ULB UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES, UNIVERSITÉ D'EUROPE

DIGITHÈQUE
Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1985/1-2, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1985.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1985_1_2_000_.pdf

---

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par **l'Université Libre de Bruxelles**
et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : bibdir(at)ulb.ac.be) .

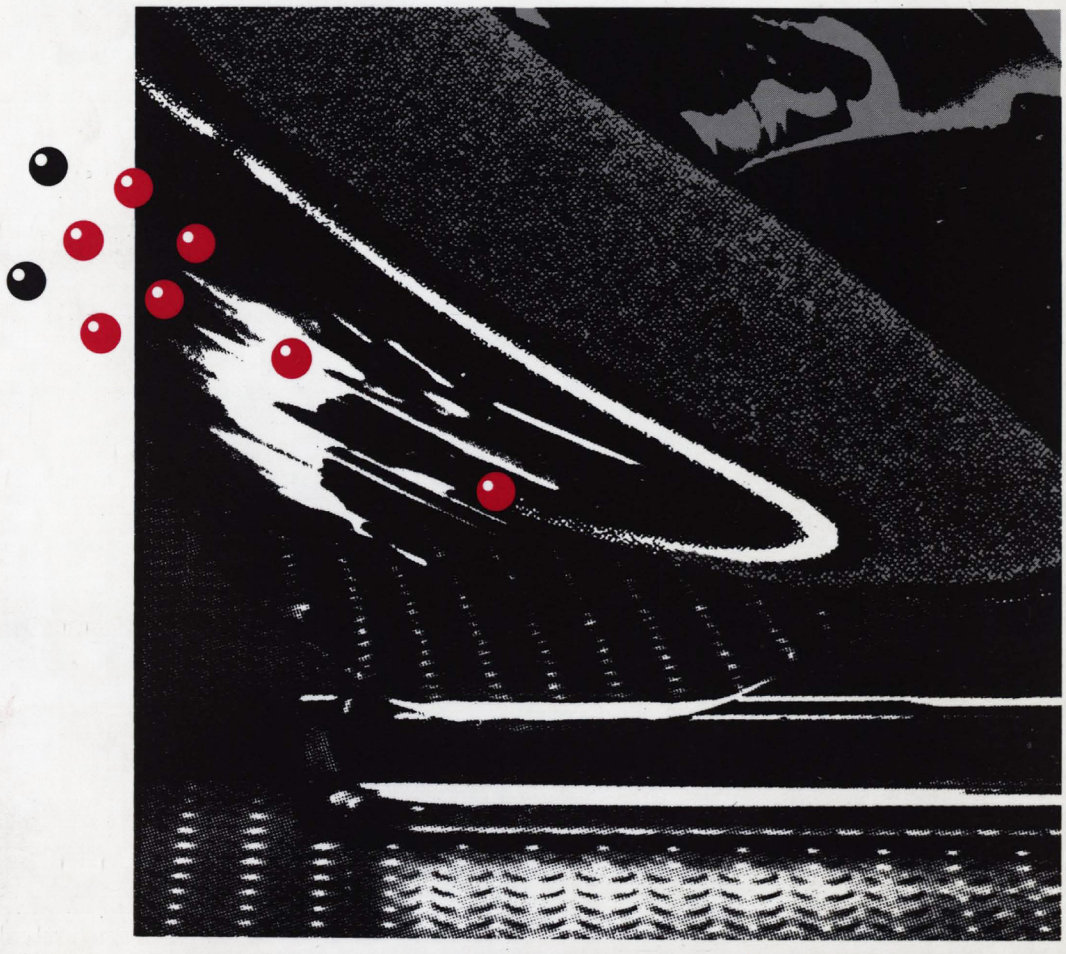
Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site http://digitheque.ulb.ac.be/

Revue de l'Université de Bruxelles

Science-fiction et fiction spéculative

sous la direction de Gilbert Hottois



Editions de l'Université de Bruxelles

Science-fiction et fiction spéculative

sous la direction de Gilbert Hottois

Editions de l'Université de Bruxelles

Comité de rédaction
de la revue de l'université

Directeur
Jacques Sojcher

Comité de rédaction
Paul Bertelson,
Jean Blankoff,
Jean-Pierre Boon,
Gilbert Debusscher,
Jacques Devooght,
Jean-Christophe Geluck,
Michel Hanotiau,
Hervé Hasquin,
Ernest-Alfred Sand,
Christian Vandecasserie,
Pierre Van der Vorst.

Secrétaire de rédaction
Adolphe Nysenholc

Rédaction
10, rue du Magistrat
B - 1050 Bruxelles

Secrétariat
26, avenue Paul Héger
B - 1050 Bruxelles
Tél. 02/6490030 - ext. 3799

Sommaire

Gilbert Hottois
SF ou l'ambiguïté d'une littérature vraiment contemporaine 7

R. Bozzetto
Science-fiction française, science-fiction américaine, des relations ambigües 11

Morton E. Winston
La science-fiction et le fantastique en philosophie 27

Justin Leiber
Le temps présent futur 37

George F. Sefler
Science, science-fiction et sémantique des mondes possibles 49

Peter Fitting
Idéologie et construction du réel dans l'œuvre de Philip K. Dick 57

William M. Schuyler, Jr.
Quand suis-je encore moi ? 81

Gilbert Hottois
Langage et communication dans l'imaginaire du futur 99

Darko Suvin
L'analyse « formelle » et l'analyse « sociologique » dans l'esthétique du roman de science-fiction 141

Jacques Marx
Sans dessus dessous, ou l'imaginaire inversif 149

Alain Van Crugten
Drogue et contre-utopie 161

Gabriel Thoveron
Edgar Rice Burroughs, une arrière-garde littéraire 171

Robert Escarpit
Science-fiction stricto sensu 187

Christian Delcourt
Un futur fasciné par le présent 199

Boris Eizyckman
D'une modalité temporelle des récits de S.F. 205

Jacques Van Herp
Langage et procédés d'écriture 229

Bernard Goorden
De quelques thèmes originaux dans la SF espagnole et hispano-américaine du 20e siècle 239

Ion Hobana
L'âge d'or de la science-fiction roumaine 259

Luk De Vos
A la recherche d'un camp perdu.
La philosophie concentrationnaire
de l'écriture dystopique néerlandaise 275

Avant-Propos

SF ou l'ambiguïté d'une littérature vraiment contemporaine

C'est un *lieu commun* de souligner, regret ou mépris, que la SF est une littérature marginale, de second ordre, un épiphénomène transitoire et sans tradition ni lettres de noblesse. La SF est confinée dans un ghetto : elle a ses collections (voire ses Maisons d'éditions), ses conventions, ses prix littéraires, ses auteurs, son public. Cette condamnation, particulièrement sensible dans la francographie, émane de la plus large partie de l'Institution Littéraire qui éloigne d'Elle-même la SF, ainsi qu'on place à l'écart, pour circonscrire le Mal, les pestiférés ou ceux d'une autre race. Pourtant, la qualité médiocre d'une grosse fraction de la production SF n'explique rien : la médiocrité occupe aussi la part du lion dans la Littérature Instituée et Reconnue. La marginalisation de la SF a des causes plus profondes que le jugement des critiques littéraires. La SF est coupable d'une faute essentielle, d'une sorte de crime de lèse-humanité : elle procède d'un engouement ou en tout cas d'une fascination (souvent ambivalente) à l'égard des sciences et des techniques : elle nous parle de technocosmes et de technochronies. Elle n'est plus dans le droit fil de cette métamorphose de la Nature - de l'espace et du temps - en Monde et en Histoire que l'Ecrivain - « l'authentique » - opérait par les seules puissances de l'expérience immédiate et de la langue maternelle : ce double cordon ombilical de l'homme naturel-culturel à ce qui est. La Littérature - « la vraie » - doit parler la nature, la vie, le passé... Les machines ou le futur, ça ne parle pas (comme la nature, la vie ou le passé étaient parlants) et donc ça ne s'écrit pas.

Le lieu propre de la SF est la *schizoïdie de l'univers contemporain*. Elle est tout à la fois l'effet, la victime et la rédemptrice de cette schizoïdie qui sépare ce que C.P. Snow a appelé « les deux cultures » (l'humaniste et la scientifique)[1]. L'univers techno-scientifique dans lequel nous naissons, vivons et mourons désormais est de moins en moins dans la continuité de l'être-au-monde et-au-temps-par-le-langage. Partout, le rapport immédiat de symbolisation est rompu par les écrans

(1) C.P. Snow, *The two Cultures and a Second Look*, Cambridge Univ. Press, 1959 et 1964.

et les relais des médiations techniques et mathématiques. Des technocosmes, que nous construisons et où nous fonctionnons, se substituent (au mieux en l'intégrant, au pire en la supprimant) à la nature.

Une expérience inouïe - technochronique - du temps qui accentue le futur à la fois radicalement ouvert et opaque disloque toutes les chrono-logies parlantes de l'histoire et du passé. Tel est le contexte d'intervention du phénomène SF propre à l'Occident, ne remontant pas en deçà des débuts de la science moderne, et se développant de plus en plus au fil de l'expression de l'essence technicienne de cette science. Bien comprendre la SF, c'est la saisir dans l'ambivalence et l'ambiguïté que lui dictent son lieu et son temps de naissance et de croissance. Cette dualité duplice est inscrite dans le sigle même : la SF est *science* et *fiction*. Elle se redouble dans l'ambiguïté du S qui connote non seulement la science mais aussi la *spéculativité* (c'est-à-dire encore une certaine forme de fiction, en tout cas de travail symbolique). La SF est plus qu'une tendance littéraire, sa portée dépasse de loin celle d'une littérature d'évasion. La bonne SF serait plutôt l'inverse d'une évasion puisqu'elle est l'expression de la sensibilité aiguë à l'univers technicien qui constitue, que nous le voulions ou non, notre référé contemporain. L'évasion, la fuite, la forclusion sont bien davantage du côté de la Littérature Instituée où l'on continue d'aimer, de souffrir, d'agir, de décider, de vivre et de penser, de naître et de mourir comme il y a cinq cents ans.

La SF est l'un des creusets de l'imaginaire par lequel l'homme sensible à la contemporanéité cherche à assimiler ce que l'humanité occidentale secrète depuis deux ou trois siècles et en quoi celle-ci se reconnaît de moins en moins à la lumière des seuls signes du passé : ces technocosmes (dont le modèle le plus achevé est sans doute l'astronef) et ces technochronies qui ne sont plus à la mesure de l'homme et de l'histoire. Le corollaire de l'imprévisibilité opaque du futur est l'ouverture illimitée du possible : la SF joue avec ces possibles. Ces jeux sont comme des tentatives d'apprivoiser, d'humaniser, peut-être d'exorciser, la virulence ab-humaine de la techno-science. La SF est ainsi un ensemble de tentatives jouées d'intégration du futur technicien. Ses possibles peuvent accentuer le quotidien, l'individuel, le particulier, voire le trivial en évoquant par exemple comment on vit (aime, écrit, parle, agit, souffre, admire, devient fou, tue etc.) dans une dictature informatisée, dans une colonie exploitant les ressources minières d'un satellite de Jupiter, dans une société eugénique, dans une famille où l'on se reproduit par clonage, entre cyborgs, dans un monde envahi par des technogènes hybrides et autres chimères. On trouve dans cette veine de l'anticipation des quotidiens possibles du futur des ouvrages qui supportent la comparaison avec les livres les plus remarquables de la

Littérature Traditionnelle : *Tous à Zanzibar* de J. Brunner ou *Terre, planète impériale* d'A.C. Clarke en sont des exemples.

A juste titre on a souligné, par ailleurs, qu'il y a aussi une tendance dans la SF à traiter de questions plus universelles, à développer des interrogations qui concernent le destin de l'espèce, bref à concrétiser des problématiques que le philosophe contemporain aurait intérêt à entendre s'il ne veut pas tout ignorer de l'imagination spéculative propre à l'époque où il vit. Plusieurs ouvrages de S. Lem ou d'A.C. Clarke sont à cet égard des chefs-d'œuvre. Je songe par exemple à *Solaris* ou à *La Voix du Maître* pour Lem ou à *La Cité et les Astres* ou *Les Enfants d'Icare* de Clarke. Mais il y a Watson (*L'Enchâssement*), Van Vogt (*Le monde des non A*), Stapledon, Asimov... et tant d'autres qui illustrent cette veine spéculative sans d'ailleurs négliger pour autant le détail psycho-social, technique, concret. Comme dans tout grand art, les chefs-d'œuvre de la SF allient la sensibilité concrète au singulier et le sens de l'universel.

Philosophe, nous sommes évidemment particulièrement attentif à cette dimension spéculative de la SF qui paraît jouir d'une reconnaissance croissante du moins aux USA. La jeune revue *Philosophical Speculations in Science Fiction and Fantasy*[2] publiée depuis 1981 en est sans doute l'expression la plus remarquable. Son comité de rédaction et ses collaborateurs sont pour la plupart des professeurs de philosophie (quelquefois aussi éminents que R. Nozick de Harvard University ou J. Leiber de University of Houston[3].

Que la dimension spéculative de la SF que nous percevons nettement à partir de notre horizon philosophique continental puisse également retenir l'attention des philosophes anglo-américains constitue un fait remarquable. Il est la garantie du caractère essentiel, non accidentel ou local, de l'importance spéculative de la SF. D'ailleurs, confirmant cette universalité et lui accordant du même coup quelques lettres de noblesse, Bozzetto (France, cf. infra) et J. Leiber (USA, cf. « On SF and Philosophy », in *Philosophical Speculations*, n° 1, mars 1981) notent que la SF est l'héritière contemporaine de la tradition du roman d'idées ou du roman philosophique.

Science-Fiction-Spéculative : ne perdre aucune de ces composantes qui font la grande richesse, la profondeur et la difficulté du genre. Or les tentations réductionnistes ne sont pas exceptionnelles : il y a ceux qui

(2) *Philosophical Speculations in Science Fiction and Fantasy,* Burning Bush Publications, Newark (DE).

(3) Autre exemple : l'ouvrage *Thought Probes. Philosophy through Science Fiction*, F.D. Miller, Jr. et N.D. Smith (ed.), Prentice Hall, Englewood Cliff, 1981, ou l'intérêt manifesté par le philosophe H. Putnam.

ne voient que la fiction, l'hyperfiction, et rangent la SF dans le tiroir du fantastique ; il y a ceux qui privilégient l'inspiration scientifique estimant qu'un livre de SF doit se contenter de développer une hypothèse scientifique, qu'elle est un genre pour scientifiques ; il y a ceux enfin qui privilégient la dimension spéculative ignorant que cette spéculativité concerne l'univers techno-scientifique et que c'est dans ce point d'application que résident l'originalité et la difficulté.

Le présent recueil veut rendre justice à la complexité de la SF en accueillant à côté d'études littéraires (thématiques, stylistiques, historiques) des analyses manifestant la portée spéculative du genre.

Telle est son originalité : des trois facettes de la SF - science, fiction, spéculation - la troisième a été jusqu'ici la moins bien perçue. Il importait de réparer cette négligence, grave dans la mesure où les plus grandes œuvres SF sont des méditations dramatisées sur l'homme dans l'espace-temps techno-scientifique.

Nous tenons à remercier tous les collaborateurs qui ont bien voulu, souvent de fort loin et malgré leurs tâches très nombreuses, répondre à notre invitation et confirmer par leur présence l'universalité concrète - internationale - de la SF. Notre gratitude va plus particulièrement à l'aide que nous ont prodiguée J. Van Herp, B. Goorden et J. Leiber.

Gilbert Hottois

R. Bozzetto

Science-fiction française, science-fiction américaine, des relations ambiguës

A la différence du Merveilleux ou du Fantastique, la SF est une création strictement occidentale. C'est, en outre, un genre récent -bien que la date de son émergence dans le champ littéraire soit sujette à caution.(1) Et quels que soient les labels sous lesquels elle a été reconnue avant le sigle actuel, ils avaient tous rapport à une image du progrès scientifique.(2) En dépit de sa relative nouveauté, la SF a induit un important discours critique : on en est à publier des bibliographies de bibliographies touchant au sujet.(3) Cette intense activité demeure néanmoins fragmentaire : elle est lacunaire dans ses résultats, et elle manque de modèles spécifiques pour les y situer.(4) Les aspects thématiques, les rapports conjoncturels à la technique, les implications sociologiques ont donné lieu - dans un désordre certain - à de multiples analyses. Mais deux points sont généralement négligés : l'un concerne les rapports de la SF au reste de la littérature et de l'institution littéraire, l'autre les relations entretenues par les diverses SF nationales entre elles, et plus particulièrement à la SF américaine, point de référence obligé.(5) On trouverait pourtant, sur ces sujets, de quoi s'interroger sur les notions d'emprunt, d'imitation, de développement original et de colonisation littéraire - tant les cas de figure abondent, du plus simple au plus ambigu. L'imitation simple est illustrée par le cas de la SF chinoise : n'ayant aucune tradition propre, elle se situe dans la mouvance du modèle vernien, adapté à des besoins idéologiques nou-

(1) « La date de naissance de la SF », in *Europe*, n° 580/I, Août/Septembre, 1977.

(2) « Scientific romances » ; roman de science ; roman d'hypothèse; fiction scientifique.

(3) Darko Suvin et I. Zavlouska-Murray, « Bibliography of general bibliographies of SF litterature », in *Science fiction studies*, n° 16, nov. 1978 ; de même « More reviews of SF titles » appeared in the last five years (1974-79) than during the entire fifty years (1923-73), in *SF Studies*, n° 26, Mars, 1982.

(4) Malgré l'intérêt des travaux présentés par les revues *Extrapolation, Science fiction studies* ou *Foundation* pour le domaine anglophone et les colloques ou les congrès français de la SAES ou de la SFLGC.

(5) Quelques essais pourtant : Carlo Pajetti, *Il senso del futuro*, Roma, 1970 ; C. Nicol, « JG Ballard and the SF mainstream » in *SF Studies*, n° 9.

veaux.[6] Plus complexes sont les histoires des SF italiennes et allemandes.[7] Mais si l'on excepte le cas de l'Angleterre, qui pose des problèmes spécifiques dus à la communauté de langue avec les USA, le cas le plus fascinant reste celui de la SF française. Les effets d'imitation et de retour de modèle ont joué à toutes les époques, selon des modalités originales : c'est à des rapports ambigus que nous allons nous intéresser. Mais nous n'en proposerons qu'une ébauche, compte tenu de divers obstacles aussi bien pratiques que théoriques.

Pratiques : il n'existe aucune analyse fiable des échanges entre les deux cultures - la française et l'américaine. Comment donc cerner la place spécifique de la SF ?

D'un point de vue pratique encore : si les travaux américains ont abouti à la constitution de nombreux index, de répertoires d'œuvres traduites[8] ou de matériaux critiques, on notera qu'ils sont sujets à caution[9] et qu'ils ne prennent pas en compte l'ensemble du domaine.[10] Quant aux travaux français, ils marquent un retard important : on ne trouve en France ni l'équivalent du Day, du Tuck ou de Bleiler[3] ni même d'index fiable. D'un point de vue théorique, il n'existe aucune analyse sérieuse de l'interface entre l'histoire générique (idéale) du genre et le cadre institutionnel ou l'inscrire - au moins pour le cas spécifique des littératures de masse dont relève (aussi) la SF.

Ces lacunes dans l'information et dans la théorie n'ont pas empêché l'élaboration d'histoire et de traditions nationales de la SF. Français et Américains écrivent à leur manière des versions souvent fantaisistes et contradictoires du genre. Mais ces deux versions mythiques, cohérentes dans leur simplisme ne s'interrogent jamais sur les circonstances, l'impact, les conditions de réception, les effets de retour : tout ce qui explique qu'un prêté, en littérature, est toujours différent d'un rendu. Pas plus qu'ils ne s'arrêtent sur l'importance de cette « trahison créatrice » résultant d'une imitation adaptative et qui est porteuse de sens et d'avenir.[11]

---

(6) R. Bozetto, « La SF chinoise , in *Orbites*, n° 1, 1982.
(7) V. Curtoni, *Le limite dell'ignoto*, Editrice Nord, 1977. B. Kling, « Perry Rhodan », in *SF Studies*, n° 12.
(8) Voir note 2, pour le détail et les références concernant Bleiler, Tuck, Day...
(9) Darko Suvin, « On what is and is not a SF narration. With a list of 101 Victorian books that should be excluded of SF bibliographies », in *SF Studies*, n° 14.
(10) S. Moskowitz, « Under the moons of Mars. An history of the scientific romances », in *Munsey's magazines*, Holt, New York, 1970.
(11) P. Versins, *Encyclopédie des utopies, voyages imaginaires et SF*, Lausanne, 1972. JJ. Bridenne, *La Littérature française d'imagination scientifique*, Dassonville, 1950. J. Van Herp, préface à *Sur l'autre face du monde*, Laffont, 1973.

Nous aborderons cette ébauche par un détour générique, afin de montrer la constitution d'un domaine commun à la fiction occidentale. Nous tenterons ensuite la description des divers modèles, proposés selon les périodes par la SF, de Jules Verne aux écrivains actuels. Ces modèles périodiques prendront en compte les rapports de la SF à la littérature, à l'édition, à la diffusion et à l'idéologie de la science pour chaque époque - afin de tenter d'échapper à la fois au chatoiement de l'événementiel et à l'abstraction.

I - L'émergence de la SF : une « genèse idéale »

Le détour par le générique est justifié ici, afin de souligner l'unité du champ fictionnel. Ce que l'on nommera la SF se constitue, entre la fin du XVII^{ème} s. et le XIX^{ème} siècle, en *domaine autonome de la fiction*, à partir de matériaux, de thèmes, de schémas narratifs provenant des divers merveilleux, des utopies, des voyages imaginaires et des textes de vulgarisation scientifique.(12) Ce champ neuf dynamise de manière originale la rencontre de la pensée utopique et des explorations, à une époque où le développement des techniques et de la réflexion scientifique introduit la notion de *possible*, liée au mythe naissant du progrès - ce que De Jouvenel nommera le *futurible*.(13) D'un point de vue formel, cette contamination créatrice se traduit par l'injection du romanesque dans l'espace utopique figé.(14) D'un point de vue thématique, elle dote les fantaisies exotiques des voyages imaginaires d'une caution vraisemblable nécessaire à une « suspension de l'incrédulité ».

On peut saisir, de ce point de vue, quelques œuvres transitoires, de l'utopie vers la SF, chez Restif de la Bretonne - *Découverte de l'Ile Australe* (1764), *Les Posthumes* (1802) - et chez L.S. Mercier : mais nous sommes encore loin de la notion de devenir liée à la science et à son développement. A cette époque, la littérature américaine n'existe pas. Au début du XIX^{e} s., à partir de ces thèmes de l'ailleurs, du possible, du différent, en relation avec les potentialités que le progrès des techniques accrédite, de nouveaux espaces s'ouvrent à l'imaginaire social - en France comme aux USA. Sont alors interprétés en termes fictionnels des thèmes mythiques comme Prométhée, la genèse, l'apocalypse, ou d'autres possibilités de l'évolution (uchronie, peuples oubliés, terres creuses). D'emblée la jeune littérature US s'intégrera ces thèmes : dès 1813 Georges Fowler propose *A flight to the moon*, Symmes les « terres creuses » en 1820, Fenimore Cooper une société différente dans *The minikins* (1815). Poe, le premier, va traiter une *série*

(12) Comparer avec la naissance du genre fantastique : J. Molino, « Le fantastique entre l'oral et l'écrit », in *Europe*, n° 611, Mars, 1980.
(13) A. Cioranescu, *L'avenir du passé*, Fallimard, 1973.
(14) R. Bozzetto, « Utopie et dystopie », in *Raison présente*, n° 36, 1976.

de sujets en relations avec ces thèmes, rassemblant pour la première fois le voyage dans la Lune, l'utilisation du ballon, le centre du monde, les hommes venus d'ailleurs etc. Thèmes que, de leur côté, les auteurs français abordaient[15] en ordre dispersé. Cette importance de Poe ne doit pas être négligée : on sait que Jules Verne d'une part, se situera par rapport au maître américain dans un article connu, et d'autre part écrira un certain nombre de ses œuvres comme « suites » ou « reprises » de son prédécesseur.[16]

Ces quelques exemples montrent à quel point l'utilisation de thèmes fictionnels en relation avec une image du futur conçu comme un lieu de production sociale, appuyé sur une image de la science n'est pas, à ce moment de l'Histoire, une activité excentrique. C'est un domaine où s'élabore la fiction au même titre que le domaine dit réaliste, et Bruce Franklin note que les auteurs américains d'alors ont tous œuvré dans ce domaine neuf. En France, on relève au moins cent vingt textes touchant à ce domaine, entre 1800 et 1900 - sans compter Jules Verne.[17]

Cet espace fictionnel neuf, qui se constitue et se développe autour d'une image de la science comme médiateur efficace des rapports de l'homme au monde, est important. Il n'est pas marginal par rapport à l'institution littéraire ;[18] et n'induit aucune appellation spécifique : il se situe dans le mouvement même de la littérature, aussi bien en France qu'aux USA. Et ceci bien que son déploiement soit contemporain de l'extension du public lisant qui passe par la création de revues populaires, de collections nouvelles.

II - Du domaine au genre : une préhistoire

On peut considérer que la SF s'est constituée en *genre* autour de l'œuvre de Jules Verne : celui-ci devenant un point de référence obligé pour toute une production, pourtant variée, des deux côtés de l'Atlantique. Pourquoi lui ? Dans son article,[15] Marc Angenot avance une explication : Jules Verne n'a rien inventé, mais il a donné une forme cohérente aux inventions de ses prédécesseurs, dont il a rassemblé les thèmes en un corpus organisé, en liaison avec une certaine idée de l'ordre scientifique dans ses rapports avec une certaine idéologie du progrès. Du point de vue formel, cela se traduirait par un compromis

(15) Marc Angenot, « The French SF before Verne », in *SF Studies*, n° 14, Mars, 1980.
(16) Jules Verne, « E.A. Poe et ses œuvres », in *Musée des familles*, 1863.
(17) Bruce Franklin, *Future perfect. American SF of the XIX^e century*, N.Y., 1966.
(18) Jules Verne, comme plus tard Rosny et d'autres sont publiés à la fois dans des revues tout public (*Le Journal des Débats*, par exemple) et dans des collections pour la jeunesse.La coupure entre auteurs reconnus par la critique institutionnelle (le circuit long) et absence de critique (circuit court) ne joue pas.

entre l'esthétique bourgeoise, ses ambitions « réalistes » et la nécessité de prendre en compte les voies ouvertes à l'imaginaire. Il fixerait pour le monde bourgeois - et les jeunes lecteurs de ce monde - les limites de l'acceptable dans le domaine de l'imaginaire. On ajoutera ceci : Jules Verne est publié dans une collection réputée, appuyée sur un magazine sérieux, dans le cadre d'un projet pédagogique clairement défini : de quoi créer une bonne image de marque, et imposer un modèle de référence.

La SF américaine se constitue, si l'on se réfère à son historien le plus sérieux, vers la fin du siècle.[19] Cette émergence, malgré l'apport intrinsèque des auteurs américains a lieu en relation avec le modèle vernien. Très tôt, il a été traduit aux USA : huit œuvres entre 1873 et 1891 - sans compter les prépublications dans *The boy's own papers*. Il y est apprécié : dès 1878, il est présenté comme « a fascinating story teller », a new kind of science teacher », son originalité est spécifiée « he made the science live as the elder Dumas gave life to History ».[20] Il sert de référence : Wells est perçu comme « The English Jules Verne », les ouvrages du domaine sont jugés par référence à ce qu'il a écrit. Par cet auteur, par Hetzel, son éditeur qui a imposé nombre d'accords aux Américains, la SF « à la française » - André Laurie, Louis Boussenard etc - est présente et valorisée sur le marché US.

En revanche, la SF américaine est peu connue en France. Certes, on connaît depuis 1822 l'histoire de Rip Van Winkle[21] et Poe. Mais il faut attendre 1890 et le « scandaleux » *Looking Backwards (2000-1897)* de Bellamy pour qu'un texte américain s'impose ; il sera suivi en 1894 de *Voyages en d'autres mondes* de J.J. Astor : mais aucun n'aura d'influence sur le modèle vernien.[22] Cependant Jules Verne puise dans la littérature américaine : il est influencé par Jack London et par la série des Franky Reade Novel, qu'il intègre à son univers.[23]

La réussite du modèle vernien tient à ce qu'il propose un moule à la fois formel et idéologique à l'imaginaire en relation avec la science. Cependant, aussi bien en France - avec Rosny Ainé - qu'en Angleterre - avec H.G. Wells - et aux USA - avec P.G. Serviss ou Georges England -, des ouvrages sont publiés, d'une tonalité différente et qui tentent de se dégager de ce moule. Comme dans la période précédente, la SF se place dans le circuit normal des relations littéraires franco-

(19) Thomas D. Clarseson, *The emergence of the SF Novel. 1880-1915,*, 1956.
(20) Mark Hilligas, « Bibliography of secondary material on Jules Verne », in *Extrapolation*, vol. 2, n°1, Déc. 1960.
(21) W. Irving avait été traduit. Mais cette histoire ne relève pas expressément de la SF.
(22) Pas plus que H.G. Wells ou Rosny.
(23) S. Moskowits, *Explorers of the infinite. Shapers of SF. 1963*, voir Franky Reade Novel.

américaines d'alors. Mais il s'agit d'un « échange inégal », puisque la littérature US n'a pas encore acquis (ni à ses yeux ni à ceux des Européens) une autonomie. Elle fournit au savoir-faire vernien un certain nombre de matériaux semi-raffinés, qu'il va traiter et que ses éditeurs vont réexpédier sous forme de produits finis vers leur pays d'origine. Cette structure dans l'échange persistera jusqu'en 1914 : elle traduit un certain type de rapports, et elle peut être mise en relation avec d'autres modèles relevant des structures économiques.

