acteurs utilisent pour circonscrire un corpus de films et de textes associé, un mode est un concept abstrait et au moins en partie anhistorique, qui vaut à travers les époques, les pays, les styles et les médias. À des fins de simplification, toutefois, j'emploierai le terme « genre » dans cet article.
2. NdT : Même si l'ouvrage *Pour une poétique de la science-fiction* (Suvin, 1977) précède *Metamorphoses of Science Fiction* (Suvin, 1979), c'est bien à ce dernier que Simon Spiegel renvoie pour traiter de la théorie suvinienne. C'est donc à cet ouvrage que nous renverrons prioritairement.
3. C'est même encore plus compliqué dans la mesure où Brecht, dans ses premiers écrits, utilise le terme *Entfremdung*, et ne passe que plus tard à *Verfremdung* (Rülicke-Weiler, 1984, p. 37). *Entfremdung* – le plus souvent traduit par « aliénation » – est un terme important dans la théorie marxiste. Marx, suivant Hegel, défend l'idée que, dans une société capitaliste, le travailleur est aliéné de son travail – et, en fin de compte, de ses semblables, voire de lui-même – parce qu'il ne produit plus pour lui-même mais se voit réduit au rang de maillon interchangeable dans la chaîne de production.
4. Pour mon examen de l'*ostranenie* de Shklovsky, je m'inspire fortement de travaux de Renate Lachmann (1970) et de Frank Kessler (1996), qui ne sont l'un et l'autre disponibles qu'en

allemand. Quoique Shklovsky soit généralement tenu pour un représentant du formalisme russe, il se distingue par de nombreux traits du projet formaliste. Il n'a jamais cherché à repérer un système dans la littérature, et son concept d'*ostranenie* n'a jamais été complètement accepté par des théoriciens tels que Iouri Tynianov ou Roman Jakobson (Lachmann, 1970, p. 237-244 ; Tihanov, 2005, p. 667-668).

5. NdT : Nous reprenons ici la traduction française de Brecht par Jean Tailleur. Celui-ci traduit par « distance » ce qui est rendu par « *estranged* » en anglais, ce qui, encore une fois, peut créer une confusion entre la notion d'*estrangement* et celle de distanciation que Simon Spiegel tente de définir plus précisément.

6. NdT : Pour référence, le texte cité par Suvin (1979, p. 6) est le suivant : « *A representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar* ».

7. Certains auteurs estiment que Brecht a subi une influence directe de Shklovsky lors de son voyage en Russie en 1935, mais cette affirmation semble largement infondée (Lachmann, 1970, p. 246-248 ; Tihanov, 2005, p. 687-688, note 42).

8. NdT : Texte original (Suvin, 1979, p. 7) : « *In sf the attitude of estrangement [...] has grown into the formal framework of the genre* ». Pour référence, la traduction de Gilles Hénault (Suvin, 1977, p. 14) proposait : « En science-fiction, cet effet de distanciation [...] est devenu le *cadre formel* du genre ». Outre l'emploi d'*estrangement* de préférence à « distanciation », il nous semble que le terme « effet » renvoie à ce qui est obtenu dans le texte, alors que l'original anglais « *attitude* » renvoie à une relation dynamique d'écriture et de lecture, d'où le syntagme « pratique de l'*estrangement* ».

9. Suvin suit l'interprétation de la *Verfremdung* d'Ernst Bloch. Pour Bloch, « la vraie fonction de l'*estrangement* est – et doit être – de présenter un miroir produisant un choc et mettant à distance, au-dessus de réalités bien trop familières ; la visée du reflet est de susciter à la fois de l'étonnement et de l'inquiétude » (1970, p. 125). Bloch est plus proche de Brecht que de Shklovsky, puisque l'*estrangement* tel qu'il le voit peut aussi entraîner vers une intuition critique, mais il en fait un principe conceptuel général qui ne se limite pas à des aspects formels. De plus, Bloch fait la différence entre « *estrangement* » (tenu pour un effet général) et « aliénation » (qu'il relie à l'*Entfremdung* marxiste). Pour nos besoins, une telle distinction n'est pas utile, car Bloch ne différencie pas l'« *estrangement* » formel de l'« *estrangement* » diégétique, mais en parle en termes très généraux.