III - Une double histoire du genre

Entre les deux guerres, la SF va évoluer d'une manière très différente en France et aux USA. Ces deux évolutions traduisent des rapports différents à l'institution littéraire dans chacun des pays.

En France, la SF va se diffuser selon trois axes : la littérature pour la jeunesse, l'institution littéraire, la culture populaire. Aux USA, une coupure va s'installer entre la SF et l'institution.

Le modèle vernien, en France, va être réservé à la jeunesse. On y retrouvera nombre d'auteurs. Deux exemples : De la Vaux publie, en 1920, *100.000 Lieues dans les airs* (Fayard). L'auteur, vicomte et lauréat de l'Académie Française présente ainsi son œuvre : « Certains s'étonneront de cette fiction scientifique, mais où commence le rêve et où finit la réalité ? » Il s'agit, ici, de vulgariser des idées touchant à la navigation aérienne par ballon. Aussi les personnages seront-ils « les héros anonymes d'une idée ». Autre exemple : Max André Dazergues. Son roman, l'*Ile aérienne* (1938), s'orne d'une lettre du Pr. Piccard « spécialiste des études et ascensions atmosphériques ». On notera que le fait de réserver le modèle vernien à la jeunesse, en marque le discrédit, ce qui permet à E. Marcucci d'annoncer : « le roman comme épopée de la science ne survécut pas à son illustre créateur ».[24]

Une tendance antérieure, plus philosophique, plus poétique, occultée par la prééminence du modèle vernien va pourvoir s'affirmer, de manière sporadique. Au centre, Rosny Ainé entouré ou suivi d'auteurs comme Maurice Renard (qui dédie *Le Docteur Lerne, sous-Dieu* à H.G. Wells), Claude Farrère, Ernest Pérochon, J.B. Nau, André Maurois, Alexandre Arnoux, Léon Daudet, Théo Varlet, Regis Messac et Jacques Spitz - pour ne parler que des plus célèbres. Tous sont reconnus par l'institution littéraire, et dans leurs œuvres toute référence à Jules Verne est abandonnée, au profit d'un rattachement à une lignée plus « noble », celle du voyage philosophique, du roman d'hy-

(24) E. Marcucci, in *Bulletin de la société Jules Verne*, n° 2, 1935.

pothèse sur le souhaitable concernant la place de l'invention technologique. Ces ouvrages se placent dans une perspective « humaniste » qui construit l'image de la science comme « désenchantement du monde ». A ces auteurs s'applique plus particulièrement l'analyse proposée par G. Klein sur l'idéologie antiscientifique des intellectuels « libéraux ».[25] Cette peur devant ces *Scènes de la vie future*, que par ailleurs, G. Duhamel trace, est parente de celle qui suinte dans *Le Meilleur des Mondes* de A. Huxley. Elle s'allie aussi à un vieux fond d'antiaméricanisme dont la tradition remonte au-moins à Baudelaire.

La troisième voie qui s'offre à la SF française est celle de la littérature populaire. Dans de nombreuses collections elle se trouve pêle-mêle avec des textes de tout genre. Et elle fait feu de tout bois, mêlant l'aventure, l'exotisme, les pouvoirs surnaturels et la magie scientifique dans une confusion délirante. Romans et nouvelles, romans et épisodes sont d'abord publiés dans des revues non-spécialisées, puis repris dans ces collections qu'éditent aussi bien Hachette que Larousse, Ferenczi ou Tallandier.

Comment caractériser, dans son ensemble, la place de la SF française ? Il s'agit d'une production éparse et sporadique, puisqu'il n'existe aucune revue, aucune collection spécialisée et qu'aucun appareil culturel précis n'en rend compte d'une manière suivie. Est-elle pour autant marginalisée ? Non. D'une part, elle n'est pas coupée de l'institution ; des écrivains s'interrogent sur son essence ;[26] des revues littéraires en rendent compte ;[27] et les magazines où certains textes paraissent, tentent d'établir une continuité sur le mode de l'amorce ;[28] d'autre part, le nombre d'ouvrages publiés est en accroissement : six cents textes francophones entre 1915 et 1945. On notera cependant que la période la plus prolifique se situe entre 1920 et 1933, et qu'une chute s'amorce ensuite. Quant à la qualité, disons qu'une part importante de ces auteurs, surtout ceux qui font partie de l'institution sera rééditée après 1950.

Contrairement aux idées reçues, c'est une littérature plus accueillante à la production étrangère que durant l'époque vernienne : on y traduit H.G. Wells, C. Doyle, M. Shiel, Ridder Haggard, E. Wallace, venus d'outre Manche ; Von Harbou, Kellermann, Van Helsten d'Allema-

(25) Gérard Klein, préface Valérie *Sur l'autre face du monde*, Laffont, 1973.
(26) Maurice Renard, « Du roman merveilleux scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », in *Le Spectateur*, n° 6, Oct. 1909, pp. 245-60.
(27) La revue *Etudes* (1922). Depuis sa création, elle a publié 28 comptes rendus ou articles touchant à la SF, avant 1940.
(28) Dans *Le Petit écho de la mode*, n° 943, 1933. Claude Renaudy, *La Ville maudite* : « Vengeance d'un naturiste américain qui noie toute une ville par dégoût du jazz et du béton armé ».

gne : Salgari, Motta, d'Italie ; Obroutchev Urbanova, Zamiatine, d'URSS. Comme auteurs américains, on trouve Jack London, Mark Twain, D.H. Keller, Robson, E.R. Burroughs. C'est peu en comparaison de tout ce que les USA publient alors, mais c'est bien plus qu'à l'époque précédente. Notons cependant que Robson et Burroughs sont connus par l'intermédiaire des bandes dessinées (*Robinson*, le *Journal de Mickey*) et que D.H. Keller l'est par la revue *Les Primaires*, qui consacre à la SF américaine le premier article paru en France.[29] Même en l'absence de traduction, cette littérature américaine est connue des auteurs français. Certains comme Théo Varlet s'indignent d'avoir été plagiés : informé par Messac d'une similitude entre *La Grande Panne* et *The death from the stars* de R. Hillard, Varlet écrit : « S'ils sont bien inspirés de mon ouvrage, ces récits sont d'une rudesse toute yankee ».[30] D'autres s'inspirent allègrement des auteurs américains.[31] On peut donc soutenir qu'en plus de l'aspect officiel, il existe entre les deux productions un courant souterrain d'influences.

Cette littérature française, de plus, se trouve traduite aux USA. Jean d'Esme et ses *Dieux Rouges*, Claude Farrère, mais aussi G. Leroux dont on traduit sept œuvres, M. Leblanc et M. Renard qui voient trois des leurs traduites, sans oublier G. de Theramond et J. Spitz. De plus, les revues spécialisées qui ont vu le jour traduisent trois textes de S.S. Held, de Thébault, de De Richter. Mais à la différence de ce qui se passait à l'époque de Jules Verne, ce ne sont plus des modèles, des points de référence : ils sont publiés au titre d'exemple d'une production étrangère. A ce moment, la SF américaine s'est déjà constituée en genre autonome, original et clos.

La SF américaine, on l'a dit, se constitue vers le début du siècle : elle s'organise alors sur le modèle européen tant par les thèmes qu'elle puise dans une tradition générale (Jules Verne, H.G. Wells) ou dans sa tradition propre (Poe, Symmes, Astor, Bellamy) que par le mode de diffusion. Comme pour la SF européenne, s'il s'agit d'un domaine neuf, ce n'est pas un genre coupé de l'ensemble littéraire : on la trouve dans les magazines non spécialisés (les Munsey's magazines, par exemple[10]), dans les « dimes novels » (Franky Reade Novel[23]) et chez les éditeurs non spécialisés.[32] Les revues où ces auteurs (et d'autres comme Serviss, England, Burroughs, Merritt) publient, offrent aussi

(29) Regis Messac, « D.H. Keller et le roman scientifique aux Etats-Unis, in *Les Primaires*, n° 110, 1939.
(30) Théo Varlet, *La grande Panne*, Ed. des Portiques, 1936.
(31) Jean d'Agraives, entre autres.
(32) G. England publie en épisodes dans *Cavalier*, puis il est publié par Avalon. Serviss, préoriginale en *Cavalier*, publié chez Appleton.

de l'aventure, du sport, de l'exotisme — tout comme en France le *Journal des voyages* ou *Je sais tout*. Cette SF est aussi présente dans des revues techniques, touchant à la radio, à l'électricité et que Hugo Gernsback édite - où il fait paraître en 1911 *Ralph C 124+* et en 1915 *Baron Munchlaussen's new scientifical adventures*.[23]

Cependant le succès de cette littérature s'impose aux USA par la conjonction de deux facteurs, l'un, qui est thématique, l'autre, qui relève de la diffusion. Thématique : les écrivains américains proposent un modèle nouveau, dans le sillage de E.R. Burroughs quand il publie, en 1912, *Le Conquérant de Mars*. Jusqu'alors, la SF proposait trois modèles : technologique avec Jules Vernes, sociologique à la suite de Walls, et Bellamy avait renoué avec une optique prophétique. Avec Burroughs, la SF devient un simple lieu nouveau où l'exotisme va pouvoir se déployer — loin des implications pédagogiques ou philosophiques, installant une nouvelle poétique de l'évasion. Cette voie, plus proche de l'élaboration fantasmatique que de la réflexion, permet une contamination des divers merveilleux (archaïques, parascientifiques, exotiques) où l'allusion scientifique sert de vague caution, mais où une volonté primaire de puissance se donne libre cours, avec comme alibi la Loi à rétablir.[33] Sur les traces de E.R. Burroughs, des créateurs dans le domaine de la SF voient le jour : Stilson avec *Polaris of the Snows*, Leinster avec *The Mad Planet*, Cummings et *The girl in the golden atom*, sans oublier A. Merrit et H.P. Lovecraft. C'est une voie originale. Aurait-elle suffi à imposer la SF si parallèlement une spécialisation des revues n'avait eu lieu ?.

La segmentation du marché des magazines populaires en secteurs spécialisés commence en 1915 avec la création de *Detective Stories Magazine*. Pour la SF, une première tentative avorte en 1919 avec l'échec de *The Thrill book*. Une tentative nouvelle, axée sur la « fantasy fiction » réussit en 1923, avec le lancement de *Weird Tales* (où Lovecraft, Howard, Merrit se révèleront) qui fait une place à la SF.[34] La même année, H. Gernsback publie un numéro spécial de *Science and Invention* comprenant six textes de SF et des articles d'extrapolation scientifique. Le succès de cet essai l'amènera à lancer en 1926 le premier magazine de SF, *Amazing Stories*, et à inventer le label « science fiction ».[23] Les conséquences de cette spécialisation sont multiples, car la réussite financière de Gernsback entraîne la multiplication de magazines dans le domaine, suscitant des milliers de textes, des centaines d'auteurs, et va contribuer à faire passer la SF du statut de branche

(33) Ce genre, l'*Heroïc Fantasy* a donné lieu à quelques études : P. Giuliani, « Heroïc Fantasy et logique de l'empire », in *Orbites*, n° 2, 1982.
(34) Le n° 1 comporte vingt-quatre nouvelles ou épisodes dont deux textes de SF.

de la littérature à celui de « nouvelle catégorie de l'édition ».[35] A l'actif de cette transformation : les revues créent un lieu d'accueil original pour la SF, un débouché pour des auteurs spécialisés, un public d'amateurs que la présence de la revue, sa politique de mise en contact avec les auteurs va rassembler en « fandom ».[36] Par ses éditoriaux, Gernsback va rendre à la SF une perspective idéologique liée à la montée des couches de techniciens, à l'époque où d'une part se développe une pensée technocratique[37] et où le New Deal est entamé.[38] Bien qu'il édite E.R. Burroughs et la veine américaine proche de l'Heroïc Fantasy - pour des raisons de rentabilité - il tente de promouvoir une SF à fonction critique, nourrie de référents scientifiques, mais ouverte à la veine sociologique de Wells. En d'autres termes, il invente une nouvelle manière de faire écrire la SF, il en fixe les rapports à une idéologie, il impose une pratique de consommation active aux lecteurs : tout ceci contribue à faire de la SF un univers clos.

Au passif de son action : il a contribué à enfermer la SF dans un ghetto qui a ses rites, ses mythes, ses échelles de valeurs.[39] Le succès de son label s'étend, de plus, à toute la littérature d'imagination scientifique ou spéculative, l'image grossière que, pour des raisons étrangères au genre, *Amazing Stories* en donnait. En conséquence, la SF se trouve coupée, sur le plan institutionnel comme sur le plan formel de la littérature américaine vivante. Aucun auteur, pratiquement, ne fut publié dans les magazines de SF ; et tout écrivain dans la lignée de Wells ou de Bellamy qui eût écrit (et ils furent rares !) eût refusé viscéralement un quelconque lien avec la SF : on l'a vu avec A. Huxley.

Ce passage par le ghetto n'a pas été une traversée du désert, il a été essentiel. Il a permis de donner une unité à la diversité de ces œuvres, imposant une cohérence dans l'enrichissement thématique, qui devenait à la fois extrêmement élaboré et de plus en plus susceptible de rendre compte des difficultés que rencontre la pensée scientifique dans ses efforts pour médiatiser tous les rapports de l'homme au monde. Elle le fait sur le mode de l'élaboration/fabulation - ouvrant à la réflexion d'une manière moins primaire que la SF précédente. Ce qui implique aussi, puisque c'est l'ensemble des œuvres du genre et

(35) Léon Stover, *La science-fiction américaine*, Aubier Montaigne, 1973, p. 5.
(36) Fandom : domaine des amateurs (fans), ils publient des magazines amateurs (fanzines) se réunissent en conventions, distribuent des prix (Hugo, Award, Nebula).
(37) Scott, *Technocracy*, 1933 ; Burnham, *The managerial revolution*, 1941.
(38) R. Marjolin, *Les expériences de Roosvelt*, Librairie populaire, 1933. Thèses opposées aux idées dominantes de l'époque.
(39) Pour une réaction externe au fandom : De Voto, « Doom beyond Jupiter » in *Harper's*, Sept., 1939 (I[ère] convention mondiale de SF à New York).
Pour des critiques internes : S. Lem, « SF a hopeless case with exceptions », in *SF Commentary*, n° 35-36-37, 1974.

non un auteur qui sert d'horizon de référence, une plasticité étonnante, une impression de richesse inépuisable : le tout dans un ensemble littéraire clos : d'où l'impression qui sera celle des Français en 1950 de se trouver devant « un nouveau genre littéraire ».

En 1939, la production française s'étiole : on recense seize textes, alors qu'aux USA on trouve vingt périodiques spécialisés : disproportion parlante ! La SF française est sporadique, non centrée, sans nom propre : en témoignent les lamentations sur l'absence de postérité de Jules Verne. D'un côté, une organisation structurée, liée à une subculture technicienne, et rattachée à une mythologie un peu primaire de la démocratie et du progrès. De l'autre, une branche mourante de la littérature, un genre inadéquat, qui se tourne vers l'arcadie. Dans une culture « humaniste » qui occulte en tentant de l'exorciser, toute présence de la technologie - pour mieux entrer dans l'avenir à reculons.(40)

IV - Fascination et répulsion devant un modèle universel

La fin de la Deuxième Guerre Mondiale voit une fascination de la France pour les USA. Ce qui en vient est auréolé, le plus souvent à juste titre, d'un charme : Jazz, cinéma, roman policier, science, mode de vie. Il semble que s'est construit là-bas, pendant notre sommeil, un nouveau monde, de nouvelles relations humaines. Dans le cadre du Plan Marshall, des conseillers vont venir nous initier à ces mystères, que l'ensemble des médias valorise.(41) Le problème qui se pose est celui-ci : que doit-on copier pour tenter d'obtenir la même puissance, la même efficacité, le même niveau de vie que les Américains ? Un élément de réponse est celui-ci : il faut créer une nouvelle idéologie industrielle afin de l'imposer à la société patronale traditionnelle. Cela ira de pair avec la promotion de la technostructure, du cadre comme nouvelle race, du management comme technique nouvelle, pour remplacer les patrons de droit divin. Un journal comme l'*Express* est typique de l'idéologie de cette « gauche libérale ». Cette fascination du modèle US se situe en effet dans une optique de gauche, car les USA sont parés des prestiges du New Deal, alors que la droite française reste souillée par sa collaboration avec l'idéologie corporatiste et avec le régime de Vichy. De plus, les écrivains de droite s'étaient montrés farouchement anti-américains.(42) Ces modèles américains vien-

(40) R. Messac, « La négation du progrès dans la littérature moderne », in *Les Primaires*, 1936.
Cependant, en 1939, une première revue faillit être lancée par G.H. Gallet, mais la déclaration de guerre mit fin à cette tentative.
(41) Luc Boltanski, « America america », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 38, Mai, 1981.
(42) Quelques titres : C. Romier, *L'homme nouveau : esquisse des conséquences du progrès*,Hachette, 1929 ; Robert Aron, *Le Cancer américain*, Rieder, 1931.

nent combler un vide car, comme l'écrit J. Fourastier en 1947 : « l'homme a la plus grande peine à distinguer, au milieu des ruines de la civilisation traditionnelle les éléments d'un futur équilibre ».[43] La réponse américaine est l'un de ces moyens : elle réhabilite la science comme moyen, mais n'aboutit pas à la « termitière » ou à « l'apocalypse » dont les écrivains de l'entre-deux-guerres nous avaient menacés. Ce rapide survol était nécessaire afin de comprendre comment des intellectuels plutôt à gauche, comme Boris Vian, Raymond Queneau, Michel Pilotin, ont pu donner la main à ce qui apparaîtra plus tard comme une colonisation culturelle des USA, et contre quoi une forte réaction se fera jour parmi les auteurs de SF.[44]

Au strict plan événementiel, nous constatons qu'il a fallu huit ans pour que le changement s'opère dans la SF. En 1945, la SF française produit cinq titres. Dès la Libération, les vieilles maisons reprennent leur politique antérieure, rééditant d'anciens titres, tandis que reparaît, inchangé le *Journal des Voyages*, jusqu'en 1949. Mais une nouvelle politique de l'édition se dessine, qui va miser sur les collections spécialisées. Depuis la Belgique d'abord, où P. Very dirige la *Collection Edgard Poe* (quatre titres). En France, sous la direction de P. Devaux, Magnard lance *Science et Aventures*, et les éditions du Chardon l'*Incroyable*. Encore ne s'agit-il pas d'une révolution : les auteurs publiés sont français (Very, Spitz, Dazergues, Viot, Fronval, Berato (P. Mystere)).

Il faut attendre 1949 pour voir, dans une série pour adolescents, de la SF d'origine américaine.[45] La même année, la collection *Horizons du Fantastique* publie, pour des adultes, un américain R.T. Naïm, et un anglais S. Fowler Wright. 1950 voit la première apparition du vocable « science fiction », 1951 la première collection de SF publiée conjointement par Gallimard et Hachette : le *Rayon Fantastique*, dirigée par M. Pilotin et G.H. Gallet. Elle va présenter aux lecteurs français les chefs-d'œuvre américains du genre. De multiples maisons d'édition vont tenter de profiter de ce succès : une littérature connotant la modernité américaine et une intense activité promotionnelle où collaborent pêle-mêle *France Dimanche, Critique, France Observateur* et *Les Temps Modernes* et où l'on retrouve Boris Vian, M. Pilotin, France Roche et R. Queneau. Ils sont là en tant qu'amateurs, mais aussi comme traducteurs, directeurs de collection ou conseillers littéraires ; ils se rencontrent avec des journalistes, des écrivains, des directeurs de revues comme J. Bergier, C. Elsen, L.B. Maslowski, M. Rea-

(43) J. Fourastier, *La civilisation de 1960*, Que sais-je ?, 1947.
(44) Boris Eizyckman, *SF et capitalisme*, Mame, 1979.
(45) Collection Captain John, Presses de la Cité.

nult. En 1953, l'alignement sur le mode de diffusion américain se parachève par le lancement de deux revues spécialisées, filiales des éditions américaines : *Fiction* et *Galaxie*.

L'implantation de la SF US en France ne présente-t-elle rien d'original ? N'est-elle qu'une variante locale d'un modèle colonisateur ? La chose est plus complexe, compte tenu d'une tradition française. Mais l'arrivée des deux revues spécialisées va modifier la situation qui prévalait jusqu'alors. Pour la première fois dans l'histoire de la SF française, un lieu d'accueil, de discussions, de rassemblement, d'exhibition des œuvres, de laboratoire critique existe, avec la politique de *Fiction* (*Galaxie* se contente de publier des traductions).[46] Bien que filiale française d'une revue US, *Fiction* va user de la possibilité qui lui est donnée de publier des auteurs français, mêlés aux auteurs traduits. Aussi bien des auteurs de l'entre-deux-guerres (Maurois, Renard, Rosny, Béliard) que des nouveaux qui feront là, leurs premières apparitions (Dorémieux, Klein, Curval, etc.). Elle se constitue aussi en structure d'acculturation et de légitimation : tout ce qui, dans la presse, concerne le genre y est repris, commenté - il s'y élabore des réponses, des polémiques.[47] Il se constitue là le premier embryon d'une critique du genre en liaison avec la tradition antérieure - ce qui ne fut le cas ni en Italie, ni en RFA. Nous n'avons donc pas une simple implantation d'un modèle étranger, nous assistons à l'intégration d'un genre sous deux aspects. Médiateur de modernité lié à la science et rattaché au modèle littéraire américain ; exemple à rattacher à une tradition exhumée pour être revivifiée, en gardant ses caractéristiques originelles, ceci aussi bien au niveau des œuvres qu'au niveau de la critique du genre.

Ce projet de « légitimation » ne se fait pas sans rencontrer de résistances, mais celles-ci ont été bénéfiques, en obligeant auteurs et critiques à une élaboration plus profonde. Ces résistances touchent plusieurs domaines. Le politique, d'abord. La guerre froide connote la SF, d'origine américaine, d'une valeur péjorative : on ne veut voir en elle que le véhicule d'une idéologie impérialiste.[48] Le littéraire ensuite, où se voit la conjonction de trois refus. Certains opposent le caractère stéréotypé de l'imaginaire à l'illusion de son caractère disruptif, tel qu'il apparaît dans les articles de Boris Vian.[49] D'autres refusent d'y voir

(46) R. Bozzetto, *Littérature et paralittérature : le cas de la SF*, Congrès de la SFLGC, Montpellier, 1980 (à paraître).
(47) Robert Escarpit, « Le ghetto de la SF », in *Le Monde*, 30 août 1954, et « Réponse à un jugement téméraire », in *Fiction*, Octobre, 1954.
(48) P. Villadier, « SF et littérature d'anticipation » in *Nouvelle critique*, juin et juillet 1954. Réponse A. Dorémieux, « Où la politique va-t-elle se nicher » in *Fiction*, n° 10, novembre 1954.
(49) B. Vian et S. Spriel, « Un nouveau genre littéraire : la science-fiction » *Temps Modernes*, octobre 1951.

autre chose q'une « succursale du fantastique ».[50] D'autres enfin ne voient dans la SF américaine qu'une déviation sacrilège du modèle européen antérieur. Réactions de clercs devant un imaginaire « barbare » ? Chauvinisme culturel ? Résurgence des idéologies antiscientifiques devant le développement de l'Etat industriel ?

Toutes les réactions de l'institution littéraire ne sont cependant pas négatives. Queneau, Butor, Carrouges, Mounin, Perec, Blanchot s'interrogent devant les résultats, les présupposés de cette maladroite expression poétique de la modernité. Par ailleurs, dans *Fiction*, on s'intéresse aux ouvrages qui paraissent dans le champ de la littérature moderne : ainsi se tisse, au niveau critique, le moyen d'éviter une coupure radicale entre un ghetto et le reste de la littérature. Au plan littéraire, réinsérée dans une tradition, avec une nouvelle problématisation du futur, la SF va permettre à des auteurs de se révéler et - après quelques tâtonnements imitatifs - de sortir assez rapidement d'un statut de littérature coloniale.[51]

Cette SF française suscite peu d'échos aux USA : mal connue des auteurs et des amateurs, elle n'exerce aucune influence sur le développement de la SF américaine.[52] On ne connaît qu'un titre traduit avant 1961, et il faut attendre 1965 pour que paraisse une anthologie *13 french SF Stories*.[53] Depuis, parmi les auteurs révélés après 1950, seuls sont traduits (depuis peu) : G. Klein,, J. Sternberg, S. Wul et M. Jeury. Alors que, paradoxalement, le public américain, au sens large, connaît la SF française grâce à des auteurs non spécialisés, dont le cinéma a parfois amplifié le succès : Marcel Aymé, Pierre Boulle, Vercors, J.L. Curtis ou Robert Merle. Ce paradoxe apparent tient au fait qu'on n'a pas connu en France de coupure de type Gernsbackien. La frontière reste poreuse : des auteurs s'essaient au genre - Escarpit, Hougron, Alberes ; d'autres y font leurs premiers pas comme Volkoff ; des auteurs du nouveau roman y réfèrent parfois leur modernité - Ricardou, Ollier par exemple -, et des auteurs de SF se laissent tenter par des expériences d'écriture Douay, ou Brussolo - pour ne citer qu'eux. Aux USA, on ne voit que W. Burroughs qui ait pu se référer à la S.F. tout en restant dans l'avant-garde.

Nous nous trouvons donc devant une configuration nouvelle : une SF française dynamisée se situe par une double relation à deux traditions.

(50) Sternberg, *Une succursale du fantastique nommée Science-fiction,* Terrain Vague, 1958.

(51) Avec, parfois, des réussites prématurées. D. Drode, *Surface de la planète,* Rayon fantastique, 1959.

(52) La SF américaine a, elle aussi, énormément évolué dans la même période, en particulier sous l'influence des auteurs anglais et de la revue *New Worlds*. Nous n'avons pu ici, faute de place, nous intéresser à cette évolution.

(53) Editée par Damon Knight, cette anthologie comprend quatre textes fantastiques.

A la française pour l'accent mis sur le désir de litérrature ; à l'américaine par un besoin de mythologie moderne. Mais si elle se trouve tributaire de l'apport mythopoétique des USA, elle n'y est plus assujettie comme en 1950. D'une part elle a diversifié ses modèles,[54] d'autre part elle a fait ses choix, élisant, dans la SF US, des auteurs dont elle fait le succès, loin de reproduire mécaniquement le goût américain : c'est le cas pour P.K. Dick. Cette situation de la SF française comme carrefour, qu'elle atteint pour la première fois de sa jeune histoire, la qualifie peut-être pour, au-delà des divers modèles, devenir le lieu et le moyen d'une symbiose nouvelle entre les valeurs humanistes et la culture techno-scientifique.[55]

Ce survol n'a pu être que superficiel, mais il n'avait pour but que de marquer l'intérêt d'une approche plus complexe que celles auxquelles la SF donne habituellement lieu.

L'insistance a été mise sur la nécessité de tenir compte, pour chacun des pays concernés, des relations entre l'institution littéraire et le domaine que se reconnaît la SF, à chaque époque ; tout autant que des influences de genre à genre - les aspects thématiques. Cette composition du champ littéraire, dans chaque pays, par son évolution, permet d'aborder concrètement, et sous un jour neuf, la place et l'importance accordées à l'idéologie scientifico-politique, dont la subculture est véhiculée par la SF.

Pour cette ébauche, on a utilisé comme outil-cadre, une modélisation périodique : elle a pris en compte non seulement les contenus des textes, mais aussi les structures de l'édition, les formes de la diffusion, les instances et le discours de réception critique en tant qu'ils participent à la confection de l'image du genre et à son impulsion.

Affiner cette esquisse suppose des recherches complémentaires dans les domaines pris en compte. Faute de quoi, sous les dehors d'une synthèse, nous risquons de demeurer dans les domaines de l'intuition et du syncrétique.

(54) Comme pour la SF américaine, le modèle anglais a influencé la SF française, surtout par J.G. Ballard.
(55) C.P. Snow, *Les deux cultures,* Pauvert, 1960.

Morton E. Winston

La science-fiction et le fantastique en philosophie(*)

Une grande partie de la littérature de science-fiction et du fantastique est construite à partir de cas ou d'exemples qui présentent des traits de caractère philosophique. Les types d'exemples en question seront, j'en suis sûr, familiers à tous. Ce sont des cas dans lesquels apparaissent des copies ou *doppelgänger* de la Terre ou de Terriens comme dans l'histoire « Mars is Heaven » dans *The Martian Chronicles*, ou des cas dans lesquels des robots, des androïdes ou des ordinateurs compliqués font montre d'un comportement que l'on ne peut distinguer de celui des humains normaux, comme dans certains des récits dans *I Robot*, ainsi que les cas où l'esprit de quelqu'un est séparé ou temporairement dissocié de son corps, ainsi que cela se produit dans *Mindswap* de Robert Sheckley, par exemple. Alors que les auteurs de science-fiction exploitent ces sortes de situations depuis un certain temps, ce n'est que récemment que les philosophes ont commencé à utiliser ce genre d'exemples dans leur argumentation, c'est-à-dire pour prouver ou soutenir des thèses philosophiques.

Bien que cette partie des textes soit supposée traiter du rôle de la philosophie dans la science-fiction et le fantastique, j'ai l'intention d'explorer le sujet inverse - le rôle de la science-fiction et du fantastique en philosophie. Je ne le fais pas simplement par esprit de contradiction, mais parce que je pense que regarder les choses sous cet angle aidera à expliquer pourquoi une si grande part de science-fiction et de fantastique est « philosophique ». Je vais examiner trois exemples récents dans la littérature philosophique, des exemples qui représentent assez bien les « formes pures » des types que j'ai mentionnés ci-dessus, en vue de déterminer pourquoi et comment ce genre d'exemples « fonctionnent » philosophiquement. Mon hypothèse de travail est que la valeur de divertissement de ces sortes d'exemples est étroitement liée à leur valeur argumentative ou philosophique, et que ces

(*) Exposé présenté lors de la deuxième Conférence internationale sur le fantastique dans les arts, Florida, Atlantic University, du 18 au 21 mars 1981.

deux valeurs dépendent du fait que ces textes nous permettent de distinguer des possibilités logiques de conditions actuelles qui y sont imbriquées.

Mon premier exemple de « philosophie fantastique » vient du texte « The Meaning of 'Meaning' » de Hilary Putnam[1]. Comme le titre l'indique, Putnam s'attache surtout à comprendre ce qu'est le sens, principalement tel qu'il se présente dans le langage. Cette question est naturellement un vénérable problème philosophique au sujet duquel il existe des théories opposées. Un point de vue couramment défendu est que les significations sont simplement les concepts ou idées que ceux qui parlent une langue de manière conventionnelle ou habituelle associent à certains sons ; par exemple, les mots-sons « cheval » et « caballo » font venir à l'esprit la même idée d'un grand quadrupède terrestre pour ceux qui parlent respectivement français et espagnol, de sorte que l'on est tenté de dire que « cheval » et « caballo » *signifient la même chose* dans le cas où les mêmes idées sont associées aux mêmes mots. Cependant Putnam est en désaccord avec ce point de vue et veut prouver que les sens « ne sont pas des choses dans votre tête », mais plutôt des choses qui ont un fondement objectif, scientifique. Pour nous convaincre de cela, il nous demande de considérer un exemple de « Terre Jumelle ». Supposons que quelque part dans la galaxie il y ait une planète qui est presque à tous égards exactement semblable à la Terre et que nous appelons donc « Terre Jumelle ». Chacun de nous a un *doppelgänger* sur Terre Jumelle qui nous ressemble à peu près complètement jusqu'au fait qu'il *parle français* (comme au cinéma). En fait, Terre Jumelle est si bien comme planète Terre qu'il serait impossible de les distinguer, excepté pour un point mineur - sur Terre Jumelle ce que les habitants appellent « eau » n'est *pas* H_2O mais bien un autre produit chimique avec un nom long et compliqué et dont les propriétés macrophysiques sont exactement comme celles de H_2O, appelons le XYZ. Putnam nous propose de supposer qu'un vaisseau spatial voyage de Terre à Terre Jumelle et qu'après s'être remis de son étonnement, l'équipage du vaisseau découvre que la chose qui se trouve dans ce que les habitants de Terre Jumelle appellent des « lacs », la chose qui gèle sur les pare-brise de leur voiture l'hiver (s'ils vivent dans le nord), la chose qu'ils font bouillir pour le café ou le thé, et même la chose qui constitue 65 % de leur propre masse en tant qu'habitants de Terre Jumelle, n'est pas H_2O mais bien XYZ. Confirmant cette étrange découverte, l'officier scientifique du vaisseau écrit la phrase suivante dans le journal de bord :(1)« Sur Terre Jumelle le mot « eau » signifie XYZ. » puisque c'est ainsi, en effet que les habitants

(1) Hilary Putnam, « The Meaning of 'Meaning' », in *Mind, Language, and Reality, Philosophical Papers*, Vol. II, Cambridge University Press, 1975, pp. 215-271.

l'appellent. Naturellement, comme Terre Jumelle est presque exactement comme Terre, les habitants de Terre Jumelle envoient aussi un vaisseau spatial de Terre Jumelle à Terre, et dans ce vaisseau une découverte parallèle est faite : (2)« Sur Terre Jumelle le mot « eau » signifie H_2O. » quoique, naturellement, ce qu'ils voulaient dire c'est que *sur Terre*, « eau » signifie H_2O, puisque « Terre Jumelle » est évidemment le nom des habitants de Terre Jumelle pour Terre.

La question est de savoir si le mot « eau » signifie la même chose sur Terre et sur Terre Jumelle. Considérez la situation de deux hommes sans éducation mais typiques pour le reste, parlant respectivement français et français-jumeau, appelons-les $Oscar_1$ et $Oscar_2$. Ni l'un ni l'autre ne connaît les formules chimiques pour le produit chimique qui se trouve en quantité la plus abondante sur leur planète respective, bien qu'ils disent tous deux des choses comme « Il est temps d'arroser la pelouse » ou « Je voudrais un verre d'eau ». En d'autres termes, nous pouvons supposer que quels que soient les concepts, idées, associations qu'il y a dans la tête d'$Oscar_1$, ce sont exactement les mêmes que ceux qu'il y a dans la tête d'$Oscar_2$. Ainsi on pourrait, par erreur, dit Putnam, être amené à supposer que les deux Oscars veulent dire la même chose quand ils demandent un verre d'eau ou que le mot « eau » signifie la même chose en français-jumeau qu'en français. Cependant, en comparant les deux phrases sur les carnets de bord respectifs, on peut voir que « eau » ne signifie *pas* la même chose sur Terre Jumelle que sur Terre, donc, conclut Putnam, « les sens ne sont pas simplement dans la tête ! ».

Je vais décrire encore deux autres exemples de ce genre. L'exemple de Putnam fait partie de la branche de la philosophie qu'on appelle philosophie du langage, tandis que les deux exemples suivants viennent de ce qu'on appelle la philosophie de l'esprit.

Un sujet qui fait actuellement l'objet de discussions serrées en philosophie de l'esprit concerne le point de savoir si les robots ou les automates peuvent « penser » ou ont des états mentaux. Une théorie actuellement populaire de la relation entre l'esprit et le cerveau prétend que les états mentaux sont identiques non à des états particuliers du cerveau, mais plutôt à des états fonctionnels qui sont réalisés par des configurations de circuits neuraux. Une partie de la séduction de cette théorie pour les philosophes de l'esprit et pour ceux qui s'intéressent à ce qu'on appelle parfois « science cognitive », réside dans le fait qu'elle nous permet de voir l'analogie entre la relation esprit/cerveau et la relation software/hardware, et ainsi, semble-t-il, de dissoudre l'apparence paradoxale qui est traditionnellement attachée à ce que l'on appelle « le problème esprit-corps ». La thèse appelée « fonctionalisme de la machine » ou en abrégé « Fonctionalisme », soutient que

les états mentaux sont identiques à des états fonctionnels d'automates complexes comme ceux des « ordinateurs en viande » que nous nommons « cerveaux ». Ainsi, une hypothèse particulière d'identité fonctionnelle pourrait être que « avoir mal » est identique à l'état fonctionnel S_P (S_P tient lieu d'une description complexe donnant les entrées et les sorties de quelque système fonctionnel abstrait, par exemple une machine de Turing). Dire que la douleur est un état fonctionnel signifie qu'« avoir mal » est simplement avoir une certaine relation aux entrées et aux sorties d'un système, c'est-à-dire se comporter comme on le ferait si on avait mal, qu'il y ait ou non des « qualia » associés ou un sentiment de « douleur » dans le système qui illustre cette relation fonctionnelle. Si nous acceptons ce point de vue, il s'ensuit que des créatures dotées d'un système nerveux très différent du nôtre, comme les octopodes, pourraient réellement éprouver de la douleur, au cas où la description fonctionnelle de leur système nerveux est identique au nôtre pour des points essentiels. Il s'ensuit également qu'il n'y a en principe pas de raison pour dénier des états mentaux aux machines, robots ou automates qui sont capables d'imiter le comportement humain - c'est du pur « biochauvinisme » qui nous fait hésiter à attribuer des états de conscience à des machines perfectionnées. Ou non ?

Le philosophe Ned Block du M.I.T. pense que ce n'est pas simplement du biochauvinisme qui nous fait résister à cette conclusion et il tente d'élaborer un cas pour nous détromper, ou tout au moins pour nous faire réfléchir à la thèse que les états mentaux sont des états fonctionnels[2]. Block remarque que lorsqu'ils pensent à des automates, la plupart des gens imaginent une machine faite de « puces », d'interrupteurs, de bras hydrauliques, etc., mais il n'y a pas de raison pour dire que nous ne saurions construire un système fonctionnel avec des matériaux d'un type très différent. Block propose, par exemple, que nous saurions construire un robot avec des gens, un grand nombre de gens, approximativement un billion, ou un groupe qui aurait à peu près la taille de la population actuelle de la Chine. Au lieu de puces, de tubes, ou d'interrupteurs mécaniques, notre « robot à têtes d'homunculi » emploierait des citoyens chinois, chacun d'eux se voyant attribuer une tâche « bête » telle que « Si la lumière rouge s'allume sur votre tableau, poussez le bouton marqué « B » et faites tourner la poignée marquée « 3 » en position OFF ». Chaque citoyen chinois serait placé devant un tableau comportant plusieurs lumières, interrupteurs et leviers, et chacun de ces tableaux serait relié par des moyens électri-

(2) Ned Block, « Troubles with Functionalism » in *Perception and Cognition : Issues in the Foundations of Psychology. Minnesota Studies in the Philosophy of Science,* Vol. IX, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1978, pp. 261-325.

ques et mécaniques aux tableaux d'autres citoyens chinois. Supposons pour la discussion que la science de l'esprit est avancée au point qu'il est possible de décrire en détail ce qui arrive dans un cerveau humain normal quand le possesseur de ce cerveau éprouve de la douleur. Supposons encore qu'il est possible de décrire ce qui se passe en termes fonctionnels et que nous pouvons actionner notre robot à têtes d'homunculi de telle façon qu'il ait pour un court moment la même organisation fonctionnelle que celle de votre cerveau quand, par exemple, vous réagissez à une gifle. En d'autres termes, notre hypothèse est que la population de la Chine est un robot dont l'état fonctionnel est identique à l'état fonctionnel de votre cerveau quand vous éprouvez de la douleur. Supposez que le robot à têtes d'homunculi est programmé pour réagir à une invasion russe tout comme vous réagiriez à une gifle, mais beaucoup plus lentement. Les Russes envahissent la Chine et les Chinois commencent à pousser des boutons, tourner des interrupteurs et tirer des leviers à toute allure, mais est-ce qu'ils ou plutôt le système total qu'ils forment ressent de la douleur ? Block pense que non ou au moins que l'on peut vraisemblablement en douter. Par conséquent il conclut que le fonctionalisme est une théorie douteuse de l'esprit.

Je voudrais examiner brièvement une fantaisie philosophique encore plus élaborée. Mon dernier exemple de science-fiction et de fantastique en philosophie est emprunté à une nouvelle écrite par le philosophe Daniel Dennett et intitulée « Où suis-je ? »[3]. Ce cas pourrait être qualifié de « pure » science-fiction et fantastique puisque Dennett le donne au moyen d'une nouvelle plutôt que par un bref exemple dans le contexte d'un discours. Dennett écrit l'histoire à la première personne, mais il est clair d'entrée de jeu que l'histoire qu'il nous raconte est une fiction.

Dans la fantaisie de Dennett, l'auteur est choisi pour accomplir une mission « top-secret » pour la NASA, la récupération d'un nouveau système d'armes, un dispositif de « supersonic, tunnelling, underground device », que le Pentagone a créé en vue d'envoyer des têtes nucléaires jusque dans les silos à missiles des Rouges. Mais, lors d'un essai, le STUD est tombé en panne à plusieurs kilomètres sous Tulsa en Oklahoma. Il a aussitôt commencé à émettre des radiations mortelles. Ces radiations sont cependant d'un genre spécial - elles ne détruisent que les cellules cérébrales, laissant intacts les autres cellules et tissus. Pour récupérer le STUD ils avaient besoin d'une personne qui descende et découvre ce qui ne marchait pas, mais toute personne

(3) Daniel Dennett, « Where Am I ? », in *Brainstorms*, Bradford Books, 1978, pp. 310-23.

acceptant la mission risquerait de voir son cerveau détruit par les radiations mortelles.

Pour contourner ce problème, les hommes de Houston eurent l'idée d'effectuer une opération de transplantation du cerveau, opération pour laquelle Dennett se porta naturellement volontaire. Durant l'opération, le cerveau de Dennett fut enlevé de son crâne et les canaux afférents et efférents conduisant à son corps furent connectés à de minuscules transmetteurs radio réglés pour transmettre des signaux nerveux à des récepteurs dans son crâne maintenant vide. Le but était de garder le cerveau de Dennett sauf dans une cuve à Houston, pendant que son corps, guidé par des contrôles radio provenant de son cerveau, partirait en mission pour récupérer le STUD. En se réveillant de l'anesthésie, Dennett raconte qu'il vit ce qui semblait être un cerveau humain, couvert de « puces », de tubes et de fils, suspendu dans une cuve contenant ce qui ressemblait à une boisson gazeuse moussante. Il demanda : « C'est à moi ? ». Les docteurs et techniciens lui assurèrent que oui et suggérèrent que s'il ne les croyait pas, il pouvait essayer de tourner l'interrupteur sur la paroi de la cuve sur OFF. Dennett, toujours sceptique, s'y aventura et immédiatement après avoir tourné l'interrupteur, il perdit conscience et s'écroula dans les bras tendus des aides qui remirent aimablement l'interrupteur sur la position ON.

Lorsqu'il recouvrit ses esprits, Dennett se retrouva assis sur une chaise en train de regarder son cerveau dans une cuve - ou en tout cas ce fut sa première pensée. A la réflexion il comprit qu'il était également possible de dire « Me voici suspendu dans un fluide mousseux en train de me regarder avec mes propres yeux ». Dennett se demanda laquelle de ces formulations était correcte et, incapable de décider, il solutionna le problème en utilisant le vieux truc des philosophes qui consiste à donner un nom aux différentes parties ou possibilités : il appela son cerveau « Yorick » et son corps « Hamlet » et ainsi il put former les hypothèses « Partout où Yorick va, Dennett va » et « Partout où Hamlet va, Dennett va ». Comme il semblait se localiser à l'intérieur de son corps, c'est-à-dire de Hamlet, il décida d'accepter comme hypothèse l'idée que « Dennett est là où il pense être », ou bien là où son propre point de vue semble être.

Cette hypothèse devait être confirmée de manière inattendue car, malheureusement quand Dennett, ou plutôt Hamlet, partit véritablement en mission pour récupérer le STUD, quelque chose d'horrible se produisit : « *J'avais commencé à travailler avec ma lampe coupante quand tout à coup une chose terrible arriva. Je devins sourd comme un pot. Tout d'abord je pensai que c'était seulement mes écouteurs radio qui étaient en panne, mais quand je frappai sur mon casque, je n'entendis*

rien. Apparemment les transmetteurs-récepteurs étaient grillés. Je ne pouvais plus entendre Houston ni ma propre voix, mais je pouvais parler, aussi je commençai à leur dire ce qui était arrivé. Au milieu d'une phrase je compris que quelque chose d'autre avait mal tourné. Mon appareil vocal était paralysé. Puis ma main droite devint flasque - encore un transmetteur-récepteur fichu. Quelques minutes plus tard je devins aveugle... J'étais là, sourd, muet et aveugle dans un trou radioactif à plus d'un kilomètre sous Tulsa. Alors le dernier de mes contacts radio se rompit, et brusquement je me trouvais face à un problème nouveau et encore plus choquant : alors qu'un instant auparavant j'avais été enterré vivant dans l'Oklahoma, maintenant j'étais désincarné à Houston...

Quand les connexions radio entre Yorick et Hamlet furent coupées, Dennett fit la découverte philosophique que son sens d'être « situé dans son corps » était une illusion !

... Bien que je pouvais penser que je me trouvais à nouveau dans mon corps dans le tunnel sous Tulsa, cela me coûta un effort de maintenir cette illusion. Car sans doute c'était une illusion de supposer que j'étais encore en Oklahoma : j'avais perdu tout contact avec ce corps.

Enfin, pour couper court à cette courte histoire, Dennett passa plusieurs mois très durs dans un état d'« animation suspendue » avec ses seules pensées pour compagnie, jusqu'à ce que finalement, les hommes de Houston mirent fin à son cauchemar solipsiste en lui fournissant un nouveau corps. Ce nouveau corps Dennett l'appela « Fortinbras ». Il n'était pas, selon ses dires, aussi beau à voir que son ancien, Hamlet, qui gisait toujours un kilomètre sous Tulsa près d'un grand cylindre en métal portant les lettres S-T-U-D sur le côté. En dépit de ces craintes mineures, Dennett était généralement content de son nouveau corps et il décida de l'emmener promener et de rendre visite à son vieil ami Yorick dans la cuve. Tandis qu'il se tenait devant la cuve contemplant le pauvre Yorick, Dennett eut l'idée de tourner à nouveau l'interrupteur, mais à sa surprise rien n'arriva quand il le fit ! les techniciens l'informèrent que pendant sa désincarnation ils avaient pris la précaution de construire un programme d'ordinateur qui reproduisait le travail de son cerveau. Ce programme que les techniciens appelèrent « Hubert » étaient destinés à reprendre le contrôle de Fortinbras, le nouveau corps de Dennett, au cas où quelque chose arriverait à Yorick. L'interrupteur que Dennett avait tourné contrôlait si son corps était actionné par des signaux venant de Hubert ou de Yorick, et Dennett découvrit après plusieurs autres essais qu'il ne semblait pas y avoir de différence entre la conscience appartenant à Yorick et la conscience appartenant à Hubert. C'est pourquoi il donna l'ordre d'effacer les marques sur l'interrupteur et de placer le seul mécanisme de

contrôle sur une ceinture qui devait être attachée solidement autour de sa taille, c'est-à-dire autour de Fortinbras, de sorte que lui seul, Dennett, pouvait l'actionner. Seulement il ne saurait jamais si les actions de son corps, de Fortinbras, étaient contrôlées par des signaux provenant du cerveau, Yorick, ou de l'ordinateur, Hubert. La question intéressante qui se pose ici, c'est : Où peut bien être Dennett ?

Je ne vais pas donner plus de détails au sujet de cette histoire car elle a une fin-surprise que vous devez lire vous-même. Je vous recommande vivement d'essayer de lire l'histoire car, outre qu'elle est très intéressante du point de vue philosophique, elle est aussi très drôle et bien écrite. Vous ayant présenté ces exemples, je voudrais maintenant faire quelques remarques à leur sujet.

La première remarque, la plus évidente, à propos de ces exemples, c'est qu'ils contiennent tous des fictions ingénieuses d'un certain type. Une fiction est une chose qui n'existe pas réellement ou qui dépeint un état de choses anhistorique. Cependant je ne dirais pas que toutes les fictions sont « ingénieuses » ; par une « fiction ingénieuse », j'entends une fiction qui nous permet de distinguer entre des possibilités logiques. Si les exemples d'une planète appelée Terre Jumelle, d'un robot à têtes d'homunculi et d'une opération de transplantation cerveau-ordinateur-corps sont anhistoriques et, en pratique, très improbables, ils n'en sont pas moins des états de choses logiquement possibles. Dire qu'une chose ou une situation est logiquement possible consiste simplement à affirmer qu'il n'est pas contradictoire, à première vue, de supposer qu'une telle situation pourrait exister ou, dans le jargon de la sémantique des mondes possibles qu'il y a un monde possible dans lequel cette chose ou cette situation existe bien. Je pense qu'il faut reconnaître que la plus grande partie de la science-fiction et du fantastique concerne la description de mondes possibles et par conséquent, use de ce que j'appelle des « fictions ingénieuses ».

Pourquoi des mondes possibles sont-ils philosophiquement intéressants ? Essentiellement parce qu'il nous importe de déterminer parmi un certain nombre de mondes possibles lequel est le monde réel, bien que cela ne soit pas toujours aussi facile qu'il semble à première vue. Le monde réel est-il un monde dans lequel les significations sont des objets mentaux qui n'existent que dans l'esprit des percepteurs ou des penseurs, ou bien est-il un monde dans lequel les significations sont les « essences » objectives des choses ? Dans le monde de tous les jours que nous habitons, c'est difficile à dire parce que ces possibilités sont « imbriquées » l'une dans l'autre de telle manière que l'une ou l'autre peut paraître réelle. Ou, pour changer l'exemple, notre sens du « moi » semble généralement situé dans notre corps ou dans ses environs, mais ceci pourrait être le cas parce que notre moi est notre

corps, que notre moi est notre cerveau (et celui-ci est habituellement dans notre corps) ou que notre moi est une entité éphémère qui habite temporairement dans l'environnement de notre corps. Chacune de ces théories est vraie dans un monde possible, mais nous voulons vraiment savoir laquelle est vraie dans *ce* monde possible, c'est-à-dire le monde réel.

Ce que fait un philosophe ou un auteur de science-fiction et de fantastique qui s'intéresse à des « mondes possibles » dans ce sens, c'est en fait imaginer des expériences dans lesquelles les possibilités imbriquées sont séparées de manière à nous permettre de voir chacune plus distinctement. Ce procédé est presque toujours éclairant au point de vue philosophique parce qu'il nous oblige à distinguer des possibilités cachées derrière nos perceptions et croyances de sens commun concernant le monde. Pour citer un philosophe bien connu qui a aussi reçu le prix Nobel de littérature,« *La philosophie, si elle ne peut répondre à autant de questions que nous pourrions le souhaiter, a au moins le pouvoir de poser des questions qui augmente l'intérêt du monde et montre l'étrangeté et le merveilleux qui se trouvent juste sous la surface des choses les plus ordinaires mêmes de notre vie quotidienne* ».[4]

Bertrand Russell, qui fut célèbre surtout pour ses idées politiques et éthiques plutôt que pour son important travail dans des branches absconses de la logique mathématique, était bien conscient de ce que je me plais à appeler la nature « multi-perspectivale » de notre perception de la réalité. Dire que notre perception est « multi-perspectivale » revient à essayer d'exprimer l'idée qu'il est possible de concevoir ou de comprendre le monde réel de beaucoup de manières différentes, c'est-à-dire comme beaucoup de mondes possibles. Nous ne sommes habituellement pas conscients de ce caractère de l'existence parce que notre nature nous prédispose à accepter les interprétations familières, standard des choses et des événements sans les mettre en question jusqu'à ce qu'une force ou des situations externes nous contraignent à le faire. Pour les sortes de possibilités imbriquées dont nous parlons, notre expérience quotidienne ne nous fournit pas d'occasions de mettre en question nos idées de sens commun, de sorte que nous ne le faisons pas jusqu'à ce qu'un philosophe, écrivain, ou artiste ne nous présente l'obstacle nécessaire au moyen d'une description imaginative de possibilités ignorées ou négligées. Quand cela se produit, la lumière

(4) Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy*, Oxford University Press, 1959, p. 16. La prose lucide de Russell lui a valu le prix Nobel en 1950. Outre ses ouvrages philosophiques qui comptent plus d'une centaine de livres, Russell a aussi, à l'occasion, publié des nouvelles de science-fiction et de fantastique dans des magazines populaires. Ces nouvelles ont été réunies dans *The Collected Short Stories of Bertrand Russell*, éditées par Barry Feinberg, New York, Simon and Schuster, 1972.

douce et ordinaire du sens commun est divisée en un spectacle brillant, multicolore de possibilités et notre esprit est éveillé au mystère de l'existence. Cette délivrance du sens commun rend compte, je pense, du sentiment quelque peu euphorique d'étourdissement que l'on a lorsque l'on étudie une grande œuvre philosophique ou lorsque l'on est envoûté par un ouvrage de science-fiction - dans l'un comme dans l'autre cas, la description de mondes possibles nous permet de voir notre monde avec d'autres yeux et nous donne une compréhension intuitive (insight). C'est aussi foncièrement cette « délivrance de l'envoûtement des suppositions communes » qui rend compte du sentiment de surprise qui accompagne souvent les découvertes scientifiques et, je m'avancerai jusqu'à suggérer que c'est une expérience de ce genre que les écrivains et les grands artistes s'efforcent de produire chez ceux qui abordent leurs œuvres. En pratiquant cette forme de thérapie mentale, les grands artistes, les grands écrivains, les grands philosophes et les savants sont engagés dans une entreprise commune, la réforme de l'esprit humain par l'imagination et la découverte du monde réel parmi les nombreux mondes possibles que nous pourrions habiter. Mais la philosophie, l'art, et la littérature (en particulier la science-fiction et le fantastique) sont souvent stigmatisés comme des recherches d'évasion et d'autres mondes, alors qu'en fait cela est loin d'être vrai : ce sont ceux qui ne peuvent ou ne veulent pas « voir » ces autres possibilités qui sont prisonniers d'un monde artificiel, le monde des conventions, de la tradition, ou du « sens commun » et, pour la plupart, ceux qui sont prisonniers de ce monde ne s'en rendent pas même compte. Dans la métaphore de la caverne de Platon, ces gens sont ceux qui ont passé toute leur vie dans la cave sombre et n'ont jamais vu la pleine lumière du jour. Le seul point sur lequel je suis en désaccord avec Platon c'est que, pour lui la philosophie représentait le *seul* moyen d'évasion de la caverne, tandis que je crois que l'art et la science peuvent fournir des alternatives et en fait il y a encore une grande partie de la caverne qui reste inexplorée.

Justin Leiber

Le temps présent futur

I. C'est peut-être le cliché le plus général et le plus vieux à propos de la littérature de fiction que de dire qu'elle devrait instruire et divertir. Un positiviste trouverait possible de tracer une frontière entre le contenu factuel d'un discours (son contenu instructif proprement dit) et la décharge émotionelle de plaisir qu'obtient l'auditeur. Aristote, dans un autre cliché antique, bouscule cette distinction lorsqu'il interprète la fiction (dramatique) comme une imitation d'une action humaine - imitation qui est, il nous le certifie dans la *Poétique,* naturellement agréable à exécuter et à voir exécuter. J'affirme que la distinction est sautée parce que pour que quelque chose soit une imitation, elle doit véhiculer un semblant, une certaine quantité de faits bruts au sujet de cette chose ; et, toutes choses étant égales et compte tenu de diverses conventions de forme et de bonne forme, plus l'imitation est précise, dense et révélatrice, plus l'œuvre est divertissante. En effet, Aristote suggère que la fiction (dramatique) est plus universelle que l'histoire car le poète dépeint ce qui est possible, nécessaire, et probable dans l'action humaine alors que l'histoire dépeint ce qui est réel, même si c'est improbable, et l'historien peut très bien ne pas mettre en lumière ce qui est nécessaire, représentatif, exemplaire ou prophétique dans la masse des effectivités supposées.

Il y a sur ce point une énigme dans l'attitude d'Aristote. *Tous les êtres humains par nature désirent connaître* est la thèse résolue de sa *Métaphysique* et il suggère là et ailleurs que ce désir est un désir noble, dont l'accomplissement est une forme et un ingrédient important du bonheur. Dans la *Poétique* il est tout à fait clair qu'à la fois le poète et le public doivent posséder quelque chose de ce qu'Aristote considère comme une connaissance entièrement authentique, explicative, une connaissance par les universaux, car si elle leur faisait défaut ils ne pourraient produire ou comprendre l'œuvre en tant qu'imitation réussie (ou non) du probable, du nécessaire, de l'exemplaire, etc. dans l'action humaine. L'œuvre ainsi en divertissant nécessairement instruit. Alors qu'est-ce qui distingue l'*Œdipe Roi* de Sophocle de la *Métaphysique* - ou des écrits de Freud sur les effets des relations parentales de l'enfant de sexe mâle ?

Il est vrai qu'Aristote dit qu'Homère et Empédocle n'ont rien en commun à part le mètre - Homère donne en hexamètres une imitation

de l'action humaine, alors qu'Empédocle donne en hexamètres une philosophie de la nature. Mais qu'en serait-il si Empédocle nous offrait de la psychologie ? L'exemple pourrait être rendu plus parlant en imaginant un Empédocle psychanalyste du 20e siècle qui trace ou met en lumière quelques généralisations de nature psychologique en donnant des histoires de cas imaginées ou partiellement imagées - comment une telle œuvre serait-elle de la psychologie et non de la fiction ? La distinction ne saurait reposer sur l'imitation (mimesis) puisqu'Aristote mentionne le Dialogue Socratique comme une forme d'imitation.

Si nous nous approchons d'exemples contemporains, en particulier de la science-fiction du 20e siècle, quelle différence pouvons-nous supputer entre la *République* de Platon et *Space Cadet* de Robert Heinlein[1] ?

Space Cadet, publié initialement en 1948, est le deuxième d'une série de romans brefs que Heinlein a écrits pour des lecteurs adolescents ou adultes. Dans un futur situé à une centaine d'années d'ici, nous trouvons une version modernisée de la République de Platon, où une élite issue des Nations Unies, la « Patrouille Spaciale », joue le rôle de rois-philosophes pour la terre entière. Heinlein présente la théorie platonicienne à trois constituants de la psychologie humaine et la théorie de la structure méritocratique, tripartite, hiérarchique de l'état le plus réel, ou le plus sain, et il argumente et illustre les thèses platoniciennes fondamentales : l'éthique est une science objective au même titre que la mathématique, l'immoralité est une forme d'ignorance (= personne ne fait le mal en connaissance de cause), et la solution générale au problème du bon gouvernement est la création d'un système d'éducation qui passera au crible, niveau après niveau, et qui ensuite éduquera une élite intellectuelle/éthique qui monopolisera les armes suprêmes et le pouvoir politique, qui utilisera le « mensonge divin » pour masquer et justifier son autorité et qui agira sur base du devoir et du savoir éthique, et non pour des gains individuels. Heinlein fait son récit de ces choses du point de vue d'un certain Matthew Dobson, un candidat pour la Patrouille, qui ressemble à un Candide qui se trouverait dans un facsimile (une imitation ?) plausible de l'Etat Juste sinon du Meilleur des Mondes Possibles. Bien sûr on concède sans regret que Platon nous fournit un ensemble de spéculations et de théories largement original, plus détaillé et mis au point de manière cohérente, alors que Heinlein nous fournit une version abrégée et peut-être banale de ces idées dans le cadre d'une interprétation sentimentale (peut-être fasciste) de notre futur. De même, on concède avec empressement que la *République* de Platon a joué un rôle puissant dans la Civilisation Européenne et dans la progression de la pensée humaine, alors que

(1) Robert Heinlein, *Space Cadet,* Ballantine, New York, 1948.