10. NdT : Simon Spiegel reprend ici les termes « *estranged* » et « *naturalistic* » à Darko Suvin. Nous ne suivons pas la traduction de 1977, qui propose de rendre « *estranged fiction* » par « fiction distanciée ». Avec « genres étrangéifiés », nous maintenons la racine « étrange » qui est essentielle à la théorie suvinienne. Le terme « étrangéifié » rendra donc « *estranged* », et « étrangéifier » « *to estrange* ». De même nous conservons « genres naturalistes » pour « *naturalistic genres* », plutôt que « réalistes » (proposé par la traduction de 1977), afin de conserver l'accent porté dans l'original sur le rapport avec le « naturel », et non avec une technique de représentation.

11. J'adopte la nomenclature de Tzvetan Todorov, qu'il a développée dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Todorov distingue entre trois types de genres, l'*étrange*, le *fantastique* et le *merveilleux*, ce dernier désignant des mondes fictionnels qui ne sont pas compatibles avec notre monde empirique. Comme Suvin, Todorov ne donne pas toujours des définitions claires, parce qu'il tient ces genres pour des catégories formelles, alors qu'ils renvoient principalement à l'*ontologie* du monde fictionnel : ces catégories ne concernent pas tant la manière dont une histoire est racontée que celle dont le monde fictionnel est organisé et lié au monde de notre expérience quotidienne. Dès lors, dans cet article, « merveilleux » est utilisé pour désigner la nature du monde diégétique par opposition au monde dans lequel nous vivons.

12. NdT : texte original (Suvin, 1979, p. 7) : « *In sf, the attitude of estrangement – used by Brecht in a different way, within a still predominantly “realistic” context – has grown into the formal framework of*

the genre ». Concernant la manière dont nous avons modifié le début de cette traduction, voir plus haut note 8. L'incise est traduite ainsi dans la version de 1977 : « utilisé par Brecht différemment, dans un contexte à tendance “réaliste” ». Nous choisissons de rester au plus près du texte original, en traduisant la nuance de « *still* » (« reste ») et en faisant apparaître le caractère dominant (« *predominantly* ») du « réalisme ».

13. Freedman indique lui aussi ses réticences devant ce passage, objectant que « Brecht ne peut aucunement être tenu pour un réaliste au sens littéraire, même en utilisant des guillemets » (2000, p. 19). Freedman semble employer « réaliste » soit comme une étiquette associée à une période historique, soit comme un certain style, mais aucune des deux possibilités n'est applicable à Brecht. Cela relève sans doute du malentendu de la part de Freedman, dans la mesure où Suvin, d'après moi, renvoie à l'absence d'éléments merveilleux dans les pièces de Brecht, ce qui les exclut de ce que Suvin appelle les genres étrangéifiés.

14. NdT : dans la traduction de 1977, « cognition » est rendu parfois par « connaissance » et par « cognition ». Nous maintenons le calque français « cognition » dans tous les usages.

15. NdT : texte original (Suvin, 1979, p. VIII) : « *perceived as not impossible with the cognitive (cosmological and anthropological) norms of the author's epoch* ». Pour référence, la traduction de Gilles Hénault (Suvin, 1977, p. 2) proposait : « [la présence d'un temps, d'un lieu et/ou d'un personnage qui] [...] sont perçus comme *non impossibles* dans le cadre des normes cognitives (cosmologiques et anthropologiques) de l'époque de l'auteur ». Dans le contexte, nous faisons l'accord avec « la SF », dont Spiegel fait le sujet, et nous rendons la nuance de négociation (« *non impossible with* ») par « non incompatible avec ».

16. NdT : texte original (Suvin, 1979, p. VIII) : « [*Basically, SF is a developed oxymoron*], a realistic irreality, with humanized nonhumans, this-worldly Other Worlds and so forth ». Cette phrase a été ajoutée par Darko Suvin entre la version de l'article traduite en 1977 et celle qui apparaît dans la version de 1979. Elle ne figure donc pas dans la traduction de Gilles Hénault.