Space Cadet n'a pas un tel statut. Mais, bien évidemment, ceci ne peut fonder la distinction entre une œuvre de philosophie, ou de physique, et une fiction (dramatique) ou une œuvre de science-fiction. Il existe des œuvres de physique, de psychologie ou de philosophie qui sont dépourvues d'originalité, pauvres ou impuissantes. D'où on ne peut argumenter sur cette base que la *République* est de la philosophie et *Space Cadet* plutôt de la science-fiction.

Inévitablement, on peut argumenter que *Space Cadet* est seulement conçu comme un divertissement, alors que la *République* est censée être de la philosophie. Mais cet argument n'est pas satisfaisant. Il ne fait pas de doute en fait que Robert Heinlein quand il a écrit ce roman, croyait que les thèses platoniciennes qu'il présentait étaient vraies et bien comprises, et entendait présenter ces thèses de manière cohérente, et espérait que, si ces thèses étaient plus largement comprises, le monde serait meilleur et plus sûr. (En effet, peut-être en guise d'illustration du dicton de Marx qui veut que l'histoire se répète, se présentant d'abord comme tragédie et ensuite comme farce, Heinlein a récemment acquis des conceptions encore plus hargneusement réactionnaires, exprimées dans *Starship Troppers* où est justifié un pouvoir exercé par les auxiliaires, la classe des soldats purs et simples, sans formation intellectuelle, alors que Platon bien sûr en est venu à écrire les *Lois,* un dialogue plus conservateur)[2].

D'ailleurs, non seulement Heinlein lui-même a cherché dans *Space Cadet* à instruire philosophiquement, à illustrer et argumenter des conceptions épistémologiques, psychologiques et politiques, mais ces conceptions déterminent par ailleurs une bonne part de la structure de son roman et le monde qu'il pose et le divertissement que le roman offre dépend clairement du mérite de ces conceptions, et de la clarté, de la cohérence et de la vigueur avec lesquelles elles sont présentées. Bien que *Space Cadet* fournisse une interprétation plus cohérente et plus dramatique d'actions humaines imaginées particulières que ne le fait la *République,* nous ne pouvons toujours éviter semble-t-il la conclusion que *Space Cadet* est une œuvre philosophique, une version à bas prix de la *République.*

Il est vrai qu'Aristote offre une possibilité de s'en sortir. Il remarque en passant qu'une impossibilité plausible est préférable à une possibilité improbable. Il ne semble pouvoir dire rien de plus bizarre : même si le meilleur dramaturge imite des trajectoires possibles de l'action humaine, si un dramaturge se sent obligé à imiter des événements improbables, il doit s'efforcer de donner à ces événements l'apparence probable, au point même d'imiter de préférence des événements

(2) Robert Heinlein, *Starship Troppers,* Berkley, New York, 1959.

impossibles auxquels on peut donner l'apparence du probable aux yeux du public plutôt que des événements possibles auxquels on ne peut donner l'apparence du probable. On ne doit pas voir plus dans ce passage que dans les remarques d'Aristote du *De Sophisticis Elenchis* selon lesquelles un argument logique correct est la forme la plus réussie de rhétorique ; mais, si on n'a pas tel argument à sa disposition, divers semblants et esquives peuvent devoir être employés. Nous ne pouvons en aucun cas voir dans ces remarques quelque conception selon laquelle le dramaturge accomplit parfaitement le but de son art s'il donne une version complètement fausse de ce qui est probable et possible dans le domaine de l'action humaine mais parvient d'une manière ou d'une autre à faire croire à son public que cette version est vraie.

En effet, Aristote pourrait bien avoir considéré une œuvre telle que *Space Cadet* comme philosophique. La question ne se pose pas pour lui à cause de l'éventail de fiction dramatique qu'il a pris en ligne de compte. Il semble avoir considéré une œuvre de fiction dramatique comme étant fondamentalement la même chose qu'une œuvre d'histoire, si ce n'est que la plupart des personnages seraient inventés, ainsi que les détails spécifiques de l'action, et que l'improbable et le non-représentatif seraient exclus. Il ne considérait pas non plus que l'histoire pourrait s'intéresser au caractère de sociétés entières ou à des développements sociaux, cognitifs et technologiques. Il ne considérait pas non plus qu'une œuvre de fiction pourrait imiter des sociétés possibles ou probables ou des développements sociaux, cognitifs et technologiques. Certes, il mentionne l'intrigue, le caractère et la pensée comme ingrédients dramatiques de base, suggérant que l'intrigue est fondamentale, les caractères inventés de telle manière qu'ils soient appropriés à des rôles dans l'intrigue, et la pensée de telle manière qu'elle soit appropriée à de tels caractères dans une telle situation. Il ne considère tout simplement pas que quelqu'un pourrait vouloir imiter des modes de penser et d'être possibles dans des sociétés, des sciences et des technologies inconnues, avec de ce fait une intrigue qui serait un moyen de présenter et de faire la lumière sur ces modes de penser et d'être.

L'*Œdipe Roi* de Sophocle est l'histoire d'un homme, ou la narration d'un homme au sens où c'est la présentation d'un ensemble crucial et cohérent d'événements dans lesquels cet homme est central, et qui d'une façon ou d'une autre constituent une portion essentielle de la vie de cet homme. Des travaux récents en psychologie de la connaissance et en simulation d'intelligence artificielle suggèrent que nous autres les êtres humains comprenons notre vie en commun à l'aide de schémas, de routines, de récits : souper dans un restaurant ou prendre un avion commercial vers une autre ville sont des exemples célèbres

dans des travaux récents. La fiction narrative tisse une mise en œuvre élégante de tels schémas jusqu'à en faire des schémas plus larges : obtenir un royaume, perdre l'amour ou la vie, devenir un homme, rechercher et obtenir l'amour de quelqu'un, etc. Mais dans la littérature qu'Aristote envisageait, c'est une action humaine individuelle qui est le centre de l'imitation ; ce n'est pas une espèce d'être humain ou une sorte de société ou un mode de réalité, de manière que si des aspects généraux de l'action humaine sont préservés et représentés, ils constituent la toile de fond de l'imitation de l'action humaine individuelle. On pourrait soupçonner que si ces objets plus abstraits étaient les objets centraux de l'imitation, alors Aristote pourrait fort bien conclure que par exemple *Space Cadet* est une œuvre de psychologie et de philosophie politique, où les caractères, bien qu'ils aient des noms, et l'action, bien qu'elle inclue des détails particuliers, servent d'illustration et d'exemple de moyen en vue de la présentation de conceptions générales sur la psychologie humaine, l'éducation, la politique et l'éthique. Bien qu'il ne soit qu'un philosophe platonicien de village ou du type revendeur de voitures d'occasion dans Space Cadet, Heinlein y est néanmoins un philosophe.

II. En effet, cette œuvre de jeunesse illustre parfaitement un des traits les plus déconcertants de l'œuvre de Heinlein. Il est considéré par les lecteurs et auteurs de science-fiction américaine comme l'écrivain le plus central, le plus lu et le plus doué des quarante dernières années (c'est-à-dire pendant la plus grande partie de la période au cours de laquelle la science-fiction a été une entreprise littéraire et intellectuelle distincte). Et cependant, il est soit reconnu soit dénigré par ceux qui accordent un certain mérite à des écrivains comme Ray Bradbury et Kurt Vonnegut, Samuel Delany, ou Philip K. Dick. Sans doute, pour une part, on peut attribuer cette attitude aux conceptions droitistes de Heinlein et à son manque d'intérêt pour une écriture expérimentale ou une prose qui exhiberait des affectations singulières. Par ailleurs, Heinlein dégage un intérêt confiant pour les technologies nouvelles, pour les découvertes scientifiques, pour le raisonnement scientifico-philosophique : on peut dire clairement et simplement qu'il écrit à propos d'idées technologiques, scientifiques et philosophiques, elles sont ce qui est important et excitant pour lui, et les caractères, les intrigues ainsi que la prose claire, sans prétention, apparaissent comme les véhicules les plus efficaces pour la présentation et l'approfondissement de ces idées. La littérature « proprement dite » de ces dernières années a eu tendance à laisser de côté, et parfois à vilipender, les idées technologiques et scientifiques, et les notions philosophiques relativement abstraites apparaissent comme des mystères inquiétants, dissimulés, que l'« interprétation » doit déterrer et non comme quelque chose que le narrateur ou les personnages discutent ouvertement et avec succès.

Par exemple, dans les romans d'Iris Murdoch, et ce n'est guère surprenant chez quelqu'un qui a enseigné la philosophie à l'Université d'Oxford, on trouve des philosophes, des anthropologues, des psychologues, etc., mais leurs idées ne déterminent ni caractère ni intrigue, et la présentation comme l'évaluation des idées elles-mêmes n'est en aucune façon centrale dans un roman de Murdoch - sauf peut-être la notion wittgensteinienne, méditative à souhait, que l'entreprise philosophique est névrotique plutôt que, selon la conception de Platon et de Heinlein, comme un chemin vers les lumières, la santé et la justice politiques, et, dans le cas de Platon, l'immortalité.

Le personnage de Heinlein est un mélange de Thomas Edison et du Mark Twain de *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court,* de l'inventeur-philosophe excentrique qui soutient résolument que l'invention, l'expérimentation scientifique, l'éducation mathématique et la pensée logique dure et pure vont résoudre nos problèmes. Voici pourquoi l'œuvre de Heinlein a été centrale et représentative pour la science-fiction des années 1940, 1950 et 1960, alors qu'elle a été laissée de côté ou dénigrée par ceux qui louent le « roman proprement dit ». Clairement, la science-fiction est notre littérature d'idées.

On pourrait exprimer le problème des modes intellectuelles en examinant brièvement une proposition de Susan Sontag dans son essai le plus important, « On Interpretation ». Elle s'y moque des critiques qui considèrent que leur rôle est de déterrer des sens cachés menaçants, de profonds messages secrets, des allégories cachées et autres choses semblables. Nous devrions avoir une érotique plutôt qu'une herméneutique : une critique qui ranime les surfaces sensuelles et les harmonies viscérales de l'œuvre. Pourquoi ? Parce que beaucoup de bonnes œuvres n'ont pas grand chose dans le style « sens cachés menaçants » - et même si elles en ont, cela pourrait généralement ne pas avoir une importance considérable pour l'œuvre. Du point de vue de cette tradition, Heinlein est bizarre, car les idées sont essentielles et présentées ouvertement, et les personnages parlent de manière directe et non pathologique (du moins pour Heinlein) au sujet de ces idées. Vraiment, ceci ressemble beaucoup à des romans d'idées antérieurs comme *Robinson Crusoe* de Defoe ou *Candide* de Voltaire.

III. Mais la science-fiction étant à certains égards l'héritière du roman d'idées, on doit se demander si son caractère distinctif est qu'elle présente des imitations du futur - prédictions, prophéties, extrapolations (surtout peut-être du futur immédiat, de manière à ce que nous y soyons préparés). Si, par exemple, *Candide* dénonce la fausseté et l'absurdité de diverses conceptions rationnelles et religieuses et offre des généralisations tranchantes au sujet de pratiques sociales et institution-

nelles de l'époque, et est une œuvre réussie pour une part dans la mesure où sa critique et ses analyses sociologiques sont pertinentes et solides, alors on pourrait considérer qu'un roman de science-fiction a les mêmes caractéristiques génériques, sauf que les généralisations tranchantes vont porter sur des pratiques sociales et institutionnelles à venir. Je vais m'efforcer de prouver que ceci serait un faux pas. La notion selon laquelle on pourrait diviser le roman d'idées en passé, présent et futur, cette dernière possibilité étant la science-fiction, ne manque pas de charme. Mais en fait quand on tombe de nos jours sur des romans d'idées qui se déroulent dans le passé ou le présent, ils ont de fortes chances d'être l'œuvre d'auteurs de science-fiction et d'être classés comme tels par les libraires : *Bring the Jubilee* de Wade Miller[3], *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick[4], et « Catch that Zeppelin » de Fritz Leiber[5] peuvent servir d'exemples. Dans le premier on trouve une Amérique d'il y a quelques années dans laquelle le Sud a gagné la Guerre de Sécession ; dans le second une Amérique d'il y a quelques années dans laquelle le Japon a gagné la Seconde Guerre Mondiale ; dans le troisième nous nous trouvons il y a quatre décades, montant à bord d'un Zeppelin amarré au sommet de l'Empire State Building au cours de la pacifique année 1942. Toutes ces œuvres sont des romans historiques en ce qu'elles se déroulent dans le passé (une version fictionnalisée de ce passé) ; toutes ont été classées comme science-fiction. Pourquoi ? - Parce qu'on s'occupe de, et on change des caractères généraux de la vie plutôt que de simplement inventer quelques incidents et personnages.

Puisque le roman d'idées n'imite pas tellement l'action humaine individuelle, comme un reportage fictionnalisé ou une histoire biographique narrativisée, mais plutôt des objets et des idées plus généraux, il doit se libérer explicitement des caractères normaux, inaperçus, répandus de la société et du comportement humain qui restent insoupçonnés dans le roman réaliste. Le contraste avec un monde différent est nécessaire pour mettre en relief les caractéristiques générales de notre monde. Dans *Candide* Voltaire utilise l'Eldorado comme monde constrastant (dans ce cas-ci un monde utopique) : il pourrait avoir été distant dans le temps plutôt que dans l'espace. Le futur et le pourrait-devenir-ainsi semblent dorénavant fournir des mondes contrastants plus nombreux et plus riches (ceci est assez naturel vu qu'il n'y a plus de grandes zones inexplorées sur la surface de la terre aujourd'hui). C'est pourquoi je serais tenté de dire que la science-fiction peut le plus utilement être considérée comme étant au temps présent futur - elle

(3) Wade Miller, *Bring the Jubelee,* Dell, New York, 1968.
(4) Philip K. Dick, *The Man in the High Castle,* Berkeley, New York, 1974.
(5) Fritz Leiber, « Catch That Zeppelin », in *Worlds of Fritz Leiber,* Ace, New York, 1976.

représente des caractéristiques générales du présent et du général et de l'intemporel, et ce normalement au moyen d'un futur hypothétique.

Je dispose d'une justification qui pourrait sembler plus probante pour tout ce que j'ai avancé, à savoir tout simplement qu'une bonne part de la science-fiction la plus réussie a été ou s'est avérée désastreusement fausse dans ses prédictions. *1984* de George Orwell a immortalisé un nombre mais le monde n'a aucunement évolué de la manière dont Orwell, avec son pessimisme virulent, l'avait prophétisé. Heinlein et d'autres écrivant dans les années 1940 ont annoncé des routes à tapis roulant couvrant des nations entières (« The Roads Must Roll » - eh bien non, elles ne roulent pas, et n'importe quel technologiste réaliste vous montrera pourquoi elles ne le feront pas et ne peuvent le faire), et pratiquement toutes les couvertures de science-fiction des années 1930 montraient le ciel des villes des années 1960 plein d'hélicoptères personnels, remplaçant largement l'automobile. Fritz Leiber, qui a commencé à écrire dans les magazines à sensation à la fin des années 1930, a fait récemment la remarque que « la seule chose au sujet de laquelle nous avions raison dans nos prédictions sur l'apparence des villes de l'avenir immédiat c'était les autoroutes aériennes et leurs croisements en trèfle »[6]. Et on ne peut qu'éprouver de la pitié pour ceux qui ont investi dans les automobiles atomiques.

La forme première d'instruction, d'imitation réussie qui enchante, doit porter à peu près sur le présent, mais le présent souvent reflété dans de nombreuses caractéristiques générales d'un avenir possible (qui ne doit aucunement s'avérer ensuite être le futur réel), ou, comme c'est souvent le cas, reflété dans de nombreuses caractéristiques générales d'un présent possible ou d'un passé possible. (Par un « présent possible » j'entends à la fois (1) un monde possible dans lequel nous sommes en 1982 et le passé est identique à notre passé jusqu'à un certain changement technique ou sociologique comme par exemple la mise au point de la bombe H par des scientifiques nazis au cours de la Seconde Guerre Mondiale ; et (2) un monde possible dans lequel nous sommes en 1982 et à la fois son passé et son présent semblent identiques à notre monde en tout point, sauf des détails personnels, jusqu'à ce que nous découvrions par exemple que des anthropologues et des cinéastes venus d'Alpha Centauri qui ont atterri ici il y a 20 ans se battent entre eux, soigneusement dissimulés à nous autres humains, au sujet du problème de la contamination d'une culture primitive).

IV. Nous pourrions envisager le roman de Joanna Russ *The Female Man* comme illustration brillante du roman au temps présent futur,

(6) Justin Leiber, *Beyond Rejection*, Ballatine, New York, 1980.

comme roman d'idées, et plus particulièrement comme démonstration exemplaire des vertus singulières de la forme science-fiction pour l'expression d'un groupe social désavantagé[7].

Ceux qui veulent décrire un groupe social désavantagé dans un roman réaliste, un roman qui correspond plus ou moins à la notion promue par Aristote d'une esquisse biographique fictionnalisée d'une action humaine complète, sont confrontés à un dilemme simple. Le grief d'un groupe désavantagé (par exemple les Noirs aux Etats-Unis, les Intouchables en Inde, les *Burakumin* au Japon, les pauvres et les femmes partout) est qu'un grand nombre de ses membres ont subi un dommage profond, odieux et durable de la part de leurs oppresseurs. Ce n'est pas, par exemple, que les Noirs ne disposent pas de l'argent nécessaire pour acheter des morceaux de viande coûteux dont les Américains s'empiffrent jusqu'à l'excès de poids et l'arrêt de cœur, car on pourrait argumenter que c'est tant mieux pour eux ; c'est bien plutôt que les enfants noirs du ghetto sont exposés à un empoisonnement par le plomb et à des déficiences en vitamines et minéraux qui causent des dégâts au cerveau et des déficits sociaux, intellectuels et de santé durables. Ce n'est pas que les Noirs, par exemple, sont privés des joies de la consommation spectaculaire (est-ce que ça ne vaut pas mieux pour eux ?), mais que la vraie pauvreté vous force à devenir moins moral - il est plus dur de payer ses dettes, d'honorer sa parole, d'aider des amis dans le besoin, de garder la tête haute.

Le dilemme est que si l'on peint un tableau très réaliste et honnête de tout ceci, le lecteur s'il n'est pas un membre du groupe en question a de fortes chances de réagir en pensant *bigre, quels gens tristes et désagréablement mutilés* ou *désastreux, mieux vaut éloigner mes enfants de ces gens* ou *eh bien, s'ils sont comme ça comment peut-on s'attendre à ce que nous les traitions mieux,* et le lecteur qui est un membre du groupe pourrait bien s'élever contre le caractère décourageant du tableau et en tout cas trouver que le tableau est affligeant et incomplet. Comment ce que nous sommes maintenant à cause d'un monde que nos oppresseurs nous ont imposé peut-il avoir grand chose à voir avec ce que nous pourrions devenir, avec ce que nous sommes en réalité, quand on élimine la dénaturation et l'aliénation ?

D'autre part, si on présente par exemple la « fraternité internationale de la classe ouvrière », « la solidariré communautaire et la camaraderie des Noirs des ghettos » ou la « sororalité universelle des femmes rejetant la pulsion auto-destructrice de l'homme qui le pousse à être un objet à succès, et indomptables dans leur unité mutuelle contre l'oppression mâle », alors une tonalité douce mais engourdissante et

(7) Joanna Russ, *The Female Man,* Bantam, New York, 1970.

irréelle envahira l'œuvre - et l'oppresseur pourrait bien dire : « Comme c'est agréable que vous jouissiez de ce confort douillet dans lequel vous évitez le conflit névrotique que les gens riches, blancs et mâles doivent subir ».

Le problème essentiellement est que l'on désire écrire au sujet de ce que les membres d'un groupe pourraient devenir s'ils échappent à l'oppression, tout en ne falsifiant pas les dommages cruels qu'ils subissent aujourd'hui. Et le temps présent futur est une solution raisonnable. Dans *The Female Man,* Russ réunit quatre femmes : Joanna elle-même aujourd'hui ; Jeannine, venant d'un passé possible récent, les années 1940 au cours desquelles la Seconde Guerre Mondiale n'a pas eu lieu et auxquelles manque la conscience féministe fournie aux Etats-Unis par l'emploi en temps de guerre dans des travaux antérieurement réservés aux mâles ; Janet, qui vient d'un avenir possible où une peste génétique a depuis longtemps éliminé tous les mâles, et qui, chose charmante, considère nos insultes mâles pour les femmes soit comme des compliments, soit comme des mystères, mais qui assomme un homme qui lui adresse notre mot tendre traditionnel, « baby », et Jael, qui vient d'un autre avenir possible dans lequel hommes et femmes vivent en des communautés séparées sauf pour des razzias occasionnelles - Jael est une tueuse d'hommes au sens littéral. Ici Russ répond à la fameuse pseudo-question de Freud « Que veut une femme ? », en nous montrant que c'est une question qui se dissout quand les femmes peuvent cesser de se voir dans l'image moulée par le mâle. Russ conclut en s'adressant au livre qu'elle est en train de finir, lui disant que, le jour où il cessera d'être intelligible pour ses lecteurs, ce jour-là, « nous serons libres ». L'utilisation de la première personne du pluriel ici indique clairement que l'œuvre est au temps présent futur, car la référence est clairement les femmes opprimées, ces femmes sont le « nous » qui sera libre ; et quand la liberté viendra, si elle vient, quand les lecteurs ne pourront plus lire au temps présent futur, le « nous » aura cessé d'avoir une référence claire, et pleine de sous-entendus, et, plus généralement, le livre de Russ ne véhiculera plus un message.

V. Du point de vue du linguiste, il n'y a, au sens syntaxique étroit, pas de temps verbal futur en anglais. En d'autres termes, il n'y a pas de changement régulier d'auxiliaire ou de forme verbale régulière pour marquer le temps futur, la forme « wil (be) » est souvent utilisée pour affirmer que quelque chose va se produire dans l'avenir et cette forme est parfois décrite comme étant le temps futur. Mais on peut dire « He will be at home today », « Jones will have his little drink » et « Darwin will now delay publishing on evolution for another ten years », pour dire qu'il est à la maison maintenant, que Jones fait maintenant quelque chose d'habituel, et que Darwin a différé. Les auxiliaires

modaux, particulièrement will, would, may, might, must, shall, should sont utilisés pour indiquer la modalité (possibilité, probabilité, et nécessité au sens aristotélicien où la fiction dramatique est plus universelle que l'histoire) et ce n'est que par d'autres traits contextuels que la futurité est la réalisation spécifique de cette modalité. (Les logiciens médiévaux parlaient de l'usage des auxiliaires modaux en tant que copulation *cum modo* et non de *inesse* ou « pure prédication » exprimée par le verbe être. On pourrait dire que la science-fiction est la fiction au sens modal. Cependant, je m'en tiendrai au temps présent futur, car cette appellation souligne que la science-fiction la meilleure et la plus représentative parle de l'avenir (ou de l'autre que maintenant) comme une manière de mettre fortement en relief certaines caractéristiques générales du présent).

George F. Sefler

Science, science-fiction et sémantique des mondes possibles

Je vois une image ; elle représente un vieil homme gravissant un sentier escarpé s'appuyant sur un bâton. - Comment ? Est-ce que ça n'aurait pas eu la même apparence s'il avait été en train de glisser vers le bas dans cette position ? Peut-être un martien décrirait l'image de cette façon.

Ludwig Wittgenstein,
Investigations philosophiques,
139 note.

La civilisation martienne était morte depuis longtemps. Tout ce qui restait c'était les décombres de huttes et hangars préfabriqués. Le dernier Martien mourut sans laisser le moindre indice permettant de comprendre sa civilisation. Il doit y avoir quelque chose, quelque part qui donne une indication au sujet de leur culture.

Tel est le cadre de science-fiction de l'œuvre de H. Beam Piper « Omnilingua ». L'histoire décrit la situation pénible du docteur Martha Dane, membre d'une équipe archéologique envoyée à Mars pour explorer une civilisation perdue. Dans sa tentative de déchiffrer la langue martienne éteinte, elle a étudié entre autres des images et des légendes, des pages restaurées de livres, et des inscriptions. Aucune percée ne se produisit jusqu'à ce que l'équipe archéologique découvrît ce qui semblait être une université. En moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, le Docteur Dane parvint à lire les livres de science martiens. Ne pouvant y croire, un de ses collègues demanda : « mais comment pouvez-vous être si sûre que ces mots signifient réellement des choses comme hydrogène et hélium et boron et oxygène ? Comment savez-vous que leur table d'éléments est même comparable à la nôtre ? »[1].

Surpris, d'autres rétorquèrent : « Ceci n'est pas seulement la table martienne des éléments ; c'est la table des éléments. C'est la seule qui

(1) H. Beam Piper, « Omnilingual », *Mars, We Love You*, ed. par Jane Hipolito et Willis E. McNelly, Pyramid, New York, 1971, p. 257.

existe... Voyez, l'hydrogène a un proton et un électron. S'il avait plus de protons ou plus d'électrons, ce ne serait pas de l'hydrogène, ce serait quelque chose d'autre. Et de même pour tous les autres éléments. Et l'hydrogène sur Mars est le même que l'hydrogène sur Terre, ou sur Alpha Centauri, ou dans la galaxie suivante... »[2] « La science physique exprime des faits universels, c'est nécessairement un langage universel »[3].

Bien que cette conclusion soit atteinte dans une œuvre de science-fiction, on peut l'entendre chez certains philosophes contemporains. Cette notion - de l'universalité de la science - est en fait hautement significative dans les œuvres de Hilary Putnam et Saul Kripke. Dans le monde de Kripke, l'œuvre de science-fiction de Piper décrit simplement les éléments de la table périodique en tant que désignateurs rigides ; ces éléments sont transterrestres et dans tous les mondes possibles, y compris le monde martien, ils se réfèrent aux mêmes objets. On peut se demander si oui ou non pour Kripke les Martiens de Piper nous offrent réellement un monde possible différent de notre existence terrestre réelle. Mais ce qui est évident c'est que, comme Piper, Kripke considère les éléments de la science comme désignant de manière rigide. Kripke remarque : « Nous identifions l'eau au départ par sa sensation, son apparence et peut-être son goût caractéristiques... S'il y avait une substance, même réelle, qui avait une structure atomique complètement différente de celle de l'eau, mais ressemblait à l'eau sous ces rapports, dirions-nous qu'il y a de l'eau qui n'est pas H_2O ? Je ne crois pas. Nous dirions plutôt que de même qu'il y a de l'or pour les sots (pyrite, chalopyrite), il y a de l'eau pour les sots... »[4].

Hilary Putnam adopte une position similaire. Utilisant le cadre de référence de la science-fiction et des mondes possibles, Putnam met en place la notion de « Terre Jumelle ». Ici tout ressemble largement à notre Terre. « En fait, affirme Putnam, à part les différences que nous allons préciser dans nos exemples de science-fiction, le lecteur peut supposer qu'il a un double - une copie identique - sur la Terre Jumelle... »[5]. Une des différences sur la Terre Jumelle est cependant la suivante : « L'une des particularités de la Terre Jumelle est que le liquide nommé « eau » n'est pas H_20 mais un autre liquide dont la formule chimique est très longue et compliquée. Je vais abréger cette formule chimique sous la forme XYZ. Je supposerai que XYZ est

(2) *op. cit.*, pp. 257-258.
(3) *op. cit.*, p. 259.
(4) Saul A. Kripke, « Naming and Necessity », in D. Davidson & G. Harman, eds., *Semantics of Natural Language*, D. Reidel, Dordrecht, 1972, p. 323.
(5) Hilary Putnam, « Meaning and Reference », *Journal of Philosophy*, LXX, n° 19, pp. 700-701.

indistinguable de l'eau à des températures et pressions normales. De plus, je supposerai que les océans et lacs et mers de la Terre Jumelle contiennent du XYZ et non de l'eau, qu'il pleut du XYZ sur la Terre Jumelle et non de l'eau, etc »[6]. L'eau est-elle la même sur la Terre Jumelle que sur notre planète ? Putnam dit que non.

« Notez qu'il n'y a pas de problème quant à l'extension du terme « eau » : le mot a simplement deux sens différents (comme nous disons) ; au sens où le mot est utilisé sur la Terre Jumelle, le sens est eau_{TJ}, ce que *nous* appelons « eau » n'est tout simplement pas de l'eau, alors qu'au sens où le mot est utilisé sur la terre, le sens eau_T, ce que les habitants de la Terre Jumelle appellent « eau » n'est tout simplement pas de l'eau. L'extension d'« eau » au sens eau_T est l'ensemble de toutes les totalités consistant en molécules de H_2O ou quelque chose de semblable ; l'extension d'« eau » au sens eau_{TJ} est l'ensemble de toutes les totalités consistant en molécules de XYZ^{TJ}, ou quelque chose de semblable »[7].

Putnam élabore sa position encore plus vigoureusement. Il affirme que même avant les progrès actuels en théorie atomique, les deux sortes de choses n'étaient pas identiques. « ... l'extension du terme « eau » sur Terre était tout autant H_2O en 1750 qu'en 1950 »[8]. La conception de Putnam est fort semblable à celle de Kripke. Tous deux considèrent le langage de la science comme désignant de manière rigide à la fois au niveau atomique et au niveau des composés. Ainsi que Putnam l'affirme : « si nous étendons cette notion de rigidité aux noms de substance, alors nous pouvons exprimer la théorie de Kripke et la mienne en disant que le terme « eau » est *rigide* »[9].

C'est ce sens de la rigidité scientifique que je voudrais débattre et finalement mettre en question. La présupposition philosophique ici est que le langage scientifique au sujet du monde doit avoir le même sens dans tous les mondes possibles. Ceci est prédiqué sur base de la supposition que le monde, le cosmos est intelligible en soi, indépendamment de tout langage. En conséquence, le langage scientifique et aussi le langage empirique sont purement passifs ; ils reflètent le caractère articulé inhérent aux choses. Le langage scientifique reflète les structures déjà présentes dans les choses. Les faits du monde constituent la fondation indépendante ultime du langage empirique et scientifique et de la vérité elle-même. W.V. Quine résume cette position philosophique quand il affirme que « le sens empirique est ce qui reste quand ... nous

(6) *op. cit.*, p. 701.
(7) *op. cit.*, p. 701.
(8) *op. cit.*, p. 702.
(9) *op. cit.*, p. 707.

éliminons le verbiage. C'est ce que les phrases d'une langue et leurs traductions fermes dans une langue complétement étrangère ont en commun »[10].

Cette conception est selon moi suspecte. Il n'y a pas d'abîme absolu entre l'empirique et le conceptuel. Le problème n'est pas de savoir s'il existe un monde physique extérieur, mais si ce monde nous vient préarticulé linguistiquement tel que nous le connaissons, ou si le langage scientifique - ainsi que le langage empirique - est une construction, une mise en forme de l'étoffe de l'expérience en fonction de certaines structures humaines. Les perceptions sont plus que des observations passives, et le langage empirique est plus que des énoncés qui reflètent et rendent compte. Le monde ne procure une fondation indépendante ni pour le passage ni pour l'expérience ; il n'est pas intelligible indépendamment. Les propositions descriptives ne sont pas absolument distinctes des propositions non-descriptives, et les énoncés factuels ne révèlent pas directement quelque chose au sujet du monde ; directement, ils révèlent quelque chose au sujet des structures à travers lesquelles ces propositions organisent le monde, et le décrivent à travers ces structures. Dans la conception surannée selon laquelle l'univers nous parvenait préconditionné en catégories chosistes, l'affaire du langage était avant tout d'enregistrer de telles démarcations ; un système de langage globalement alternatif était une impossibilité. Et cependant, si nous acceptons les notions qui précèdent, cette conception devient douteuse ; d'après l'hypothèse Sapir-Worf, il y a des indications permettant d'affirmer que les langues découpent le monde de manières différentes. Donc, la vérité ultime et indiscutable du langage scientifique est mise en question.

A ce moment de l'argumentation, Kripke lancerait probablement que « la façon dont la référence d'un terme est déterminée ne devrait pas être considérée comme un synonyme du terme »[11]. Kripke affirme que si les descriptions peuvent être contingentes et dépendantes d'une culture, le sens du terme n'est pas équivalent à cette description. Le vrai sens d'un nom est la chose à laquelle il se réfère, telle que peut la déterminer une désignation empirique. De ce fait, Putnam estime que la rigidité du terme « eau » résulte du fait que quand je donne la *définition ostensive* « Ce liquide est de l'eau », je veux dire que l'eau est H_2O dans tous les mondes possibles. Il continue : « Nous pouvons *aussi* dire, d'après Kripke, que quand je donne la définition ostensive « *Ceci (ce* liquide) est de l'eau », le démonstratif « Ce(ci) » est rigide »[12].

(10) W.V. Quine, *Word and Objetcs*, M.I.T. Press, Cambridge (mass.), 1960, p. 70.
(11) *Semantics of Natural Language, op. cit.*, p. 328.
(12) *Journal of Philosophy, op. cit.*, p. 707.

Les positions de Kripke et de Putnam, donc, dépendent du postulat que la connaissance scientifique est réductible à certaines formulations empiriques. Ceci semble discutable. C'est un usage étrange du langage que de considérer « *Ceci* est du H_2O » comme une déclaration référentielle initiale identifiant une structure atomique. La connaissance scientifique est liée à certaines observations empiriques. Cependant, ce qui est observable empiriquement est différent de la constitution chimique des choses. La constitution d'une substance comme H_2O ne peut jamais être donnée directement par des énoncés d'observation. Ce qui est observable est *différent* des propriétés chimiques de la substance. Et pourtant de telles propriétés devraient être observables si les éléments et les composés sont des désignations scientifiquement rigides. Si les éléments et les composés représentaient des noms propres, ils devraient être désignés directement. En fait, Kripke et Putnam argumentent en faveur d'une espèce de réalisme fondamental en science.

Au contraire, ce qu'il convient de remarquer c'est que les éléments de la table périodique en chimie ne sont pas des choses individuellement différentes, mais des combinaisons différentes de choses. Ces éléments ne sont pas élémentaires mais sont des composés de diverses particules subatomiques. Les éléments sont complexes plutôt que simples. Ils ont la forme de propositions, non de noms. Si c'est le cas, alors les éléments de la table périodique ne sont pas des désignateurs rigides ; ils sont des descriptions définies. Quand je parle de l'hydrogène, je parle d'une certaine structure subatomique, une notion composite dans la notation chimique. La table périodique n'est pas un agrégat de désignateurs discrets, mais une classification de composants reliés entre eux. Le langage de la science est systématique ; l'univers, un atome, une molécule, un organisme - tous représentent des systèmes.

La découverte par Dmitri Mendeleyeff du comportement périodique des éléments n'a pas seulement expliqué les relations simples entre les éléments connus, mais sa théorie avait la puissance nécessaire pour prédire l'existence d'éléments encore à découvrir. Le système de Mendeleyeff laissait place aux éléments non découverts. Ce caractère systématique et prédictif indique que les éléments (et par extension les composés) fonctionnent non comme noms désignateurs mais comme système de descriptions définies. Chaque élément du cosmos est entrelacé avec tous les autres éléments.

Au contraire, Kripke et Putnam fonctionnent d'après le postulat de la discontinuité et de la fixité pure et simple des éléments. Selon la définition de Kripke, un désignateur rigide est un terme utilisé de la même façon dans *tous* les mondes possibles. Si on reformule ceci, un désignateur rigide est un mot tel qu'il n'y a pas de possibilité de l'utiliser d'une

autre manière. Mais quel mot serait le moins du monde susceptible de satisfaire ce critère ? Le caractère ouvert de notre langage est tel qu'aucune restriction de ce style n'entre préconditionnée dans son sens. Au mieux, nous pouvons légiférer ou prescrire un tel usage restreint, mais ceci n'est pas ce que Kripke affirme. Il suggère qu'il existe une restriction a priori ou logique, alors que je maintiens qu'elle serait pragmatique.

On peut voir quelle séduction les désignateurs rigides de Kripke exercent. Le postulat est que les désignateurs rigides garantissent le pont entre les langues nécessaires à la traduction. Ils fournissent cette base commune, ces termes invariants en vertu desquels la traduction de science-fiction de Piper est justifiée. L'hélium est l'hélium ; l'oxygène est l'oxygène. Ces mots désignent de manière rigide. D'autre part, si les mots recevaient plutôt leurs sens par rapport à leurs propres systèmes de langage, Kripke ou Putnam pourraient objecter qu'alors il n'y aurait pas de facteur de vérification pour différencier une traduction correcte d'une incorrecte. Et pourtant cette conclusion est suspecte. Ce qui permettait la soi-disant traduction dans l'exemple de science-fiction n'était pas la désignation rigide des éléments, mais les relations internes systématiques entre ces éléments par rapport à la table périodique, et c'était cette structure systématique que Dane pouvait traduire. La traduction ne portait pas sur les éléments isolés du système, mais sur les structures propres du système. Les traductions de l'hélium et de l'oxygène étaient faites à partir du postulat à tout le moins sublimal, intuitif, que le caractère systématique de la table périodique martienne était le même que celui de la nôtre.

Le langage de la science est systématique et ouvert en ce sens qu'il a une caractéristique prédictive et est capable d'incorporer des données nouvelles. Un désignateur rigide, par contre, a un domaine ferme, ou fixe ; il prescrit un usage absolu du langage, indépendant de tout fond contextuel. Putnam et Kripke affirment qu'il y a une correspondance directe entre des mots qui apparaissent dans des cadres différents, et ce indépendamment de leurs contextes. Ceci conduit à des difficultés insurmontables. Les mots reçoivent leur sens d'un cadre d'ensemble. Quand on parle du sens d'un mot on veut dire qu'il a été incorporé dans un système, où il s'ajuste à d'autres mots. C'est à ce contexte que le mot doit son sens.

Je n'affirme pas que des désignateurs rigides ne sauraient exister, mais je dis que la table périodique en science, couplée avec les formules chimiques des composés, ne sont pas directement référentielles, et ne peuvent être déterminées par des définitions ostensives. Le fait que ces éléments sont identifiés par des descriptions souligne plus nettement - alors que les éléments peuvent bien ne pas être synonymes de

ces descriptions - que la *connaissance* que nous en prenons ne procède pas par désignateurs rigides. Remarquez que ceci déplace l'argument d'une base métaphysique à une base épistémologique. Ou plus précisément, ceci montre les interrelations entre les deux sortes de questions. L'épistémologie fournit les conditions qui font que les faits empiriques sont révélés. Ceci est la connection qui existe entre l'épistémologie et le monde. Souvent nous présupposons qu'il y a un abîme absolu entre les deux, et les faits de la science sont supposés se déployer comme des complexes structurés tenant par eux-mêmes. Au contraire les voies humaines de la connaissance empirique - les sens - constituent un cadre régulateur pour la science. Les énoncés scientifiques ne sont pas donnés comme vrais a priori. Leur vérité est donnée par un cadre épistémologique en fonction duquel les énoncés prennent sens. D'ailleurs ces suppositions ou cadres prennent un sens plus intense dès lors qu'on parle de Martiens et de mondes possibles.

Dans un article surprenant intitulé « Empiricism and the Possibility of Encountering Intelligent Beings with Different Sense-Structures », Neal Grossman argumente que les énoncés d'observation utilisés comme justification en science auraient peut-être eux-mêmes besoin de justification lors d'une rencontre avec des êtres extraterrestrres qui sentent différemment de nous[13]. Sa position est centrée sur l'hypothèse de Martiens dont la sensibilité à la lumière est telle que la longueur d'onde de lumière la plus courte détectable par la rétine martienne est plus longue que la longueur d'onde de lumière la plus longue détectable par la rétine humaine. Il n'y a pas d'intersection de détectabilité. Donc pour le Martien l'énoncé « L'objet X est infra-rouge » est un construit théorique pour le Terrien, et « L'objet X est jaune » est un construit théorique pour le Martien. Ou, dans les termes de Kripke ou de Putnam, certains énoncés d'observation ou définitions ostensives qui pour les humains déterminent de manière rigide leurs énoncés scientifiques, pourraient bien être des descriptions définies pour des non-terriens. Cette possibilité fait naître un problème. Si le langage de la science est universel, si la constitution atomique des éléments et des composés constitue des désignateurs rigides dans tous les mondes possibles, alors une telle constitution devrait pouvoir être vérifiée directement et non seulement par des humains mais aussi par des non-terriens. De toute évidence, il n'en est pas nécessairement ainsi dans tous les mondes possibles. La Terre Jumelle de Putnam a des doubles. Qu'en serait-il si l'appareil sensoriel du non-terrien était complètement différent du nôtre ? Les désignateurs rigides ne seraient pas rigides pour les non-terriens.

(13) Neal Grossman, « Empiricism and the Possibility of Encountering Intelligent Beings with Different Sens-Structures », *The Journal of Philosophy*, LXXI, n° 22, Décembre 19, 1974, pp. 815-821.

Le 3 mars 1972 le vaisseau spatial Pioneer 10 fut lancé. C'était le premier objet fait par l'homme à quitter le système solaire, et il emmenait de la Terre un message que tout non-terrien devait pouvoir comprendre. Entre autres choses, ce message incluait les spins du proton et de l'électron d'un atome d'hydrogène neutre. Le raisonnement qui conduisit aux contenus de ce message, selon le Professeur Carl Sagan, fut que « il est écrit dans le seul langage que nous ayons en commun avec les récepteurs : la Science ... Le message sera basé sur des points communs entre les civilisations transmettrice et réceptrice ... ce que nous avons vraiment en commun - l'univers autour de nous, la science, et la mathématique »[14].

Certes, la traduction par le Docteur Dane du langage martien était basée sur des points communs entre notre civilisation terrienne et la civilisation martienne éteinte, mais la source de cette communauté n'est pas nécessairement à trouver dans des soi-disant désignateurs rigides de la science. Ce qui est commun est l'acte de communication et le cadre de logique en fonction duquel la communication est conçue comme telle. Même pour que la connaissance scientifique ou empirique soit possible, il doit y avoir un cadre logique présupposé. Une description du monde n'est pas donnée comme *a priori* vraie, plutôt, d'un point de vue logique, des principes sont nécessaires en fonction desquels des énoncés prennent un sens. C'est la possibilité de partager ces principes qui crée la base commune pour la communication extra-terrestre.

(14) Carl Sagan, *Cosmic Connection*, Doubleday, New York, 1973, pp. 217-218.

Peter Fitting

Idéologie et construction du réel dans l'œuvre de Philip K. Dick

The office building loomed up.
A section of the building fell away. It rained down, a torrent of particles. Likes sand. Ed gaped foolishly. A cascade of gray debris, spilling around his feet. And where he had touched the building, a jagged cavity yawned - an ugly pit marring the concrete.
He got into the lobby. The lobby was dim and obscure. The overhead lights flickered feebly in the gloom. An unearthly hung over everything.
He spied the cigar stand. The seller leaned silently, resting on the counter, toothpick between his teeth, his face vacant. And gray. *He was gray all over.*
' Hey, ' Ed croaked. ' What's going on ? '
The seller did not answer. Ed reached out toward him. His hand touched the seller's gray arm - and passed right through...
Ed turned peering into the gray mist. A creature was coming, hurrying rapidly. A man - a man in a white robe. Behind him others came. Men in white, with equipment. They were lugging complex machinery.
' Hey - ' Ed gasped weakly.
The men stopped. Their mouths opened, their eyes popped.
' Something's gone wrong ! '
' One still charged. '
' Get the de-energizer. '

« Adjustment Team »[1].

Un rêve d'enfance : je me réveille au milieu de la nuit silencieusement je descends et sors dans le jardin, non pas par la porte d'entrée, mais par la cuisine, pour découvrir que le « réel » n'est qu'une fabrication, des façades truquées, construite à des fins que je ne comprends pas. Ce n'est pas cependant du solipsisme - ce n'est pas moi qui ai créé cet univers, mais il semble exister pour moi. Ce rêve - ou ce fantasme - est au centre de l'univers fictionnel de Philip K. Dick.

(1) « Adjustment Team » (1954) in *The Book of Philip K. Dick*, Daws, NYC : 1973, pp. 76-78.

La scène citée plus haut est importante en ce qu'elle ressemble à mon rêve et explique ainsi ma fascination pour Dick. Dans cette œuvre qui s'est faite sur une période de trente ans et qui comprend plus de cent nouvelles et trente-cinq romans de S.F., cette scène présente, à ma connaissance, l'un des premiers exemples de la problématique que je voudrais étudier. Le « problème du réel » est souvent mentionné comme une thématique centrale de l'œuvre dickienne, mais les lecteurs de cette œuvre s'en sont tenus, dans la plupart des cas, à des explications ou des interprétations de ce thème. Les « explications » sont, selon cette perspective, déjà données dans les romans : les déformations de la réalité sont « motivées » - par les drogues, par les psychoses etc. ; de telles « explications » sont, en outre, validées par référence à la biographie de l'auteur. D'autres lecteurs essaient d'interpréter ces réalités instables et illusoires comme l'image d'une société américaine elle-même en désintégration ; ou comme l'image (existentialiste) d'un monde dénué de sens ; ou finalement comme l'image d'une réalité illusoire derrière laquelle se trouverait cachée une réalité transcendentale et vraie[2].

Ma propre lecture commence avec la *scène de la découverte*. Je propose donc d'étudier les dimensions et la signification de l'œuvre de Philip K. Dick à travers une lecture de quelques-uns de ces romans où le problème du réel est central. Je commencerai avec les « mondes imaginaires » de *L'œil dans le ciel* (1957) et de la psychose du *Temps Désarticulé* (1959) pour venir ensuite aux expériences hallucinogènes du *Dieu venu de Centaure* (1964) et je finirai avec la schizophrénie de *Substance mort* (1977) et la « théophanie » de *Siva* (1981)[3].

Ma fascination pour la S.F. de Dick recoupe l'attention que je donne, en tant que critique, aux productions et pratiques idéologiques. Mais

(2) Pour la critique de PKD il y a en français les travaux de Boris Eizykman, *Science-fiction et capitalisme*, Paris, 1973, et *Inconscience-fiction*, Paris, 1979. Il y a aussi la thèse inédite de Marcel Thaon, « Essai psychanalytique sur la création littéraire - Processus et fonction de l'écriture chez un auteur de science-fiction : Philip K. Dick », Université de Provence, 1981.
En anglais il y a deux livres courts : les articles, lettres et discours de Dick déjà publiés dans la fanzine *S.F. Commentary* de Bruce Gillespie : *Philip K. Dick : Electric Sheperd*, Nostrilia Press, Melbourne, 1975 ; et Angus Taylor, *Philip K. Dick and the Umbrella of Light*, T.K. Graphics, Baltimore : 1975. Voir aussi le numéro spécial de *Science Fiction Studies*, N° 5, March 1975, sur Dick avec des études de Aldiss, Jameson, Lem, Pagetti, Suvin, Watson et moi-même. Parmi les fanzines il faudrait mentionner aussi le *Science Fiction Review* de Richard Geis, Box 11408, Portland, Oregon 97211, en particulier les n^{os} 17 (mai 1976), 19 (août 1976), 36 (août 1980), 39 (été 1981) et 41 (hiver 1981).
(3) Une bibliographie quasi complète de Dick qui comprend aussi des traductions vient de sortir : PKD : *A Philip K. Dick Bibliography*, Underwood/Miller, San Francisco, California et Columbia, Pennsylvania, 1981, compiled by Daniel J.H. Levack, with Annotations by Steven Owen Godersky. Pour cette étude je me suis servi des éditions suivantes : *L'Œil dans le ciel*, « J'ai Lu », 198 ; *Le temps désarticulé*, Calmann-Levy, 1975 ; *Le Dieu venu de Centaure*, Galaxie, N° 62 bis, 1969 ; *Substance mort*, Denoël, 1978 ; et *Siva*, Denoël, 1981.

mon intérêt ne se limite pas à l'obligation que ressent le critique marxiste de démystifier et d'exposer les pratiques idéologiques dans les productions culturelles de masse. La présente étude comprendra, bien sûr, une « lecture idéologique » de Dick, un effort de lire cette œuvre non pas comme l'expression d'une éternelle condition humaine, mais dans son contexte socio-historique, en tant que geste ou acte - inconscient ou non - sur le plan idéologique. Mais la portée de cette œuvre est ailleurs : ce que je retracerai ici de la réalité, met en scène les opérations idéologiques. Si nous savons, intellectuellement, que nous ne vivons pas directement le réel, mais qu'il est « construit », qu'il est médiatisé à travers la vision du monde et les pratiques de la classe dominante, *notre expérience du réel est tout le contraire.* Nous vivons dedans ; nous avons l'impression que le réel est une donnée, naturelle et non-médiatisée. L'œuvre dickienne me fascine précisément en tant qu'*expérience vécue* de l'idéologie[4].

Par ce détour théorique je ne cherche pas à fournir des catégories marxistes pour thématiser les romans de Dick, mais à offrir une explication de la contradiction que ces romans semblent poser, entre notre connaissance théorique du caractère construit et médiatisé du réel et notre désir d'une expérience directe et immédiate de la réalité. L'œuvre de Dick, comme je vais essayer de le montrer, attire non pas par les « réponses » qu'elle donne au problème réel, mais parce que ses scènes de découverte semblent des images puissantes d'un moment de vision, une expérience effrayante où soudain Dick voit et sent ce que nous ne savons qu'intellectuellement - que le réel est construit. En suivant sa carrière romanesque je vais essayer de montrer son effroi grandissant et ses efforts pour expliquer, après coup - drogues, psychose, métaphysique - une expérience toujours déjà faite.

*
* *

I - L'idéologie comme construction du réel.

A. L'œil dans le ciel (Œil)/Eye in the sky

C'est le plus intéressant des romans de la première période (1955-1960) ; il comprend non pas un mais quatre réels illusoires qui résultent d'un accident au « bévatron » de Belmont. Pendant les quelques minutes de temps objectif qu'il faut pour les secourir, huit personnes vivent collectivement une suite de quatre « mondes imaginaires » qui

(4) En utilisant le concept d'« idéologie » je voudrais tout de suite souligner l'importance des travaux de Louis Althusser et des débats théoriques qui les ont suivis. La présente étude n'est pourtant pas une intervention dans ces débats, mais une utilisation sélective de ses travaux. Le concept de la « construction de la réalité » a été emprunté à Peter Berger et Thomas Luckmann, *The social construction of reality,* New York, 1966.

sont chacun la version subjective d'un des personnages accidentés de cette Californie des années cinquante. Le premier (et le plus développé) de ces mondes imaginaires est celui d'un fanatique religieux : *L'énergie libérée du faisceau a transformé l'univers personnel de Silvester en un monde objectif. Nous sommes soumis à la logique d'une religion invraisemblable, celle d'un vieil homme qui s'est emballé pour un culte de cinglés à Chicago dans les années trente. Nous nous trouvons dans son univers qui est régi par toutes ses superstitions ignorantes et pieuses. Nous nous trouvons dans l'*esprit *de cet homme.* (pp. 115-116)

Dans le « monde dément » d'Arthur Silvester, Dieu intervient - par des « miracles » dérisoires - dans la vie quotidienne des gens. Les accidentés se rendent tout de suite compte du fait que leur réalité a subi des changements, mais il ne comprennent que lentement la place qu'occupe Silvester dans cette réalité. Dans la dispute qui suit leur découverte de la véritable situation, bagarre où Silvester est défendu par « une légion d'anges » qui surgissent de son poste de télévision, Silvester trébuche et tombe contre un meuble. Avec sa perte de conscience, l'emprise de Silvester sur leur réalité collective se termine. Au lieu de se réveiller dans le réel de départ, le groupe découvre alors qu'ils sont de nouveau dans une réalité subjective, dans le monde bégueule et victorien de la veuve Edith Pritchett. Dans le dernier numéro du *Journal des sciences appliquées*, l'article de tête dans le monde de Silvester s'intitulait, « Aspects théoriques du problème de la construction des réservoirs... De la nécessité de maintenir une réserve permanente de grâce fraîche dans tous les centres importants. » (p. 54) Dans le monde de Mrs Pritchett, cette même revue commence avec un article sur les théories de Freud : *Freud montra que chez l'individu sain, dépourvu d'inhibitions, il n'existe pas de pulsion sexuelle ni de curiosité ou d'intérêt à l'égard des choses du sexe. Contrairement aux notions traditionnelles, le sexe est un élément entièrement artificiel. Lorsqu'un homme ou une femme peuvent mener une existence normalement dédiée à une activité artistique, la peinture, la littérature, la musique, la prétendue pulsion sexuelle disparaît. L'activité sexuelle est la forme déviée par laquelle les talents artistiques se manifestent lorsqu'une société mécanique soumet l'individu à certaines inhibitions contre nature.* (p. 135)

D'après cette façon de construire le réel, la femme de Jack Hamilton est asexuée. Si les « miracles » caractérisaient les événements particuliers et uniques au monde de Silvester, celui de Mrs Pritchett se résume dans sa capacité d'« abolir » les classes et catégories d'objets déplaisants. Le groupe échoue dans ses efforts pour « tuer » Mrs. Pritchett - elle cherche évidemment à maintenir son monde - mais à la fin ils réussissent à l'entraîner dans une orgie d'abolitions qui s'achève avec l'abolition des produits chimiques qui composent leurs propres corps.

Le groupe se réveille alors dans une troisième réalité subjective, le monde paranoïaque de Joan Reiss - un monde « au-delà des pires cauchemars », structuré par son « délire de persécution. » (p. 194) Dans ce monde, la prostituée Silky devient une araignée qui guette dans le sous-sol chez Jack. Quand le groupe se réunit chez lui, la maison devient une créature vivante qui essaie de les dévorer. Mais la paranoïa de Joan est aussi sa perte. Le groupe se métamorphose en « bêtes annelées, chitineuses » (p. 215) qui la torturent et la tuent.

La quatrième et dernière réalité subjective est une « fantaisie communiste » (p. 232), le monde d'une dure lutte des classes (« Les vampires de Wall Street contre les ouvriers héroïques, aux yeux clairs, et la chanson aux lèvres » p. 235) que le groupe pense être le fantasme de Marsha, la femme de Jack. Mais quand ce dernier l'assomme et qu'elle perd conscience, le monde continue. C'est en fait celui du nommé Charley McFeyffe. Bien qu'il soit « capitaine de la sécurité intérieure » à California Maintenance Labs (Cal-Main) et donc la personne responsable du licenciement de Jack à cause des activités « gauchisantes » de sa femme, il est lui-même un membre clandestin du parti. Ce dernier monde subjectif se termine assez vite, au moment où l'on commence à secourir les membres du groupe qui gisent inanimés dans le bévatron.

Dans le contexte de ce roman, il semble y avoir plusieurs réponses possibles à la question de la nature de la réalité. Il y a, tout d'abord, dans le contexte du genre S.F. - surtout pour la S.F. anglo-américaine à la suite d'Hiroshima - une mise en question de la tradition selon laquelle la science serait l'unique voie de connaissance du monde et du rôle de la science dans l'avènement d'un monde meilleur. (Cette conception de la science rappelle l'opposition, souvent trop vite faite, entre science et idéologie.) Dans ce roman, la science n'est pas une voie privilégiée pour accéder à une connaissance du réel ; mais elle n'est pas rejetée non plus - comme elle l'était dans un certain nombre de romans de l'époque.[5] Jack est ingénieur et sa « conception du monde transformée » à la fin du roman (p. 252) n'est pas un refus de la technologie, mais une reconsidération de ses compétences électroniques et de leur utilisation. Au lieu de continuer à travailler avec des ordinateurs et de faire des recherches classées secrètes dans une grande entreprise - que ce soit EDA ou Cal-Main - il voudrait établir une petite fabrique de composantes de chaînes hi-fi. Toutefois le roman ne donne pas la science comme neutre et objective. Au contraire, la science et les applications technologiques qui s'ensuivent se présentent comme hautement déterminées idéologiquement. La société EDA

(5) Voir mon article, « The Modern Anglo-American S.F. novel » in *Science Fiction studies 17*, March 1979.

(Electronics Development Agency) où Jack cherche du travail, est ridiculisée dans le roman pour la facilité et la rapidité avec lesquelles elle change de direction selon l'idéologie dominante. Quand Jack s'y présente, pendant le monde de Silvester, pour demander du travail, on lui explique que la physique est un sujet « épuisé » ; EDA ne s'intéresse plus aux ordinateurs mais à ce que le directeur appelle, « le problème fondamental pour l'existence de l'homme : maintenir une liaison solide entre le Ciel et la Terre. » (p. 52) Dans le monde de Mrs. Pritchett le directeur lui déclare : « Notre but, poursuivit-il avec grandiloquence, est d'utiliser les immenses ressources et les talents de l'industrie électronique pour élever le niveau culturel des masses. Apporter l'art à l'humanité tout entière. » (p. 133) Quant à Cal-Main, c'est une « fabrique de bombes » (p. 72), mise en pratique des connaissances et techniques scientifiques encore plus discutable que les objectifs changeants et ridicules d'EDA.

L'interprétation des réels désintégrants des romans dickiens qui est peut-être la plus connue, est celle que je désignerai comme « l'appel à la métaphysique ». Devant l'écroulement de leur réalité, certains des personnages dickiens réagissent en essayant de trouver quelque chose ou quelqu'un *derrière* le réel. C'est le cas dans *Œil* où - dans le monde de Silvester — McFeyffe amène Jack à la recherche d'une église catholique et où ils finissent par monter au ciel tenant un parapluie !