17. NdT : texte original (Suvin, 1979, p. 7) : « *sf sees the norms of any age, including emphatically its own, as unique, changeable* ». Pour référence, la traduction de Gilles Hénault (Suvin, 1977, p. 14-15) proposait : « la science-fiction traite les normes de chaque époque, et particulièrement celles de l'époque qui lui est contemporaine, comme singulières, transformables ». Nous avons appuyé sur la traduction d'« *emphatically* » (« y compris et en particulier »), et considéré que « *changeable* » renvoyait moins à l'action de transformer (qui suppose un acteur) qu'à un potentiel (« *mouvantes* »).

18. NdT : texte original (Suvin, 1979, p. 9) : « *scientific vulgarization or even technological prognostication* ». Traduit par Gilles Hénault (Suvin, 1977, p. 17) : « à la vulgarisation scientifique, ou même aux prévisions technologiques ». Ici, notre choix de « *prospective* » pour « *prognostication* » renvoie à l'activité de prévision raisonnée, là où le terme de « prévisions », au pluriel, suggère plutôt les résultats de cette activité.

19. NdT : texte original (Suvin, 1979, p. 64-65) : « [*The*] *novum is postulated and validated by the post-Cartesian and post-Baconian scientific method* ». Cette phrase est tirée d'un chapitre figurant dans le volume de 1979, mais pas dans celui de 1977 (« SF and the novum »).

20. NdT : texte original (Suvin, 1979, p. 65) : « [*This*] *does not mean that the novelty is primarily a matter of scientific facts* ». Cette phrase est tirée d'un chapitre figurant dans le volume de 1979, mais pas dans celui de 1977 (« SF and the novum »).

21. NdT : texte original tel que cité par Suvin (Suvin, 1979, p. 65) : « *in science or technology, or pseudo-science or pseudo-technology* ».

22. NdT : texte original (Suvin, 1979, p. 65) : « *the presence of scientific cognition as the sign of or correlative of a method (way, approach, atmosphere, sensibility) identical to that of a modern philosophy of science* ». Cette phrase est tirée d'un chapitre figurant dans le volume de 1979, mais pas dans celui de 1977 (« SF and the novum »).

23. Dans ses articles récents, non seulement Suvin accepte l'idée d'une cognition par les émotions, non rationnelle (Suvin, 1994), mais il va jusqu'à réévaluer la fantasy pour aboutir à une conclusion inattendue : « Qu'on me laisse dès lors révoquer, sans doute à la déception générale, mon rejet total de la fiction fantastique. La frontière entre le cognitif (plaisamment utile) et le non-cognitif (inutile) ne passe pas entre la SF et la fiction fantastique mais au sein de chacune d'elle – même si c'est de manière assez différente et dans des proportions diverses, puisqu'il y a plus d'obstacles à la stimulation de la cognition dans cette dernière » (2000, p. 211). Le fait de reconnaître que la fantasy et les autres genres fantastiques peuvent être cognitifs eux aussi est plutôt surprenant et pose de sérieux problèmes. En définitive, cela rend la définition de Suvin inopérante, parce que si la SF et le fantastique sont tous deux étrangéifiés et peuvent être cognitifs, il n'y a aucun moyen de les distinguer. Le problème ici, une fois de plus, tient au fait qu'on mélange une définition à proprement parler avec l'effet souhaité chez le lecteur et avec un jugement de valeur. Je ne pense pas qu'ici Suvin veuille dire que le fantastique peut apparaître à l'image de notre monde, ou qu'il naturalise ses éléments merveilleux (et s'il le fait, alors je dois préciser que je refuse cette idée : dans la plupart des cas, la SF et la fantasy peuvent être aisément séparées au premier regard). Dans cette citation, « cognition » semble renvoyer uniquement à la réaction critique qu'un texte peut provoquer chez un lecteur, et Suvin semble reconnaître (au moins implicitement) que cela n'a que peu de chose à voir avec la définition du genre en soi.

24. NdT : texte original « [*t*]he effect of such factual reporting of fictions is one of confronting a set normative system [...] with a point of view implying a new set of norms ». Pour référence, la traduction de Gilles Hénault (Suvin, 1977, p. 14) proposait : « Cette manière de traiter la fiction comme si elle était un fait empirique, amène à confronter un système normatif fixe [...] avec une perspective qui implique un nouvel ensemble de normes ». Il nous semble que les choix de traductions de G. Hénault conduisent à un déplacement du sens vers un impact sur le lecteur (« amène à confronter ») alors qu'il s'agit de mettre en scène dans et par la technique narrative (« *factual reporting of fictions* »/ « représentation factuelle de fictions ») l'affrontement lui-même au sein du récit.