Il contemplait l'ancien univers géocentrique démodé, sous la forme d'une Terre géante et immobile... (Là) C'était l'Enfer. Et au-dessus de lui... le Ciel.
Une vision effarante : une sorte d'univers circulaire, d'endroit brumeux. Etait-ce une mer, un océan ? Un lac immense ; une eau tourbillonnante ? Des montagnes s'élevaient à l'horizon. Et la lisière interminable d'une forêt les dominait.
Brusquement, le lac cosmique disparut ; un rideau s'était abaissé. Mais le rideau, après une seconde, se releva. Le lac était de nouveau là, une étendue illimitée de substance humide...
Au centre, il discerna une substance plus dense, plus sombre. Une sorte de lac au beau milieu d'un lac. Etait-ce le Ciel ? Ce lac titanesque ? Il ne pouvait rien voir d'autre.
Ce n'était pas un lac. C'était un Œil. Et l'Œil le regardait et regardait McFeyffe.
Il n'attendit pas qu'on lui dise à qui appartenait l'Œil.
McFeyffe poussa un cri. Son visage vira au noir. Il avait le souffle coupé. Une terreur absolue l'envahit. Il se balançait au bout du manche du parapluie, s'efforçant d'ouvrir les doigts, essayant futilement d'échapper au regard de cet œil.
L'Œil fixa le parapluie. Instantanément, le parapluie prit feu et les lam-

beaux enflammés, le manche et les deux hommes hurlants tombèrent comme des pierres. (pp. 94-97)

Cette transformation de l'omniscience divine en un épouvantable œil-Dieu suggère un investissement fantasmatique qui se confirme par le titre même du roman, « L'œil dans le ciel » ; mais cet investissement se révèle aussi par la non-pertinence de cette scène de découverte dans le déroulement du récit. Elle n'est qu'un incident sans conséquence sur le chemin de Cheyenne, Wyoming, où Jack rencontrera le prophète Horace Clamp et découvrira le nom d'Arthur Silvester dans « Le Grand Livre des Fidèles » de la religion du Second Bab - découverte qui révèle à Jack la nature du réel dans lequel il est pris.

Cette scène suggère l'inquiétude et l'ambivalence de l'auteur envers la solution métaphysique. La possibilité d'une réalité ou d'une entité *derrière* les voiles de ce que Dick appellera dans ses derniers romans le « réel phénoménal » est une tentation plutôt qu'une solution - encore que ce soit une tentation qui revient souvent dans ses romans.

Après la délivrance du groupe et la fin des mondes fantasmatiques, le roman revient à son point de départ : le licenciement de Jack parce que sa femme a été classée comme « dangereuse pour la sécurité de l'usine. » Tout au long des mondes imaginaires, Jack retournait à EDA pour y demander un poste. Mais à la fin du roman ses expériences, « ont changé (sa) façon de voir » (p. 251). Non qu'il voie maintenant le « vrai » réel, mais il comprend enfin que son propre réel est aussi construit, par un groupe dont il ne partage plus les vues ni les buts. Tout comme l'auteur, Jack ne va pas plus loin dans son analyse. Mais sa décision n'est pas une acceptation du réel tel qu'il est : il essayera d'agir sur le monde en mettant sur pied une petite fabrique. Solution nostalgique et idéaliste peut-être, fuite vers le passé et vers un mode de production précapitaliste ; mais solution assez typique de nombre de romans dickiens où l'impossibilité d'une réponse au problème du réel est résolue d'une façon *pratique*, par le recours au travail manuel et à l'artisanat.

A un autre niveau, la signification du roman se trouve dans une remarque de Jack au moment où le groupe décide (erronément) qu'ils sont dans le monde de Marsha : « Nous disions que nous ne pouvions rien savoir avant d'avoir visité l'*intérieur* de l'esprit des gens. Eh bien, nous l'avons fait. » (p. 221) A travers les quatre mondes fantasmatiques, le problème du réel est déplacé sur le terrain de l'idéologique. Par le biais de ces « systèmes de référence personnels » (p. 120), le roman essaie de démystifier et dissoudre la question de l'idéologie. Il présente une image (stéréotypée) des USA avec son amalgame de cultures, de croyances et de philosophies différentes comme si c'était là l'origine des conflits sociaux. Au lieu de voir que ces différences

couvrent et cachent la domination et l'exploitation inhérente au système, le roman nous donne la « solution » américaine - le mythe du *pluralisme* selon lequel les groupes et intérêts rivaux soumettent leurs différences à un consensus démocratique. Ainsi le roman raconte la tension entre la norme « consensuelle » - représentée par Jack - et les différences extrêmes qui menacent le pluralisme, non pas à cause de leur « contenu » (religion, moralité, politique, etc), mais par leur volonté totalitaire - par l'imposition d'une seule construction du réel sur tout le monde. Cependant, au lieu de résoudre une telle contradiction, le roman fait apparaître seulement l'impossibilité d'un réel consensuel. Car si les quatre mondes imaginaires paraissent à nous, lecteurs, comme des extrêmes. la norme donnée par le roman ne prévaut pas. Jack est renvoyé de son travail à cause des tendances « progressistes » de sa femme ; il est ainsi lui-même victime de la tentative d'un groupe d'extrêmistes pour saisir et contrôler le réel - dont le référent est le sénateur McCarthy et la chasse aux sorcières des années cinquante - tentative qui, dans le roman (et dans la réalité), réussit ! Ce n'est pas Jack qui représente la norme, mais Charley McFeyffe et les directeurs de Cal-Main (compagnie qui se spécialise dans la fabrication de missiles.) Cette naturalisation de l'idéologique, cette mise en place d'un système monstrueux est bien décrite à la fin du monde de Joan Reiss où le groupe a été transformé en bêtes à carapaces chitineuses. Quand ils ont tué Joan, Jack exprime son soulagement à l'idée qu'ils retrouveront maintenant « leurs vraies formes » : « Il ne comprend pas, dit Silvester, avec une trace d'ironie dans la voix. Ce *sont* nos formes, Hamilton. Mais elles ne s'étaient pas manifestées auparavant. » (p. 217) « Normaux » nous vivons, comme Jack, dans un monde dirigé par des fous.

La mise à la porte de Jack n'est qu'une des failles par lesquelles le mythe du pluralisme est dénoncé. Jack n'est pas le seul personnage parmi les huit accidentés dont nous ne soyons pas la réalité subjective. Il y en a trois autres qui, contrairement à Jack, sont par définition des exclus, des représentants de groupes qui n'ont pas accès à la formation d'un consensus : David, le fils de Mrs. Pritchett, un enfant ; Marsha, la femme de Jack et selon les pratiques de l'époque une simple extension de son mari qui déclenche le récit ; et Bill Laws, un Noir, membre d'un groupe qui à vrai dire n'avait même pas à l'époque le droit de voter.

B - Le temps désarticulé (Temps)/Time out of joint

« Croyez-vous qu'on se joue de nous ? » (p. 72)
Je voudrais parler très brièvement d'un autre roman de cette première période où la motivation de la construction du réel est explicitement *psychologique. TEMPS* s'ouvre dans une ville américaine des années

cinquante avec la famille Neilson (référence à la famille typique des Nelson et au grand succès de l'émission télévisée « Ozzie and Harriet »). Les Neilson sont : Vic et Margo, leur fils Sammy et le frère de Margo, Ragle Gumm. Ce dernier ne travaille pas, mais gagne sa vie à un jeu qui paraît tous les jours dans le journal, - « Où sera Le Petit Homme Vert La Prochaine Fois ? » - jeu qui consiste à deviner la case gagnante sur une grille de plus de mille cases. Leur existence tranquille est troublée par les expériences bizarres où le réel de Ragle paraît soudain sans substance. Voici la scène de la découverte :

Sa voix lui parut bizarrement menue et lointaine. Le vendeur en tablier blanc, casquette sur la tête, le regardait, le regardait sans bouger. Rien ne se produisit. Aucun son nulle part. Enfants, voitures et vent : tout s'était tu.
La pièce de cinquante cents tomba, s'enfonça dans le bois et s'évanouit.
Je suis en train de mourir, songea Ragle, ou bien...
La terreur le saisit ; il voulut parler mais ses lèvres le trahirent. Il était désormais prisonnier du silence.
Encore une fois, non !
Non !
Cela m'arrive encore une fois.
La buvette se désagrégea en fines molécules incolores et sans traits. Ragle se mit à courir au travers, se mit à voir la colline derrière, les arbres et le ciel. Il vit la buvette quitter l'existence, avec son propriétaire, la caisse, l'énorme distributeur de boisson à l'orange, les robinets de Coke et de bière sans alcool à la pression, le réfrigérateur garni de bouteilles, le gril à hot-dogs, les pots de moutarde, les cônes empilés, les rangées de lourds couvercles ronds en métal sous lesquels se trouvaient les différents parfums de glace.
A la place de tout ceci, une petite étiquette. Ragle tendit la main et s'en empara. Sur le papier était imprimé en capitales : BUVETTE.
Il fit demi-tour d'un pas hésitant, repassa devant les bambins qui jouaient et devant les bancs occupés. (pp. 54-55)

Ragle décide que la réalité de cette ville tranquille doit être factice et il commence à essayer de s'en évader. Le roman raconte ses inquiétudes et ses tentatives d'évasion. Il finit par réussir, à l'intérieur d'un des camions qui approvisionnent le supermarché où Vic travaille. « Derrière » la réalité illusoire de cette ville de 1959, il y a la Terre de 1998, et c'est le « concours du journal » qui est la raison d'être de l'illusion. Ragle a été maintenu dans un « phantasme de retrait » car il a le talent de prédire où tomberont chaque jour des missiles lancés de la Lune par des colons qui voudraient leur indépendance. Il avait commencé par faire de plein gré ce travail, mais il a fait une « fuite dans la maladie » :

Il s'est retiré dans un phantasme de tranquillité... Une époque d'avant-guerre, du temps de son enfance. Vers la fin des années cinquante, quand il était encore gosse... Alors nous avons découvert un procédé grâce auquel nous pouvions lui permettre de vivre dans un univers paisible - relativement paisible, j'entends - tout en nous préparant nos interceptions anti-missiles. Il pouvait ainsi effectuer son travail sans en ressentir le poids sur ses épaules, sans avoir à songer aux vies de toute l'humanité qui dépendaient de lui. Pour lui, ce pouvait être un jeu, un concours du journal. C'est à cela que nous avons pensé, au début, Un jour, quand nous sommes passés à son quartier général à Denver il nous a accueilli en disant, « j'ai presque terminé le casse-tête d'aujourd'hui. » Et une semaine plus tard environ, il était déjà complètement perdu dans son phantasme de retrait. (pp. 242-243)

Cette explication, donnée par un officiel du gouvernement, déforme quelque peu les faits. Les « Lunatics » voudraient négocier, mais le gouvernement de la Terre a refusé. Et cette offre est cachée à la population de la Terre ; on est sur pied de guerre et le refus de négocier entraîne des morts. Avant de se replier sur son enfance, Ragle s'était justement rendu compte que les « Lunatics » avaient raison. Ainsi le gouvernement, contre les intérêts de la population, ne peut pas permettre qu'il retrouve sa raison. Le gouvernement a construit et entretient un réel illusoire pour se servir du talent-psi de Ragle sans qu'il le comprenne.

Dans ma lecture d'*ŒIL* j'ai essayé de montrer que la construction du réel n'était pas simplement une question de subjectivités individuelles. Chaque construction impliquait la domination, et l'idéal (illusoire) d'un réel consensuel et cédait devant les pressions et les intérêts qui associent l'état et l'industrie des armements (McCarthy et la guerre froide). Dans *TEMPS*, il n'est même plus question de démocratie, mais d'un gouvernement militaire. La contradiction entre les intérêts de la population et ceux de l'état est bien plus nette à la fin de ce roman (où Ragle part pour la Lune), qu'à la fin d'*ŒIL* où Jack essayait de tourner le dos à la société. Dans la construction d'un réel illusoire, *TEMPS* pose un autre aspect du rapport entre l'état et l'idéologie que nous verrons avec *Le Dieu venu de Centaure* : le contrôle et l'exploitation des gens, non pas par la force, mais par la manipulation de leurs connaissances (le gouvernement cache l'offre de négocier à la population) et de leurs désirs (le gouvernement maintient Ragle dans son illusion). Derrière le réel illusoire de 1959 - basé sur un phantasme de Ragle - il y a l'état policier de 1998, situation qui rappelle la description althussérienne des modes de reproduction des rapports de production capitalistes : derrière les appareils idéologiques d'état il y a les appareils répressifs.

II - L'idéologie comme spectacle.

Le dieu venu de Centaure
(Dieu)/The three stigmata of Palmer Eldritch

Pour passer à la période des chefs-d'œuvre (1962-1966), *DIEU* pose la question du réel et de l'idéologie par un dispositif familier chez Dick - une drogue hallucinogène (Voir *En attendant L'année dernière*, 1966 et *Le prisme du néant*, 1974). Barney Mayerson travaille comme « conseiller prévog » pour Leo Bulero : il prévoit psychiquement les modes à venir et décide ainsi quels objets devraient être « miniaturisés » pour faire partie des « Combinés Poupée Pat. » Ces combinés, genre maison de poupée, reproduisent en miniature une vie urbaine confortable de la Californie des années cinquante, vie qui existait avant la lente augmentation de la température qui a transformé la Terre en « un vaste désert brûlé » ; ils constituent le divertissement principal des Terriens envoyés coloniser les planètes et lunes du système solaire. Assis devant leurs combinés, les colons prennent par petits groupes l'hallucinogène illégal D-Liss (dont la vente constitue la source principale des revenus de la firme Combiné Poupée Pat, S.A., dont Leo est le directeur) et sont « translatés » dans le réel figuré par le combiné. Unissant leurs efforts, ils font agir et deviennent, pendant un temps, la Poupée Pat et son ami Walt au milieu des objets, meubles et vêtements « minifiés » du combiné. (Etrange image du concept freudien de « condensation » : les différents désirs et pulsions des cinq ou six colons « translatés » se croisent et prennent forme à travers ces deux personnages - deux personnages, du reste, qui figurent les deux « identités » sexuelles permises du capitalisme patriarcal, le couple hétérosexuel.)

Le récit commence avec les problèmes maritaux de Barney, héros dickien par excellence, qui a sacrifié sa femme à sa carrière et regrette amèrement sa décision. Son stress est accentué par ses efforts pour devenir fou - à l'aide d'une valise qui est, nous dit-on, l'« extension portative » d'un ordinateur-psychiatre, le Dr. Smile - car il vient de recevoir une feuille de recrutement de l'ONU. Dans cet avenir extravagant on recrute ainsi pour les colonies parmi une population qui, malgré les privations et difficultés aggravées de la vie sur la Terre, la préfère aux dangers et à l'ennemi de la nouvelle frontière. De plus sa crise personnelle est doublée par une crise au travail : une nouvelle assistante qui s'intéresse à sa place aussi bien qu'une nouvelle drogue qui fera concurrence au D-Liss.

Comme dans *Œil*, il y a différents réels imaginaires ainsi que différents modes de construction. Pour l'expérience D-Liss, il y a deux utilisations possibles. C'est une façon d'échapper à une réalité oppressive et ennuyeuse, et en même temps, pour d'autres, c'est une expé-

rience spirituelle. Il y a aussi K-Priss, le nouvel hallucinogène que Palmer Eldritch a rapporté de Prox. Mais pour ceux qui en prennent, le K-Priss sera bien plus problématique que le D-Liss. Car, bien que l'expérience du K-Priss offre l'avantage de ne plus dépendre du combiné et des désirs du groupe, mais de ceux de l'individu qui en prend, on découvre progressivement que cette expérience a lieu, pour ainsi dire, dans l'esprit de Palmer Eldritch (tout comme dans les « mondes imaginaires » d'*ŒIL*) : « dans un univers hallucinatoire où Eldritch fait office de Dieu Omniprésent. » (p. 170) Qui plus est, une fois que les gens ont commencé à prendre le K-Priss, le réel de base du roman commence à se disloquer pour les personnages et pour le lecteur qui ne peut plus savoir avec certitude où finit l'illusion et où commence le réel du roman.

Du reste, quand Barney dit qu'Eldritch « fait office de Dieu omniprésent » en parlant des effets de K-Priss, ce n'est pas simplement une métaphore. Eldritch n'est plus, malgré sa forme, un être humain. Son corps est « habité » par un être extra-terrestre ; pour Barney du moins, cet être est un dieu, bien qu'un dieu inattendu et insolite. Ainsi nous arrivons de nouveau à l'appel à la métaphysique - à la possibilité d'une interprétation transcendentale des disruptions du réel dans ce roman. De cette perspective, tout le roman se lit en termes d'une quête de réponse métaphysique à la question de la nature de la réalité, quête introduite dès le début dans une discussion du voyage de Palmer Eldritch vers le système proxien :

« ... lorsque la première expédition a quitté notre système pour une autre étoile... je croyais dur comme fer qu'en allant tellement loin il... » Elle baissa la tête, évitant de soutenir son regard. « Il trouverait Dieu. » Je l'ai pensé moi aussi, se dit Leo... je n'ai jamais cessé d'y croire. Même en ce moment. Même lorsqu'il s'agit de Palmer Eldritch. (pp. 32-33)

Si Barney sent en Eldritch, « un je ne sais quoi d'indiscutablement divin » (p. 206), pour d'autres personnages - telle la « néo-chrétienne » Anne - Eldritch est tout le contraire :

Mais je persiste à croire que tu te trompes, Barney. Une chose qui vient à nous les bras ouverts et les mains vides, comme tu dis, ne peut pas être Dieu. C'est une créature façonnée par quelque chose de plus qu'elle-même, tout comme nous. Dieu n'a pas été façonné, et Il ne se pose pas de problèmes. (p. 206)

Que Palmer soit un dieu ou, comme certains critiques le voudraient, un nouveau Satan[6], l'appel à la métaphysique ne trouve pas ici de

(6) Pour une critique : Voir, par exemple, Michael Tolley, « Beyond the Enigma : Dick's Questors » in *The Stellar gauge : Essays on Science Fiction writers*, edited by Michael J. Tolley and Kirpal Singh, Nostrilia Press, Carlton, Australia, 1980.

réponse satisfaisante. Comme nous l'avons vu avec *ŒIL*, cette « tentation » pose plus de problèmes qu'elle n'en résoud. A l'intérieur du roman le statut et la signification de Palmer Eldritch restent ambigus et le roman se clôt sur ces ambiguïtés, sans que le lecteur puisse trouver une lecture unifiante et cohérente du roman[7].

Le roman se termine dans l'ambiguïté au moment du retour de Mars, de Leo et de son associé Félix. Ni eux ni le lecteur ne savent, oui ou non, s'ils sont sortis de l'hallucination K-Priss :

Non, je parie que c'est encore une illusion... Je suis encore sous l'influence de cette unique dose. Je ne m'en suis jamais relevé, voilà tout...
« Dites, Felix, » fit-il en le poussant du coude, « vous êtes une illusion. Vous saisissez ? Je suis dans un monde forgé par la drogue. Naturellement, je ne peux pas vous le prouver, mais... »
- « Navré, » dit Félix d'un ton laconique, « mais vous vous trompez. »
- « Allons donc ! Vous allez voir que je vais me réveiller, ou Dieu sait comment cela s'appelle lorsqu'on est pour de bon débarrassé de cette saleté. Tenez, je vais absorber des tas de liquides pour en laver mon sang au plus vite. » Il fit claquer ses doigts. « Mademoiselle, » dit-il en agitant le bras avec animation. « Apportez-nous à boire tout de suite. Un bourbon à l'eau pour moi. » Il questionna Felix Blau du regard. (p. 216)

Ainsi le récit se clôt non pas sur des dilemmes métaphysiques, mais sur une « solution » tout aussi amusante que *pratique*. Et dans un geste circulaire, l'épigraphe du roman est tiré d'une « audio-circulaire » envoyée par Leo à ses employés *après* son retour qui souligne encore l'aspect pratique :

Ce que je veux dire, c'est... enfin... gardez-vous d'oublier que nous ne sommes que des créatures issues de la poussière. Oui, c'est peu comme encouragement, il faut bien se mettre ça dans la tête. Mais cela dit et compte tenu somme toute d'un mauvais départ, les choses pourraient être pires. Aussi je suis persuadé en ce qui me concerne que même dans une situation aussi pourrie nous saurons nous en tirer. Vous me saisissez ?

De même Barney tout comme Jack à la fin d'*ŒIL*, a pris une décision *pratique* qui marque la fin de sa culpabilisation religieuse et un retour au travail manuel :

J'ai décidé de mettre fin à mon expiation... Je vivrai ici (sur Mars) en colon. Je ferai prospérer mon jardin à la surface, je construirai des systèmes d'irrigation et tout ça... (pp. 200-201)

(7) Pour une critique du concept de la « lecture unifiante » d'un roman, voir ma lecture d'*Ubik*(de Dick), « UBIK : The Deconstruction of Bourgeois S.F. » in *Science Fiction Studies 5*, March 1975.

Pour nous lecteurs, la question n'est pas de savoir si Palmer Eldritch est un dieu, ni même de savoir où s'arrête (ou commence) le réel du roman, mais de reconnaître que le point de départ de ce roman est le *besoin d'illusion* que ressentent les personnages. Quelles que soient leurs interprétations des expériences D-Liss et K-Priss, tous les personnages admettent la nature illusoire de ces expériences. Que ce soit D-Liss ou K-Priss, c'est d'abord une expérience choisie pour répondre à l'inadéquation du réel. Ce n'est pas la désagrégation du réel qui pousse les personnages à agir, mais le fait que leur réel ne leur suffit pas. L'illusion est nécessaire ici, et la scène de découverte dans ce roman prend un tout autre sens que dans les romans que nous avons déjà vus.

Il était Walt. Il possédait une fusée de sport Jaguar XXB, vitesse de pointe vingt-cinq mille kilomètres à l'heure. Ses chemises venaient d'Italie et ses chaussures d'Angleterre...
C'était toujours samedi matin.
Dans la salle de bains, il s'humecta la figure, fit gicler un peu de crème à raser et se rasa. Tandis qu'il regardait dans la glace son visage aux traits familiers, il aperçut une note fixée au mur à l'aide d'une punaise et rédigée de sa propre écriture :

CECI EST UNE ILLUSION. TU ES SAM REGAN, COLON SUR LA PLANETE MARS. PROFITE BIEN DE TON TEMPS DE TRANSLATION, VIEUX. APPELLE TOUT DE SUITE PAT !

Et la note était signée Sam Regan.
Une illusion, songea-t-il en interrompant son rasage. De quelle sorte ? Il essaya d'évoquer quelque chose. Sam Regan... Mars. Un clapier sinistre... oui, une image prenait forme vaguement dans son esprit ; mais elle semblait si lointaine, si impossible et si peu convaincante. Il haussa les épaules et continua à se raser, intrigué et à présent légèrement déprimé. Bon, très bien, et même si la note disait vrai ? Même si ces inquiétants souvenirs d'une pseudo-existence d'exil involontaire dans un environnement inhumain avaient un lien quelconque avec la réalité ? Etait-ce une raison pour saboter ce qu'il était en train de faire ? Il allongea le bras, arracha la feuille de papier et en fit une boule qu'il jeta dans la cuvette des W.C.
Dès qu'il eut fini de se raser, il appella Pat au vid-phone. (pp. 48-49)

Cette scène est une représentation de l'expérience D-Liss, aussi bien qu'une « scène de découverte ». Le réel se fissure pour devenir un réel illusoire, tout comme c'était le cas pour Ragle Gumm dans *TEMPS*. Mais à l'opposé de ce roman antérieur, Sam Regan veut prolonger et « profiter » de cette illusion. D'ailleurs le temps de translation n'est qu'un élément de l'expérience D-Liss, car les colons semblent passer la plupart de leur temps à s'occuper de leurs combinés : à les améliorer, à en vérifier l'authenticité des détails, et à acheter les derniers

gadgets « minifiés » (« Son combiné n'était pas encore équipé du système d'ouverture automatique du garage que Schein et Tod possédaient déjà. Il avait pris sur eux un retard considérable. » (pp. 42-43) L'expérience D-Liss n'est pas alors une mise en question de la « drug culture » (comme ce sera le cas avec *Substance mort*), mais à travers l'image-clé des colons, « inanimés devant leur combiné » (p. 137), une évocation de la place de la télévision dans notre société.

Insatisfaits de leurs vies, ces colons vivent une autre vie, une vie de *représentation*, une vie médiatisée par les objets-signes du combiné. Ce monde de l'avenir est en effet notre présent, où le potentiel émancipatoire et utopien des média et des technologies nouvelles - utopie brièvement évoquée chez Dick dans son *Maître du haut château* (1962) dans lequel un écrivain de S.F. parle d'un avenir où les satellites tourneraient autour de la Terre pour diffuser des informations techniques et pratiques aux peuples du monde entier - est détourné vers l'asservissement et l'appauvrissement du désir à travers les images de la « société de spectacle ». Dans ce roman, les média et les technologies de l'avenir ont été détournés à des fins commerciales. Le satellite qui tourne autour de Mars, dans ce roman, sert parfois à transmettre des messages aux colons dispersés sur la planète ; mais il appartient d'abord à la société Perky Pat et existe pour diffuser les renseignements sur les combinés aussi bien que les réclames pour les nouveautés. P.P., tout comme les réseaux privés de radio et de télévision aux E.U. Qui plus est, ces *disc jockeys* de l'espace sont avant tout des « dealers » : ce sont eux qui fournissent du D-Liss aux colons ! De même pour les talents psi, sujets de tant d'espoir dans les romans S.F. des années cinquante. (Après Hiroshima, les talents psi remplacent la science et la technologie comme moyen de transformation de « l'homme »). Les talents psi de Barney sont au service d'entreprises et plus particulièrement de l'industrie de l'image.

III - L'idéologie comme construction du sujet

Tu te mets un habit d'évêque et une mitre, tu vas te balader comme ça, et les gens commencent à se prosterner et à fléchir le genou, tout le cinéma ; ils essaient de baiser ton anneau et pourquoi pas ton cul, et hop, te voilà évêque. Pour ainsi dire. Qu'est-ce que l'identité ? Où finit la comédie ? Personne sait. (Substance mort, p. 35)

A. Substance mort (S.M.) A scanner darkly

S.M. présente Bob Arctor et ses amis dans une Californie du Sud du proche avenir. Bob est un « freak » et un « toxico » ; mais il est aussi un agent secret de la brigade des stupéfiants - ni par principe ni parce qu'il croit au « système », mais à cause des ravages des drogues parmi ses amis. C'est le message apparent du livre, que Dick essaie d'expli-

quer dans une « Note de l'auteur » à la fin du livre où il fait la liste de ses amis qui, par la drogue, « durent subir un châtiment entièrement disproportionné à leur faute. » (p. 295)

Bob vit parmi les « freaks » et les « junckies » ; mais pour ses collègues de bureau du shérif d'Orange County, il est « Fred » dont on ne connaît pas l'identité véritable et dont l'apparence et la voix sont déguisées (pour sa protection) par son « complet brouillé » qui le transforme en un « gribouillis. » (p. 29) La tension du roman vient des contradictions de la vie double de Bob, tension qui éclate avec la nouvelle mission de Fred - intensifier sa surveillance d'un dealer de troisième ordre, Bob Arctor ! La maison de Bob est placée sous un système de surveillance électronique complète : des « holocaméras » cachées dans chaque pièce marchent vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Ce sera la besogne de Fred de visionner les bandes :

« *En haut de la rue, je suis Bob Arctor, le toxico placé sous surveillance à son insu, et tous les deux jours, je trouve un prétexte pour filer jusqu'à l'appartement du bas de la rue, où je deviens Fred, qui se passe des kilomètres et des kilomètres de pellicule holo afin de suivre mes propres actions.* (p. 116)

En plus, il est « accroché » à la Substance M-drogue dure dont la dépendance produit une séparation du fonctionnement conjoint des deux hémisphères du cerveau et mène à une rupture perceptuelle entre « Fred » et « Bob. » Pendant qu'il regarde les bandes-holo il oublie qu'il se regarde lui-même.

Dans ce roman, ce n'est pas le réel qui se trouble et vacille devant Bob Arctor, mais sa propre identité :

Je suis qui ? *Fred braqua son regard sur le complet brouillé qui lui faisait face. « Bob Arctor ? » Il n'en croyait pas ses oreilles, tellement c'était absurde. Ça ne cadrait ni avec ses actions ni avec ses pensées. Grotesque... Je serais Bob Arctor, moi ? Jamais de la vie ! Mais alors, qui suis-je ? Peut-être...* (pp. 246-247)

Cette confusion au sujet de son identité s'explique, à l'intérieur du roman, par la détérioration mentale du héros et les tensions de sa vie double. Mais les origines de ce problème se trouvent *avant* son accrochage et *avant* les tensions de sa vie double, dans le choix même d'une vie double. Car sa sympathie et sa fidélité n'appartiennent pas à la société « straight » mais aux « freaks » et « junkies », qu'il espionne. Il se conçoit comme l'un d'eux. Il était « freak » avant de devenir flic. Il n'est pas un « straight » qui se fait passer pour un « freak » (à la Serpico), ni un flic avec des doutes sur son métier. C'est un « freak » qui est aussi, on ne sait comment, un flic. On ne voit pas sa décision de devenir policier ni de travailler pour la brigade des stups, en agent

secret, mais le roman nous donne sa décision, bien avant, d'abandonner sa vie « straight » - une décision qui donne, d'une façon différente, encore une scène de découverte :

En d'autres temps Bob Arctor menait différemment ses affaires : il y avait une épouse, très semblable à toutes les autres épouses, deux fillettes, un foyer stable qu'on entretenait et nettoyait quotidiennement, des journaux périmés et pas même ouverts qu'on portait directement de l'entrée à la poubelle ou que, parfois, on lisait. Et puis un jour, en allant prendre sous l'évier un appareil électrique à griller le maïs, il s'était cogné la tête au coin d'un meuble à éléments situé juste au-dessus de lui. La coupure de son cuir chevelu, la douleur, inattendue et si peu méritée, avaient mystérieusement chassé les toiles d'araignée de son esprit. Il avait compris en un éclair qu'il n'en voulait pas au meuble : il en voulait à sa femme et aux deux gamines, à la maison dans son ensemble, à l'arrière-cour où était rangée la tondeuse électrique, au garage, au chauffage indirect par radiation, au jardin, à la grille, à toute la foutue baraque et à ceux qui l'habitaient. Il voulait divorcer ; il voulait se tirer. Ce qu'il fit, très vite. Pour se plonger par degrés dans une nouvelle vie, plus sombre et dépourvue de toutes ces choses. (p. 73)

Sa double identité - comme sa décision de « se tirer » - n'a pas d'explication « psychologique ». Son importance se trouve dans l'opposition « freak/straight » qui fournit la grille par laquelle l'auteur pense les contradictions de la société américaine des années soixante-dix, une opposition qui est soulignée tout le long du roman. Pour concrétiser et résoudre cette contradiction, l'auteur essaie de réconcilier les deux camps en les « reconstituant » en un seul personnage - effort qui renvoie à la reconstitution-guérison qu'effectue Sophie dans *Siva* (Voir plus loin, p. 23). Mais une telle résolution est impossible, comme nous le montre la folie de Bob.