25. Par « naturalisation », je désigne un processus formel et non le concept idéologico-critique forgé par Roland Barthes dans ses *Mythologies* (1957).

26. Suvin reproche à la traduction d'*ostranenie* par « défamiliarisation » [*defamiliarization*] d'être « quelque peu maladroite » [*somewhat clumsy*] (Suvin, 1979, p. 6), mais il n'explique pas pourquoi. D'après moi, il est essentiel de distinguer clairement le concept de Shklovsky de l'*estrangement* diégétique. Comme l'allemand ne nous fournit que le terme *Verfremdung*, dans ma thèse de doctorat je distingue *diegetischer Verfremdung* d'*ostranenie*. Toutefois, comme l'anglais a un vocabulaire plus riche, ce serait du gâchis de ne pas l'employer. [NdT : le commentaire de Darko Suvin auquel se réfère Simon Spiegel est un ajout postérieur à la version de l'article de 1977. Il n'est donc pas inclus dans la traduction de Gilles Hénault].

27. Voir Genette, 1972 et 1983.

28. C'est particulièrement vrai pour la SF au cinéma, où la narration non classique est rare. Dans la SF littéraire, il y a bien plus de variation stylistique. Même si la SF de l'Âge d'or est généralement narrée de manière classique, le développement de la New Wave a introduit une plus grande variété stylistique dans la SF littéraire.

29. Dans cet article, je n'ai guère pu qu'effleurer ce que je considère comme le mécanisme essentiel de la SF. Beaucoup plus reste à faire (ce que j'ai fait en partie dans ma thèse). Ici, je me suis limité au cinéma, un médium qui, pour différentes raisons, est plus conservateur que la littérature. Il serait intéressant de vérifier mes analyses en les appliquant à des mouvements comme la New Wave ou le Cyberpunk, qui ont l'un et l'autre essayé de renouveler la SF sur le plan formel.

RÉSUMÉS

Le concept d'« *estrangement* » est central dans la critique sur la science-fiction depuis que Darko Suvin a défini ce genre par sa capacité à créer l'effet d'« *estrangement* cognitif ». En revenant aux théories de Viktor Shklovsky et de Bertolt Brecht, je montrerai en quoi Suvin, dans sa démarche, entrelace les aspects formel, fictionnel, générique et réceptif de l'*estrangement*. Contrairement à ce que Suvin affirme, l'outil formel privilégié de la SF n'est pas de rendre les éléments familiers étranges, mais de faire apparaître l'étrange comme familier, un procédé que je nomme la naturalisation. Dans la SF, l'*estrangement* intervient principalement au niveau diégétique, quand un élément merveilleux est introduit dans un monde apparemment réaliste.

The concept of “*estrangement*” has been central to sf criticism ever since Darko Suvin defined the genre as creating the effect of “cognitive *estrangement*”. By going back to the theories of Viktor Shklovsky and Bertolt Brecht, I will show how Suvin, in his approach, intermingles formal, fictional, generic, and receptive aspects of *estrangement*. Contrary to Suvin’s assessment, it is not sf’s primary formal operation to render familiar things strange, but to make the alien look ordinary, a process I call naturalization. In sf, *estrangement* mainly happens on a diegetic level, when a marvelous element is introduced into an apparently realistic world.

INDEX

Keywords : cognitive estrangement, Suvin (Darko), naturalization

Mots-clés : estrangement cognitif, Suvin (Darko), naturalisation

AUTEURS

SIMON SPIEGEL

Simon Spiegel est chargé de cours à l'Université de Zurich et spécialiste de l'histoire du cinéma. Il a soutenu une thèse en cinéma intitulée « La constitution du Merveilleux » (*Die Konstitution des Wunderbaren*). Il s'intéresse aux formes cinématographiques de la science-fiction et de l'utopie. Depuis 2021, il préside le comité du festival du film d'animation Fantoche.

Simon Spiegel teaches at the Zurich University and has defended a PhD thesis in film history entitled “The Constitution of Wonder” (*Die Konstitution des Wunderbaren*). He specializes in science fiction and utopian cinema as well as theories of the fantastic. Since 2021, he's the Chairman of the committee of the animated film festival, Fantoche.