Pourquoi incarner l'opposition « freak/straight » dans un agent de police ? Si c'était un prêtre ou un assistant social, par exemple, quelqu'un qui travaillerait parmi les « freaks » on pourrait peut-être parler d'une tentative de réconciliation. Mais un flic ? Quelqu'un qui travaille « contre » eux ? Ce choix n'a rien à voir avec la logique du récit ni avec la psychologie du personnage, mais avec le sens profond de la contradiction que le roman essaie de résoudre en l'écrivant en terme de « life-styles » - comme si les contradictions de la société américaine à l'époque se réduisaient au choix d'un style ou d'un mode de vie ; comme si les conditions, sous lesquelles on vivait, étaient fondamentalement le résultat d'un choix et non pas celui de circonstances matérielles qui, pour bien des gens, excluent la possibilité de « se tirer ». L'opposition « freak/straight » dont Dick se sert pour penser les contradictions de sa société est une fausse opposition. Mais cet

effort de réconciliation à travers le personnage d'un policier suggère, en même temps, d'autres forces et contradictions en jeu. Présenter cet agent secret comme représentant de la catégorie *straight* révèle une opposition implicite dans le roman - policier/criminel - qui nous rappelle, en même temps, que les « appareils idéologiques d'état » ne sont qu'un des moyens par lesquels les rapports de production capitalistes se reproduisent et se maintiennent. « Derrière » les appareils idéologiques pour ainsi dire il y a l'appareil répressif d'état : le gouvernement, l'armée, la police, les tribunaux etc.

Le choix d'un policier, volontaire ou non, est le résultat d'une clôture idéologique, d'une forclusion des identités possibles à l'intérieur d'une formation sociale. Le roman ne peut pas envisager des positions ou identités alternatives, en dehors de l'opposition « freak/straight » (policier/criminel). La désolation et la rigidité des deux positions présentées indiquent non seulement le rôle des forces de l'ordre dans le maintien du système existant, mais aussi la faillite de l'alternative « counterculturist ». (Il existe, bien sûr, des groupes dans la société qui, à travers leur opposition et/ou leur exclusion essaient d'articuler de nouvelles « identités » qui exigeraient en même temps une transformation de la société existante - expérience qui est celle de nombre de travailleurs, de minorités, de femmes et d'homosexuels.) La limitation des positions nous ramène à l'idéologie, selon la formulation d'Althusser, comme un ensemble de pratiques qui articulent les positions disponibles et nécessaires à la reproduction d'une formation sociale : « L'idéologie interpelle, constitue des individus en sujets... » (AIE, p. 29) C'est dans ce sens que l'on pourrait dire que ce n'est pas seulement le réel qui est construit, mais aussi les identités pour ce réel.

A la fin de S.M., la détérioration de Bob est totale. On l'amène au New Path Drug Rehabilitation Center - « complètement bousillé », sans mémoire, avec des facultés physiques et mentales très réduites - il y sera connu sous le nom de « Bruce ». L'humour et les extravagances des grands romans sont bien loin. C'est ici son roman le plus noir ; il est pris entre son refus du « système » et du monde *straight* d'une part et l'échec de la « counter-culture » de l'autre, quelque chose qui lui avait semblé, quelques années auparavant, annoncer l'avènement d'une ère nouvelle.

Comme le titre en anglais l'indique - *A scanner darkly* la condition dégénérante de Bob est censée être une métaphore pour la condition de Dick écrivain aussi bien que de la « condition humaine » : « Through a mirror, Fred said. A darkened mirror, he thought ; a darkened scanner. »

- En un miroir, dit Fred. Un miroir assombri. (Référence, comme l'explique une note du traducteur, à l'épitre de St. Paul aux Corinthiens,

XIII, 12 : « Maintenant nous voyons en un miroir obscurément ; mais alors nous verrons face à face. Maintenant je connais partiellement ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu. ») (p. 229)
Je comprends ce passage biblique. En un miroir obscurément. Mais mon système perceptif n'en reste pas moins bousillé. Comme ils disent, je comprends mais suis incapable de m'aider moi-même. (p. 232)

Il y a toutefois un moment utopien, une lueur d'espoir, un effort pour penser, dans les seuls termes que Dick avait à sa disposition, un monde autre. C'est une référence à une réalité transcendentale - une « épiphanie » assez différente des moments de présence que nous avons déjà vus. Paradoxalement, cette vision d'une porte de sortie vers « Quelque chose de mieux, dans le lointain des temps » (p. 252) est arrivée à un personnage qui ne paraît même pas dans le roman.

Une pluie d'étincelles colorées, comme quand la télé se met à déconner. Des étincelles sur les murs, dans l'air. Et le monde entier, où qu'il regarde, était un être vivant. Et sans fausse note : tout collait ensemble, rien n'arrivait au hasard, tout avait un but - servait un but dans l'avenir. Puis il a aperçu un encadrement de porte. Pendant une semaine, il le voyait partout où il posait son regard - chez lui, dehors, quand il allait faire une course, au volant de sa voiture. Toujours les mêmes proportions. Très étroit. Il a dit que c'était très - agréable. C'est le mot qu'il utilisait. Il n'a jamais tenté de franchir le seuil. Il se contentait de le regarder, tellement c'était agréable. Silhouetté en rouge vif sur une lumière dorée. Comme si les étincelles avaient formé des lignes, comme en géométrie... Il a dit qu'il y avait un autre univers de l'autre côté. Il pouvait l'apercevoir.(p. 251)

Si c'est la promesse d'un monde à venir, c'est aussi une critique de ce genre de vision car Tony n'a rien fait avec - il s'est contenté de la regarder, sans agir : « Après ça, il ne l'a jamais revu de sa vie, et voilà pourquoi il a flippé aussi durement. » (p. 251)

B - Siva/Valis

Tractatus : Cryptica Scriptura
29. Notre chute n'est pas due à une erreur morale mais à une erreur intellectuelle : celle qui consiste à tenir le monde phénoménal pour réel...
30. Le monde phénoménal n'existe pas ; c'est une hypostase de l'information traitée par l'Esprit. (p. 243)
L'épiphanie devient un événement central et le point de départ de l'avant-dernier roman de Dick. Le titre - *Siva* - est l'acronyme d'un « système intelligent et agissant » - Dieu et/ou satellite extra-terrestre - qui a « braqué un faisceau de lumière chargée d'information » (p. 74) sur le héros Horselover Fat. Cette « rencontre avec Dieu » a eu

lieu en 1974 et a poussé Fat à se mettre à écrire une « cosmogonie » : « sa théorie de la formation de l'univers. » (p. 96) Les événements du roman se déroulent, pour la plupart, pendant la période 1976-1978 et commencent avec la tentative de suicide de Fat et sa rencontre avec une psychiatre qui semble l'encourager dans ses ruminations mystiques sur le sens du monde. Fat pensait avoir, « été témoin de *l'invasion de ce monde-ci* par une puissance bénéfique... La chose le terrifiait mais faisait monter en lui une bouffée de joie car il comprenait ce que cela voulait dire. Les secours étaient arrivés. » (p. 71) (Cette invasion sera aussi le sujet de son dernier roman, *The divine invasion*, 1981.) Jusqu'alors ses amis n'ont pas pris très au sérieux sa « théophanie ». Mais quand ils voient le film « Siva » ils sont bouleversés : « le contenu du film recoupait le récit de la rencontre de Fat avec Dieu. » (p. 158) Avec ses trois amis, Fat forme la « Société Rhipidon » et ils entrent en contact avec les trois membres du groupe de rock Mother Goose qui ont fait le film « Siva » pour découvrir que la fille de l'un d'entre eux serait « la cinquième incarnation de l'Esprit » que cherchait Fat.

Par ce bref résumé de *Siva* je voudrais faire apparaître deux thèmes que j'ai développés dans ma lecture de S.M. : l'épiphanie ; et l'identité du héros (dont la dislocation contamine jusqu'au processus de narration). Dès le début de *Siva* le rapport trouble entre auteur, narrateur et personnages prend une tournure inédite. A la troisième page le narrateur nous informe qu'il n'est pas un, mais deux des personnages. Il est celui qui dit « je » - un ami du personnage principal et comme nous l'apprenons plus tard, un écrivain de S.F. nommé Phil (Dick) ; mais il est aussi le personnage central, Horselover Fat : « Horselover Fat c'est moi, et j'écris tout ceci à la troisième personne afin d'acquérir une objectivité dont le besoin se fait rudement sentir. » (p. 9) Après cette remarque le rapport narrateur (« je ») = personnage principal (« il ») = auteur (Phil) n'est plus mentionné et le lecteur a tendance à imaginer que Phil et Fat sont deux personnages bien distincts. Le lecteur reçoit alors un choc le jour où le narrateur téléphone à Eric Lampton (du groupe Mother Goose) et mentionne « son ami Horselover Fat » :

- Mais c'est vous. Philippos, *en grec, c'est Horselover : celui qui aime les chevaux. Et* Dick *est la traduction allemande de* Fat *: épais, gros. Vous n'avez fait que traduire votre propre nom.*
Je ne répondis pas.
- Dois-je vous appeler Horselover Fat ? Est-ce que ça vous met plus à l'aise ?
- Si c'est votre truc, fis-je d'une voix neutre.
- Une expression des années soixante. » Lampton rit à nouveau. « Ça va, Philip.
Je crois qu'on a assez de renseignements sur vous. » (pp. 178-179)

Le lendemain les quatre membres de la Société Rhipidon vont chez les Lampton où ils rencontrent leur fille de deux ans, Sophie, qui dit à Phil :

« Votre tentative de suicide était un acte abominablement cruel contre vous-même », déclara-t-elle...
« C'était Horselover Fat, protestai-je.
- Phil, Kevin et David, dit Sophia. Vous êtes trois. Il n'y en a pas un de plus. » Je me tournai vers Fat - et ne vis personne... Fat avait disparu. Il ne restait rien de lui.
Horselover Fat était parti pour toujours. Comme s'il n'avait jamais existé.
« Je ne comprends pas, fis-je. Vous l'avez détruit.
- Oui, dit l'enfant.
- Pourquoi ?
- Pour vous reconstituer.
- Alors, il est en moi ? Il vit en moi ? ... Horselover Fat était donc une partie de moi-même, dis-je, projetée à l'extérieur de manière que je n'aie pas à faire face à la mort de Gloria.
- C'est exactement cela, dit Sophia. (pp. 201-202)

Ce n'est pas tout, car avec la mort de Sophia quelques jours plus tard, Horselover Fat revient et voudrait de nouveau partir à la quête du « cinquième Sauveur ». « Tu es psychotique », lui dit le narrateur, « Ca fait huit ans que tu es dingue, depuis que Gloria s'est balancée du haut de l'immeuble Synanon ». (p. 230)

Que faire de ce narrateur qui se donne le nom, la profession et jusqu'aux livres de l'auteur ? Un narrateur qui invente un personnage qui n'en est pas un ? Car nous acceptons l'existence de Horselover Fat sur ses dires et nous ne découvrons qu'à la fin que Fat n'est qu'une « projection » hors du narrateur d'une partie de lui-même qui se sentait coupable du suicide d'une femme huit ans auparavant. C'est d'abord une façon de se distancer vis-à-vis de la Cosmogonie qui est dans un sens la raison d'être du roman, (Cette Cosmogonie - le *Tractatus : Cryptica Scriptura* - est donnée en appendice à la fin du roman.). Mais le problème du narrateur est avant tout celui de l'identité fracturée. Et il serait trop facile de parler des « problèmes » de l'auteur et de sa biographie. En parlant de S.M. j'ai soutenu que l'identité était socialement construite ; que le sujet fracturé Bob/Fred était une tentative pour résoudre une contradiction sociale - mais sous forme d'une résolution imaginaire manquée. C'est en fait le monde « straight » qui a détruit Bob. A la fin de S.M. nous découvrons qu'en tant que policier travaillant pour Orange County, il avait été lui-même manipulé et trahi. Son accrochage à la Substance M, sa folie même, faisait partie d'une combinaison de la police fédérale - dont son amie Donna - pour

le faire entrer à New Path que l'on soupçonnait dêtre à l'origine de Substante M. Mais cette impasse produit un troisième terme « impossible », utopien - la porte de sortie vers un autre monde.

Dans *Siva* le clivage du personnage/narrateur nous ramène à cette impasse, non seulement en ce que le roman pose la problématique du sujet fracturé, mais en ce que la scène génératrice *est la même*, celle de la « théophanie » - « l'autodévoilement du divin ». (*Siva* p. 38) Ce rapport entre les deux romans est fait dans *Siva* où le narrateur explique que, « dans mon roman *Substance mort*, publié en 1977, j'ai piqué le compte-rendu que Fat me fit de ses huit heures de bombardement de phosphènes colorés. » Mais le passage cité n'a rien à faire dans *S.M.* avec une rencontre de Dieu ni même avec la vision de Tony. C'est une explication de l'invention du « complet brouillé » (Voir *S.M.* p. 27). Par contre l'expérience de Fat est au centre du roman *Siva*. Il passe sa vie dans les efforts pour comprendre ; à l'encontre de Tony, il voudrait agir. Mais la scène ne peut même pas être montrée, sauf dans *S.M.* où elle devient l'inspiration d'une invention pour la police ! Malgré la force et les réverbérations de cet événement, c'est une épiphanie bien atténuée, un moment de plénitude ambiguë - à commencer par le scepticisme du narrateur envers cet événement : « Vous comprenez pourquoi Fat ne pouvait plus faire la différence entre le fantasme et la révélation divine - à supposer qu'il y ait une différence, ce qui n'a jamais été établi. » (p. 107) Dans *Siva* les explications de cet événement vont, des comparaisons avec Moïse et le buisson ardent ou avec Parsifal, jusqu'à la folie, le LSD et les rayons laser. Ce n'est donc pas une révélation qui offre des solutions, mais une expérience qui pose - tout comme l'appel à la métaphysique des romans précédents - la nécessité de chercher à comprendre en dehors des explications données - un effort pour sortir de l'impasse de *S.M.*

Dans cette brève lecture de *Siva* je n'offre pas d'interprétation du gnosticisme dickien. J'ai voulu plutôt montrer la prolongation de la thématique de *S.M.* et expliquer la fragmentation de l'identité en d'autres termes que l'explication « psychologique » offerte dans le roman (culpabilité vis-à-vis du suicide de Gloria), c'est-à-dire en termes des « identités » disponibles dans la société et de la « folie » qui attend ceux qui refusent de se construire selon l'idéologie dominante. Les romans de Dick sont le témoignage bien solitaire où la force de son refus et de son espoir le pousse, dans les seuls termes à sa portée, à rêver la transformation du monde.

La misère religieuse est, d'une part, l'expression de la misère réelle, et, d'autre part, la protestation contre la misère réelle. La religion est le soupir de la créature accablée, le sentiment d'un monde sans cœur, comme elle est l'esprit des temps privés d'esprit. Elle est l'opium du peuple.

La suppression de la religion comme bonheur illusoire du peuple est l'exigence de son bonheur réel. L'exigence de renoncer aux illusions sur son état est l'exigence de renoncer à un état qui a besoin des illusions. La critique de la religion est ainsi en germe la critique de la vallée des larmes, dont la religion est l'auréole. (Karl Marx, *Critique de la philosophie hégélienne du droit.*)

IV - Conclusion

La critique de la S.F. sert souvent, tout comme la critique littéraire en général, comme un instrument pour récupérer et désamorcer les aspects utopiens et contestataires des œuvres - que ce soit, par exemple en avançant les qualités « littéraires » d'un roman (en disant comment tel roman de S.F. mérite une place dans les rangs de La Littérature), ou en essayant de montrer ses valeurs « éternelles ». En commençant par un rêve, j'ai essayé d'indiquer une perspective aussi personnelle que politique. Cet article est un effort pour lire l'œuvre de Dick à travers mes propres réactions et pour articuler cette compréhension en termes d'une découverte, de la part de Dick : que le réel - le sien, mais aussi le nôtre - n'est pas ce qu'il paraît - ce qui constitue certainement le premier pas dans toute pratique de transformation sociale. Comme j'ai essayé de le montrer, notre connaissance théorique de la nature « construite » et médiatisée du réel contredit nos impressions et notre expérience du réel comme quelque chose de fixe et stable, comme une donnée sans failles et sans histoire. L'écriture de Dick me fascine parce qu'elle rompt avec cette illusion en nous offrant la mise en scène de cette découverte, une découverte qu'il a vécue et qui devait souvent lui être douloureuse. J'ai essayé d'expliquer cette découverte en termes d'idéologie, mais c'est une glose que je fais après coup, une explication qui ne serait certainement pas la sienne. Maintenant il n'est plus là et je ne peux même pas lui envoyer ces pages... Cette lecture ne se veut pas « interprétation » de l'œuvre, mais un hommage. Malgré nos différences, ses romans sont pour moi un témoignage puissant et éloquent de la force et de l'isolement de son refus du réel dans lequel nous vivons, un témoignage aussi de l'espoir qui l'a poussé à rêver la transformation de ce réel.

William M. Schuyler, Jr.

Quand suis-je encore moi ?[1]

Il y a un objet sur la lune. Il vous tuera si vous y entrez, à moins que vous ne circuliez suivant un plan rigoureusement prescrit mais dépourvu de sens. Nous ne connaissons malheureusement pas le plan. Mais nous savons quelques-unes des choses que nous ne pouvons pas faire sous peine de mort. L'une d'elles est de tenter d'envoyer de l'information[2].

Nous avons un dispositif. Appelons-le un transmetteur de matière. Ce n'est pas absolument exact, bien qu'il ait un transmetteur et un récepteur. Le transmetteur explore un objet mais le détruit en même temps tout en envoyant un message qui informe le récepteur de la manière de construire quelque chose d'identique à l'original jusqu'au niveau sub-atomique. Toutefois, ce qui est construit n'a pas un atome en commun avec l'original. C'est la raison pour laquelle ce dispositif n'est pas exactement un transmetteur de matière[3].

Il n'y a pas de raison pour nous en tenir à un récepteur. Si nous vous envoyons à deux récepteurs, nous pourrions avoir l'un de vous qui travaille à la base sur la lune sans perdre vos services sur la terre[4].

En fait, il y a un avantage. Si nous maintenons le corps sur terre en état de privation sensorielle, vous serez en contact télépathique avec vous-même sur la lune pendant quelques minutes jusqu'à ce que les corps deviennent trop différents[5]. Ainsi, si nous vous envoyons dans cet objet sur la lune, votre corps survivant sur terre se rappellera comment vous avez été tué sur la lune, et la personne suivante qui y entrera ne fera plus la même erreur.

En tout cas, c'est ainsi que cela marcherait si le choc de mourir ne vous rend pas fou.

---

(1) *sic.* J'aimerais remercier le Docteur Robert Kimball, de l'Université de Louisville, et le Docteur Frank Dilley, de l'Université de Delaware, pour des suggestions utiles qu'ils ne reconnaîtraient pas sous leur forme actuelle. Une version de la première partie de ce texte a été lue à la réunion de la Science Fiction Research Association à South Lake Tahoe, en Californie en juin 1979. Une version de la seconde partie a été lue à la réunion de la Popular Culture Association à Detroit en avril 1980.

(2) Algis Budrys, *Rogue Moon,* Greenwich, Fawcett Publishing Co., Connecticut, 1960, pp. 85-91.

(3) *Op. cit.,* p. 48. Cf. pp. 64-65.

(4) *Op. cit.,* pp. 92-93.

(5) *Op. cit.,* pp. 93-95.

Si vous êtes Al Barker, il ne vous rend pas fou. Si vous êtes Edward Hawks, vous ne cessez pas de vous faire du souci concernant cette opération à laquelle vous soumettez Al Barker[6]. Hawks et Barker ont des opinions différentes à propos de cette opération. Leurs différences sont partiellement psychologiques, ce qui n'est pas notre affaire, et partiellement philosophiques, ce qui nous intéresse[7].

L'une des choses que nous apprenons dans le livre de Algis Budry, *Rogue Moon,* c'est que la philosophie peut être une question de vie ou de mort d'une manière dont nous ne nous étions pas doutés. Si Hawks met Barker dans le transmetteur, qui, ou quoi, sort du récepteur ? Si cela ne peut être distingué de Barker, est-ce Barker ? Et alors, qu'arrive-t-il quand il y a deux récepteurs ? Si cela peut être distingué, qui est-ce ou qu'est-ce que c'est ? Dans l'un comme dans l'autre cas, peut-il se souvenir, strictement parlant, de quelque chose qui ne lui est pas arrivé ? Ou bien est-ce que cela lui est arrivé ? Notre langage ne nous prépare pas à traiter de tels problèmes.

La seule personne qui pense à cela, c'est Hawks. Barker s'en moque - avant comme après l'événement. Tous les autres considèrent apparemment qu'il va de soi que c'est bien Barker que l'on retire du récepteur. Et ils savent ce qui est arrivé, car Hawks ne fait que le leur répéter. Pour Hawks, il semble qu'il y ait de bonnes raisons pour penser que ce n'est pas Barker. Mais avant de demander si cela est Barker, nous devrions demander si c'est une personne.

Je pense que oui. Kripke a examiné un cas dans lequel un objet qui semble être une table en bois se révèle être fait de glace provenant de la Tamise mais il n'a pas de scrupules à l'appeler une table. L'individu qui émerge du récepteur a, par hypothèse, en gros l'anatomie et l'activité biochimique correctes, ce qui est déjà mieux. Cependant nous demandons plus. Comme Strawson l'a souligné, c'est le comportement qui nous dit que nous avons affaire à une personne[8]. Mais, par hypothèse, nous avons cela également. Et les récepteurs multiples ne semblent pas offrir de difficultés à ce niveau. Nous n'éprouvons en

(6) *Op. cit.*, pp. 97-101.

(7) Je ne vais pas même essayer de traiter les questions relatives aux âmes. Il y a trop d'autres questions à examiner ici. Je supposerai simplement que nous pouvons disposer de critères empiriques pour reconnaître des personnes. Hawks a une attitude semblable (*Op. cit.*, p. 153), et Barker est indifférent (*Op. cit.*, p. 69-72).

(8) Saul Kripke, « Naming and Necessity », in *Semantics of Natural Languages,* éd. Donald Davidson & Gilbert Harman, D. Reidel Publishing Co., Dordrecht, Holland, 1972, p. 314 ; P.F. Strawson, *Individuals : An Essay in Descriptive Metaphysics,* Methuen & Co. Ltd., London, 1959, pp. 103-106.

principe aucune difficulté à dire que chacun des individus qui forment une paire de jumeaux identiques est une personne[9].

Donc nous avons une personne, mais qui est-ce ? Le problème ici n'est pas de déterminer qui elle est, mais comment elle détermine qui elle est. Chaque individu qui sort du récepteur doit se demander « Suis-je celui que je pense être ? Suis-je encore moi ? » Les questions ne sont pas triviales et les réponses ne sont pas évidentes. Pour les trouver, j'ai besoin de supports philosophiques.

Les problèmes de temps, de changement et d'identité ont causé la perplexité des philosophes depuis des milliers d'années, mais ils ne sont pas simplement théoriques. Quand nous nous rendons à la vingt-cinquième réunion de notre ancienne école et que nous regardons autour de nous, il nous semble impossible que le type bedonnant en costume brun soit Harry, l'as au base-ball. Et cette créature svelte et fascinante qui porte un ensemble Dior, taille quarante-deux, ne peut être la grosse Doreen mal fagotée ? Pourtant ce sont eux. Ils ont changé et pourtant ce sont les mêmes personnes. Comment cela est-il possible ?

Si l'on ne tient pas compte du nombre considérable de philosophes qui nient qu'il y ait un quelconque changement, nous pouvons distinguer deux points de vue opposés qui nous intéressent ici. Je les appellerai, suivant l'usage établi l'« essentialisme » et le « descriptivisme ». Nous entendrons par essentialisme la doctrine selon laquelle chaque fois que nous rencontrons un individu singulier à plusieurs reprises, il s'agit du même individu, simplement en vertu du fait qu'il a une essence unique, qui ne change pas. Peu importe combien Harry et Doreen ont changé, leur essence reste la même ou bien ils ne seraient plus Harry et Doreen. Ce qui a changé, ce sont des accidents, des qualités qu'ils ne possèdent que de manière contingente, qui ne sont pas pertinentes pour leur identité.

Dans les formes les plus austères de cette théorie, l'essence d'un individu implique une substance sans aucune qualité ni propriété quelconque[10].

La difficulté est suffisamment grave pour avoir conduit beaucoup de philosophes à abandonner l'essentialisme en faveur d'une sorte de théorie qui soutient que l'identité d'un individu dépend uniquement de ses propriétés et de ses relations avec d'autres individus. Cela

(9) Mais les Gilyak de l'île Sakhalin croient que seul un des jumeaux est humain. L'autre est l'enfant de l'Homme de la Montagne, un esprit puissant et dangereux. Malheureusement, il est impossible de dire lequel. (E. Sidney Hartland, « Twins », in *Encyclopedia of Religion and Ethics*, ed. James Hastings, XII, 1925, p. 495). Ce problème doit être examiné plus avant, mais pas ici.

(10) E.G. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ii 23, 2.

revient à dire que ce qui détermine l'identité peut être décrit, d'où le nom « descriptivisme ».

Le problème est que cette doctrine est généralement basée sur une théorie du langage qui prétend, par exemple, que le nom de l'auteur de *Rogue Moon* n'est pas du tout un nom propre ; c'est une description camouflée. On va même jusqu'à dire parfois que ces noms peuvent, et peut-être devraient, être éliminés complètement du langage. Cette conception baroque du langage ne semble à première vue, pas plausible, mais il faut souligner que les arguments qui l'étaient sont aussi des arguments en faveur du descriptivisme.

Chacune de ces théories a ses défenseurs. Pour l'affaire en question, Barker est un descriptiviste et Hawks un essentialiste. Naturellement, ils ne le disent jamais, mais je vais montrer pourquoi nous devons tirer ces conclusions[11].

Commençons par Barker. Nous appellerons quiconque sort d'un récepteur « Barker » parce que tous les autres le font, mais ce faisant, nous ne nous engageons à rien. Là où il pourrait y avoir confusion, nous parlerons de Barker M (sur le lune, « moon » en anglais) et de Barker L (dans le laboratoire). Il y aura plusieurs porteurs de chacune de ces désignations, mais jamais plus d'un de chacune à la fois.

Hawks insiste pour expliquer à Barker ce qui va lui arriver exactement. Barker est indifférent ou fait semblant de l'être. Il l'est probablement ; il cherche le combat, non la métaphysique. Mais la première fois que l'objet le tue, il est sérieusement secoué. Des sujets antérieurs ont perdu la raison[12]. Hawks doit trouver un argument susceptible de rendre à Barker son équilibre immédiatement :

... « Barker ! Quelle était la couleur de ton premier cahier d'écolier ? » Les bras de Barker se détendirent légèrement. Sa tête perdit sa position, en avant rigide. Il la secoua et fronça les sourcils en regardant vers le sol, faisant un effort pour se concentrer.
« Je — Je ne me rappelle pas, Hawks, » balbutia-t-il. « Vert — non, non, il était orange avec des impressions bleues... »
« Bon, maintenant tu vois, Barker, » dit doucement Hawks. « Tu vis depuis aussi lontemps que tu peux te souvenir. Tu es *quelque chose. Tu as vu et tu t'es rappelé. »*
Weston regarda par-dessus son épaule. « Pour l'amour de Dieu, Hawks ! Ne te mêle pas de cela ! »...

(11) Bertrand Russell, « Lectures on Logical Atomism », in *Logic and Knowledge,* éd. Robert C. Marsh, G. Allen & Unwin Ltd., London, 1956, p. 243 ; W.V. Quine, *Philosophy of Logic,* Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1970, p. 25.
(12) Budrys, pp. 92-93, 24-27, 5.

Hawks expira lentement et dit à Weston, « Au moins il sait qu'il est vivant. »[13]

Pris tel quel, tout ce que l'argument vise à prouver, c'est que Barker est quelqu'un — non qu'il est la personne qui est entrée dans le récepteur. Mais même pour ce but, il est défectueux dans la mesure où il tient pour établi que ce que Barker a fait peut proprement s'appeler « se rappeler » et que ce dont il s'est rappelé est arrivé à la personne qui s'en est rappelée plutôt qu'à quelqu'un d'autre.

Le fait est que cela marche. Tout ce que Hawks ne dit pas, Barker le considère comme allant de soi. Nous pourrions fort bien défendre l'idée que ce Barker-ci n'est jamais allé à l'école et que, par conséquent, il ne peut se rappeler ce qui n'est jamais arrivé, mais ce type de pensées ne lui vient jamais à l'esprit. Son raisonnement tacite semble suivre à peu près cette voie : Je me rapelle. Ce dont je me rappelle m'est arrivé. En conséquence, j'ai une histoire qui remonte plus haut que le moment où j'ai été tiré du récepteur. Le fait que j'ai une histoire prouve que je suis une personne. Mon histoire établit également quelle personne je suis, c'est-à-dire, celle qui est entrée dans le transmetteur.

D'un point de vue essentialiste, chaque maillon de cette chaîne est suspect. En particulier, est-ce au moins un problème de savoir si l'homme qui sort du récepteur est celui qui est entré dans le transmetteur : il peut exister différents objets possédant exactement les mêmes qualités. Du point de vue de Barker, cela ne pose pas de problème, donc Barker n'est pas un essentialiste.

Il semble que le meilleur moyen d'expliquer qu'il ait retrouvé sa contenance, et le seul moyen sûr de défendre sa thèse selon laquelle son histoire s'étend en arrière en deçà du moment où il est apparu dans le récepteur, consiste à dire qu'il compare son état actuel avec des états antérieurs dont il se souvient et décide que les ressemblances dans les descriptions de ces états garantissent la conclusion que les états antérieurs et les états plus tardifs sont des états de la même personne. Bref, c'est un descriptiviste.

Cet incident permet de distinguer plusieurs critères d'identité personnelle, surtout quand on le compare avec d'autres situations. Bien que nous puissions utiliser n'importe lequel de ces critères par hasard, leur force de preuve est entièrement différente de ce qu'elle semble être à première vue.

Pour l'homme qui sort du récepteur, il ne suffit pas qu'il ressemble à l'homme qui a été transmis. La raison en est claire, si l'on considère

(13) *Op. cit.*, pp. 100-101.

des situations telles que celle décrite dans *The Ophiuchi Hotline,* où la chirurgie créatrice est si facile et si courante que l'on peut pratiquement choisir son apparence à volonté[14].

La continuité spatio-temporelle ne semble pas non plus faire une grande différence. Dans *The Stars My Destination* d'Alfred Bester, il y a téléportation, mais personne ne met en doute la continuité de l'identité en dépit des discontinuités spatio-temporelles[15]. Dans ce cas, c'est bien l'apparence qui semble déterminante, mais elle ne suffirait pas sans une supposition tacite que la matière téléportée est constituée du même nombre d'atomes, etc., dans des relations géométriquement les mêmes que celles qu'elle avait avant d'être téléportée. En fait, cela semble être présupposé par le concept de téléportation.

Pourtant le fait qu'il est maintenant constitué de matière différente ne semble pas gêner Barker. Il n'y a peut-être pas de raison pour que cela le gêne. Dans *The City and the Stars* d'Arthur C. Clarke, les gens vieillissent et meurent, mais ils le font tout en sachant qu'ils revivront dans un avenir éloigné. Le processus n'est pas expliqué, mais *ce* Jeserac-*ci* ne met jamais en doute qu'il est la même personne que ces « Jeserac » qui sont morts il y a longtemps[16].

Pour Barker, l'histoire est la pierre de touche de l'identité[17]. La mémoire est pour lui ce qui détermine en fin de compte ce que fut son histoire. Reste à voir si son point de vue est juste et si c'est le seul possible pour un descriptiviste. Il doit certainement finalement faire face au problème des corps multiples, mais aussi longtemps que les Barker M sont tués, la question reste pendante.

La position de Hawks est plus articulée mais nous ne pouvons prendre ses paroles littéralement[18]. Néanmoins il s'avère être un essentialiste comme le montreront quatre incidents.

Le plus éclairant se trouve à la fin du livre, après que Hawks soit passé par le transmetteur de matière :

« ... Eh bien, je ne suis pas *Hawks. Je me rappelle être Hawks, mais j'ai été fabriqué dans le récepteur il y a environ vingt-cinq minutes, et vous et moi ne nous sommes jamais rencontré auparavant. »*

« Très bien, *Hawks, » répondit Barker, en riant sous cape.*
« Détendez-vous ! »

(14) John Varley, *The Ophiuchi Hotline,* The Dial Press / James Wade, New York, 1977, p. 126.
(15) Alfred Bester, *The Stars My Destination,* Berkley Publishing Corporation, New York, 1976, pp. 2-7.
(16) Arthur C. Clarke, *The City and The Stars,* Harcourt Brace & Co., New York, 1956, pp. 9-11.
(17) Cf. *Op. cit.,* p. 39.
(18) Budrys, p. 79. Cf. p. 170.

Hawks ne faisait plus attention à lui. Finalement il ouvrit la note et lut le message brouillé sans grande difficulté puisqu'il s'agissait de sa propre écriture et que, de toute manière, il savait ce qu'il contenait. C'était : « Rappelle-moi à son bon souvenir. »[19]

Pour autant que Hawks pouvait le savoir, la note était un facsimile, mais cela n'avait pas d'importance — pour une note. Elle devait émaner du Hawks qui était entré dans le transmetteur qui l'avait détruit[20]. Le *vrai* Hawks était mort.

Hawks M confirme la chose par son comportement. Il se suicide. C'est un mort vivant, une non-personne car la place qu'il occupait dans le monde est maintenant occupée par Hawks L, c'est pourquoi il prend des mesures pour remédier à l'embarras causé par le fait qu'il est vivant[21].

Le troisième incident s'est produit beaucoup plus tôt. Il *dit* à Barker qu'il (Barker) n'est pas la même personne que celui qui est entré dans le transmetteur. Barker n'y prête pas attention[22].

Le dernier cas semble, à première vue, incompatible avec l'interprétation donnée, mais il ne l'est pas. Hawks construit une métaphore pour un appareil qui éliminerait le recours à la chirurgie : une machine émettant des rayons X qui ne produirait que des photographies de tissus sains, et, ce faisant, rendrait sain tout tissu malade qu'elle photographie[23]. Ceci peut sembler être le transmetteur de matière, mais ce n'est pas le cas et ce n'est pas parce que l'appareil est encore toujours incapable d'opérer des changements dans les signaux du transmetteur de façon à obtenir le produit modifié désiré au récepteur. Il y a une différence cruciale entre la machine existante et la machine hypothétique. La machine qu'il possède détruit ce qu'elle explore ; celle qu'il voudrait ne le fait pas.

Hawks doit être un essentialiste. Il rejette expressément la continuité de la mémoire comme condition suffisante pour la continuité d'un individu. Quand le corps est détruit, la personne l'est également ; ce qui sort du récepteur n'a pas d'histoire antérieure[24]. L'absence de continuité matérielle suffit selon lui à établir que nous avons affaire à deux individus différents.

La continuité spatio-temporelle n'intervient pas ici, mais cependant elle compte. Si des caractéristiques enregistrées d'une personne étaient

(19) *Op. cit.*, p. 176.
(20) *Op. cit.*, p. 173. Elle ne peut être de Hawks M car il n'existait pas avant la transmission pour écrire la note.
(21) *Op. cit.*, p. 174.
(22) *Op. cit.*, p. 93.
(23) *Op. cit.*, pp. 81-82.
(24) *Op. cit.*, pp. 170 (cf. p. 176), 83, 176.

transmises à un récepteur après l'écoulement d'un certain laps de temps, ce ne serait plus la personne enregistrée qui sortirait du récepteur[25]. De ce point de vue, il ne peut y avoir de sauts en histoire, simplement des processus continus de changement. Une transmission retardée laisse un vide, ce qui suffit à montrer que nous avons affaire à des individus différents avant et après la transmission.

Ces arguments ne se rapportent pas à des questions de fait. Ils concernent des définitions et des critères. Le point crucial de la différence entre Hawks et Barker est philosophique.

Si on laisse de côté le conflit entre l'essentialisme et le descriptivisme, il y a encore d'autres points de désaccord entre eux. Pour Hawks, la continuité au niveau microscopique l'emporte sur la continuité au niveau macroscopique. Pour Barker, c'est l'inverse qui est vrai[26].

Hawks serait-il un descriptiviste pour qui les aspects cruciaux de la description se trouvent au niveau microscopique ? C'est un physicien et la mécanique quantique exige que les atomes et les particules soient identiques au plan descriptif[27]. Par conséquent, savoir quels atomes constituent un individu particulier ne fait aucune différence du point de vue descriptif. Et pourtant cela fait une différence. Hawks a été formé pour raisonner et il réfléchit à ceci depuis longtemps. Même si l'on concède qu'il n'est pas absolument conséquent quand il est sous tension, il est certainement suffisamment avisé pour trouver une position qui le libérerait du problème moral. Ceci serait la solution. Puisqu'il continue à être troublé, c'est qu'il n'est pas un descriptiviste.

Barker pourrait-il être un essentialiste qui croit que l'identité de la macro-structure et/ou la présence de souvenirs antérieurs à la transmission suffirait à montrer que quelqu'un qui émerge du récepteur est identique à, a la même essence que, la personne qui est entrée dans le transmetteur ? Cela signifierait que Barker M et Barker L ont la même essence, pourtant deux objets ne peuvent avoir la même essence. Barker n'est pas un homme qui réfléchit, mais nous n'avons pas besoin d'exiger qu'il soit inconséquent. Donc ce n'est pas un essentialiste.

Il y a un autre sujet de controverse : les critères de Hawks pour l'identité personnelle sont objectifs tandis que ceux de Barker sont subjectifs. Etant donné que Hawks accorde plus d'importance à l'information au niveau microscopique qu'aux structures au niveau macroscopique, il ne pourrait en être autrement. Pour Barker, il pourrait en être autre-

(25) *Ibid.*, pp. 172-174.
(26) *Ibid.*, pp. 65, 72.
(27) Norwood Russell Hanson, *Patterns of Discovery*, paperback ed., Cambridge University Press, London, 1956, p. 128.

ment, mais ce n'est pas le cas. Comme nous l'avons vu, la mémoire est pour lui ce qui en fin de compte détermine qui il est.

Ainsi, les deux pourraient même être d'accord qu'il n'y a pas de fossés en histoire tout en différant sur le point de savoir s'il y a un fossé. Le fait que je ne me rappelle pas de ce qui se passe autour de moi, quand je suis dans le coma ou qu'en général ma mémoire n'est pas continue, ne m'empêche pas d'affirmer avec insistance que je suis toujours moi quand je m'éveille. Pourquoi cela m'en empêcherait-il ? Si je peux me rappeler ce qui est arrivé auparavant, c'est que cela doit être arrivé à moi, n'est-ce pas ?

Il est difficile de voir comment nous pourrions jamais arriver à des réponses acceptables concernant nos problèmes de transmission de matière si nous les abordons par des voies d'approche aussi radicalement différentes. Néanmoins, un consensus partiel est possible. Envisageons d'abord un petit problème. Nous avons concédé que ce qui sort du récepteur peut être une personne. Cette personne a-t-elle réellement des souvenirs de moments antérieurs à sa sortie du récepteur ou est-ce qu'il lui semble seulement qu'elle en a ?

Barker, le descriptiviste, ne verrait pas là de problème. Il considère qu'il est la personne même qui est entrée dans le transmetteur ; aussi pourquoi n'aurait-il pas de vrais souvenirs ? Ceci peut paraître conduire à un cercle : je sais que je suis la personne qui est entrée dans le transmetteur parce que je me rappelle ; mes souvenirs sont réels parce que je suis cette personne. Mais le cercle peut être évité en stipulant que ce dont je me rappelle comme étant arrivé à moi par définition ne peut être arrivé à quiconque d'autre (si cela est vraiment arrivé). Cette stratégie a des désavantages cachés, mais elle marche[28].

Hawks M et Hawks L sont des essentialistes, mais ni l'un ni l'autre n'a de scrupule à dire qu'il se rappelle d'événements antérieurs à sa création. Cependant, s'ils éprouvaient quelque scrupule, ils pourraient argumenter de la manière suivante. On dit des ordinateurs qu'ils ont des mémoires, dont certaines sont des mémoires de lecture seulement qui ont été construites lors de la fabrication de la machine. Si des machines peuvent avoir des mémoires incorporées, pourquoi ne pourrions-nous pas dire que cela est également possible pour des personnes ? Pour ce qui concerne Hawks M et Hawks L, c'est bien le cas. Ils ont des souvenirs (du moins ils l'espèrent) du Hawks original, mais ce qui lui est arrivé ne leur est pas arrivé à eux. Ce dont ils se rappellent est arrivé à quelqu'un d'autre.

(28) Je ne m'occuperai pas des problèmes relatifs à la fiabilité de la mémoire. Le coût caché en est deux corps pour le même individu.

Hawks et Barker peuvent être d'accord sur le fait que quelqu'un qui sort du récepteur se rappelle vraiment de choses qui sont arrivées auparavant. Ils peuvent le faire parce qu'ils sont en désaccord sur la nature du souvenir. L'accord est affaire de forme linguistique plutôt que de substance métaphysique. Il constitue un exemple frappant de la manière dont des théories radicalement différentes peuvent être adaptées à la même pratique.

Ainsi nous avons un consensus sur ce qu'il faut dire sans avoir aucun accord sur des principes fondamentaux. Budrys nous a fourni une certaine aide pour des problèmes secondaires parce qu'il devait le faire en vue de poser les problèmes principaux, mais une fois qu'il les a posés, il nous les abandonne.

Un essentialiste comme Hawks pourrait défendre ses idées sans changer d'attitude. Comme il a la solution du problème du souvenir, il peut dire simplement qu'il se rappelle des événements qui ont eu lieu avant sa création, mais qu'ils sont arrivés à une autre personne, pas à lui. Hawks M et Hawks L sont deux personnes différentes et ni l'une ni l'autre n'est le Hawks qui est entré dans le transmetteur. Tout ceci découle sans difficulté du point de vue essentialiste.

Un descriptiviste comme Barker aura des problèmes. Par exemple, Barker L est la personne qui est entrée dans le transmetteur et qui est sortie du récepteur. Son histoire, ses souvenirs le prouvent. Mais Barker M peut prouver la même chose, donc ils sont la même personne. (Il ne s'agit pas d'un cas semblable à celui des jumeaux identiques, lesquels sont des personnes différentes même si ce sont des jumeaux siamois). Comme le fait remarquer Hawks, ceci pourrait conduire à de sérieux problèmes légaux et moraux[29]. Qui a le compte en banque ou comment le divisent-ils ? Le détiennent-ils ensemble ? Si nous tirons un autre Barker de la même bande dix ans plus tard, quelle sera sa place ? Barker L est-il responsable des dettes de Barker M ? L'est-il de son héroïsme ? S'ils travaillent tous les deux, combien d'impôt sur le revenu paient-ils ? (Rigoureusement parlant, je ne devrais pas dire « ils » car par hypothèse, il n'y a qu'une personne même s'il y a deux ou plusieurs corps. Nous avons besoin de nouveaux pronoms. En leur absence je dois user de ceux que nous avons pour parler de corps plutôt que de personnes.)

De tels problèmes peuvent sans doute être résolus en principe mais la raison pour laquelle nous devrions nous en soucier n'est pas encore claire. Un descriptiviste n'a pas besoin d'adopter la position de Barker comme un tout. Il pourrait soutenir que Barker M et Barker L sont des personnes différentes. Dans ce cas, l'un ou l'autre est-il le *vrai*

(29) Budrys, pp. 171-172.

Barker et comment pourrait-il le savoir ? Il ne le pourrait pas, l'évidence subjective est le critère ultime de Barker, or les deux Barker ont la même et ils le savent. Même si nous laissons tomber la question de subjectivité, il n'y a pas de base pour une distinction légitime - en termes descriptivistes. Il vaut mieux conserver la théorie en soutenant que ni l'un ni l'autre n'est le Barker original, réel.

Si c'est le cas, le descriptiviste doit justifier son point de vue puisque Barker M et Barker L sont descriptivement identiques au Barker original. Pour cela, il faut arrêter exactement où Barker fait son saut philosophique : la discontinuité spatio-temporelle ou matérielle suffira pour dire que le Barker original et ses successeurs sont des personnes différentes. Il est encore possible d'être un descriptiviste dans un monde où existent des transmetteurs de matière, mais l'être à la manière de Barker soulève des difficultés qui n'ont pas un rapport direct avec la thèse descriptiviste. En conséquence, il ne faut pas les prendre en considération. Les Barker ont donc pris une mauvaise voie. La moitié de l'ironie du livre provient du fait que c'est cela qui les sauve.

Un essentialiste autre que Hawks pourrait s'attirer ces difficultés en soutenant que Hawks L (ou Hawks M) a la même essence que le Hawks original, mais pourquoi cela serait-il vrai ? Personne ne recherche cette sorte de difficulté. L'autre moitié de l'ironie du livre vient du fait que Hawks M ne parvient pas à comprendre que sa propre théorie l'absout de toute culpabilité pour ce qu'a fait le Hawks original[30], même s'il s'en souvient.

J'ai donc montré que l'essentialisme et le descriptivisme peuvent tous deux justifier une solution particulière aux problèmes posés par le transmetteur de matière et, de manière converse, que tous deux se heurtent aux mêmes difficultés quand ils sont assortis de certaines suppositions auxiliaires. Cependant, je dois encore examiner le problème que posent les corps multiples. La question peut paraître académique à la lumière des points de vue que j'ai proposés pour Barker et Hawks. A cela j'ai deux réponses. Primo, je fais partie du corps académique. Secundo, les hypothèses auxiliaires qui corroborent tant la thèse essentialiste que la thèse descriptiviste n'ont pas besoin d'être vraies dans d'autres cas. Examinons un cas où elles ne sont pas valables. Avec les nouvelles hypothèses, la possibilité de corps multiples est capitale pour l'identité personnelle et les résultats sont troublants.

Vous êtes sur le point d'être exécuté. Normalement mourir ne présente pas un problème sérieux pour vous. Un clone avec tous vos souvenirs jusqu'au plus récent est amené à la conscience, et votre vie continue

(30) *Ibid.*, pp. 173-174.

sans plus qu'un trou dans votre mémoire pour marquer qu'un corps antérieur est mort.

Mais l'exécution est une chose sérieuse. Aucun clone ne recevra la conscience. Ils seront tous détruits et votre génotype sera supprimé. Votre vie se terminera.

Brusquement, on offre un sursis : un clone illégal a été fabriqué. Il prendra votre place à la destruction cérémoniale de votre corps. Ses souvenirs ne remontent qu'à six mois, le dernier moment où vous avez mis à jour les souvenirs de votre clone, mais personne ne remarquera la différence. Le clone sera tué et l'on fera en sorte que cela ait l'apparence d'un suicide.

Le clone proteste. il offre de faire pour vos « sauveteurs » tout ce que vous pourriez faire et de le faire avec beaucoup plus de dévouement. Vous prenez hâtivement votre décision, et le clone meurt. Vous survivez.

C'est bien *vous*, n'est-ce pas ?

Lilo-Alexandre-Calypso le pense. Tout le monde dans *The Ophiuchi Hotline*[31] le pense. Les avantages psychologiques sont clairs : si vous croyez cela, vous n'avez plus besoin de craindre la mort, car de ce point de vue vous êtes en effet immortel.

Malheureusement, ce point de vue pose de sérieux problèmes. Quand votre corps meurt, si quelqu'un meurt effectivement, qui est-ce ? Le clone de Lilo qui avait sa forme et ses fonctions et presque tous ses souvenirs était-il une personne ? (on peut stipuler que ce dont le clone se rappelle, sont vraiment des souvenirs.) Si c'est le cas, qui ? Deux clones qui auraient les mêmes souvenirs seraient-ils la même personne ? Si vos souvenirs étaient mis dans le clone d'un autre, serait-ce là une personne ? Qui ?

Encore une fois, la question n'est pas de savoir comment nous déterminons qui elle est, mais bien comment elle détermine qui elle est. Pour répondre à cette question, elle doit avoir sa propre théorie de l'identité personnelle, mais elle doit aussi tenir compte de celle de la société dans laquelle elle vit. Il semble que tout le monde dans *The Ophiuchi Hotline* soit descriptiviste. Naturellement, ils ne le disent pas, mais je vais montrer pourquoi nous pouvons l'inférer. Pour le faire, nous devons examiner comment les critères d'identité s'appliqueraient à cette situation.

On peut pratiquement choisir à volonté des organes sexuels fonctionnels, la taille, le nombre et l'emplacement des membres et à peu près

(31) Varley, pp. 3-4, 7-10, 12-13.

tout le reste. En conséquence, on peut éliminer la macro-structure comme critère important dans ce cas-ci.

La micro-structure paraît importante. La manipulation des gènes humains est illégale. C'est ce qui a procuré des ennuis à Lilo. En guise de sanction, nous l'avons vu, son génotype est déclaré hors-la-loi et ne peut plus vivre à nouveau.

Mais les techniques pour reconstruire un génotype existent. Le danger, la raison pour en faire un crime, ce sont les problèmes qui pourraient se présenter avec quelque chose de nouveau. C'est la raison pour laquelle on met des restrictions aux recherches sur les recombinaisons du ADN déjà à notre époque et à plus forte raison à l'époque de Lilo. Ce problème ne se poserait pas pour la reconstruction de quelque chose de déjà connu, ce qui serait le cas pour le génotype de Lilo. On pourrait faire un double d'elle, même si aucune de ses cellules ne survivait.

Serait-ce Lilo ? Et si ce n'était pas elle, pourquoi mettre son génotype hors-la-loi ? Il semble que ceci soit un exemple clair de descriptivisme basé sur la micro-structure. Pour la loi, cela n'aurait même pas d'importance que l'individu reconstruit ait ou non des souvenirs appartenant à l'original.

Comme nous le verrons, cela ne pose pas non plus aux essentialistes de problèmes qu'ils n'aient déjà rencontrés. D'un point de vue essentialiste, la situation décrite est déjà assez pourrie pour faire vomir une buse[32]. Il y a une manière très compliquée d'être un essentialiste tout en acceptant les choses telles qu'elles se présentent dans le monde de Lilo, mais il est tellement plus facile d'être un descriptiviste dans cette situation que je crois qu'on peut dire que la plupart des gens dans *Ophiuchi Hotline* sont des descriptivistes.

Même si l'on concède tout ceci, le problème de l'identité présente encore des difficultés ici. Légalement un seul clone de Lilo peut fonctionner à n'importe quel moment. Dans le système légal de son monde, ce clone *c'est* Lilo. Si un autre devient conscient, il s'agit d'une non-personne qui doit être détruite. Ou bien il pourrait éliminer Lilo. Alors ce serait elle. Ce clone serait porteur de son identité.

Cette attitude peut recevoir un fondement philosophique si l'on traite l'identité personnelle comme une sorte de droit de propriété. Seuls les

(32) Les experts ne sont pas d'accord quant à la validité de cette métaphore : « Ce qui est peu connu c'est que les buses vomissent assez facilement... Mais elles n'abandonnent pas facilement. Elles s'acharneront sur le même morceau de charogne jusqu'à ce qu'elles finiront par l'avaler sans le remettre. J'ai toujours admiré cette qualité de persistance chez les buses... » R.A. Lafferty, « Where Have You Been, Sandaliotis ? » in *Apocalypses*, Pinnacle Books, Inc., Los Angeles, 1977, p. 169.

membres d'une classe limitée, c'est-à-dire les porteurs d'un certain génotype, ont droit à une identité particulière. Un seul membre de la classe à la fois peut porter l'identité, les autres ne sont que des personnes potentielles. Même aux enfants nés naturellement on n'accorde pas automatiquement une identité ; il y a des conditions préalables pour y avoir droit. Une vraie exécution annule le droit de propriété à une identité, et ensuite il faut s'assurer qu'il n'existe plus de membres de la classe (antérieurement) éligible.

Je ne trouve pas un tel système agréable, mais il correspond à la situation telle que Varley la décrit et il est cohérent. Il faudrait peut-être le considérer comme une extension logique de l'attitude académique. Dans le monde de Lilo, tout comme dans le monde académique, les critères habituels pour reconnaître une personne ne sont pas applicables. Les réponses spécifiquement humaines ne sont pas, comme dans le monde réel ou dans celui de Hawks et Barker, un élément important pour déterminer si vous êtes ou non une personne.

Dans le cas de clones, il y a un facteur qui ne se retrouve pas dans le cas de transmission à des récepteurs multiples. Là les êtres émergent des récepteurs sur un pied d'égalité. Rien dans la situation ne nous permet de donner la priorité à l'un plutôt qu'à l'autre, excepté une décision arbitraire concernant celui qui a l'identité.

Ceci ressemble plutôt à un cas de reproduction de matière. Au départ, vous avez un original et à la fin, un original plus une ou plusieurs copies. On peut défendre de manière plausible que l'original, du fait qu'il a une histoire avec continuité spatio-temporelle, a un droit qui l'emporte sur les autres à l'identité en question. En outre, si la copie est dotée du pouvoir de connaître, elle peut découvrir qu'elle est une copie.

Pourtant ce cas diffère de la reproduction de matière par différents aspects importants. Bien que tous les clones soient des copies, il semble raisonnable de dire que celui qui est réellement en scène est le porteur de l'identité. Chacun a le même génome mais il y a plusieurs variables indépendantes qui doivent peser dans la balance. A quel moment dans le temps la copie a-t-elle été clonée ? De combien de générations est-elle éloignée du porteur original de l'identité ? Jusqu'à quel point ses souvenirs sont-ils à jour ?

Dans votre monde, de tels facteurs ne varient pas indépendamment, donc il y aura des cas où nous n'avons pas d'intuitions pour la question de priorité. Supposons, par exemple, que A et B sont des clones de la même personne. A a été cloné avant mais les souvenirs de B sont plus près d'être à jour. Et si C est un clone de A mais a des souvenirs plus récents que B, lequel a la priorité ?

S'il n'y a pas de choix évident, il y a encore une réponse simple. Le porteur antérieur de l'identité détermine quel clone lui succédera. Ce clone est alors mis en action selon ses instructions : les droits de propriété peuvent être transmis. C'est une solution typiquement descriptiviste. Demander lequel de A, B ou C a *réellement* priorité est dépourvu de sens.

D'un point de vue essentialiste, toute la situation sonne faux. Supposez que je meure. Qu'est-ce que cela peut me faire qu'un autre corps avec mes gènes et mes souvenirs prenne ma place ? *Moi* , je suis mort. Ce ne sera donc pas moi, quoi qu'en disent les systèmes légal et social.

Il est assez clair qu'une bonne partie du problème de l'essentialiste provient du fait qu'il pourrait y avoir plusieurs clones à la fois. Dans *The City and the Stars*(33) la situation est un peu comme celle de Varley. Cependant, il n'y a pas plus d'un porteur potentiel d'une identité qui puisse exister à la fois. Il n'y a pas de tentative de réaliser une continuité spatio-temporelle. Il est parfaitement clair que vous êtes la même personne quand vous revivez. Une essence discontinue est peut-être problématique, mais néanmoins acceptable.

Des corps multiples ne suffisent pas par eux-mêmes à ébranler la conviction de l'essentialiste. Dans une situation de reproduction de matière comme celle de *The Org's Egg* de Pohl et Williamson, il y a des corps multiples mais aussi un critère clair de priorité pour une identité. Elle appartient à l'original. Ce qui est peut-être plus important d'un point de vue pratique, c'est qu'il n'y a pas de compétition pour l'identité. Bien que les copies n'aient pas la même identité que leurs originaux, quoi qu'elles puissent penser ou sentir, elles ont leur identité propre(34).

Donc le problème de l'essentialiste dans la situation de Varley ne consiste pas seulement dans le fait qu'il peut y avoir plusieurs clones au même moment. C'est le fait que l'on peut avoir deux ou plusieurs corps *et* que le lieu de l'identité peut passer de l'un à l'autre pendant que les deux existent. Si deux individus ne pouvaient avoir la même essence, cela semblerait impossible. L'essentialiste peut s'accommoder d'essences discontinues s'il le faut. Il peut accepter des copies en niant l'identité des indiscernables. Mais pour ce qui est d'une essence vagabonde ...

La discussion de Frank Herbert à propos de la biologie de Pan-Spechi suggère un moyen de tourner la difficulté. Il y a cinq corps associés à un individu Pan-Spechi. Un seul, le porteur d'identité, est un adulte

(33) Clarke, pp. 9-11.
(34) Frederick Pohl and Jack Williamson, « The Org's Egg (Part I) », in *Galaxy Magazine*, April 1974, p. 29.

rationnel à un moment donné quelconque. L'espèce est dotée d'un mécanisme biologique qui permet à l'identité de passer de l'un des corps de l'individu au suivant après un laps de temps convenable. Il y a un transfert de mémoire, mais il n'est pas complet[35].

Panthor Bolin commence par repousser, avec indignation, l'idée qu'il est la même personne que Napoléon Bildoon, le porteur d'identité précédent. En fin de compte, il accepte cela comme une fiction légale[36]. Nous prendrons ceci comme une indication pour une base possible d'une position essentialiste dans la situation de cloning de Varley.

La solution consiste à séparer l'identité personnelle de l'essence.

Le corps original et tous ses clones doivent être considérés comme un seul individu diffus possédant une seule essence même si les parties de l'individu ne sont pas contiguës. L'essence ne vagabonde pas en fin de compte. Tout comme il n'y a qu'une seule essence par individu, il n'y a aussi qu'une seule identité. Cependant l'identité personnelle de l'individu est localisée dans un corps, encore que le lieu change de temps en temps. C'est la raison pour laquelle seul un individu peut, à proprement parler, être conscient à un moment donné.

Naturellement, les choses peuvent parfois mal tourner. Si deux ou plusieurs corps devenaient conscients au même moment, il faudrait déterminer quel corps est le vrai porteur de l'identité et ensuite s'occuper des simulateurs. Il est vrai qu'un simulateur n'est pas moralement coupable d'être ce qu'il est. Comment le pourrait-il ? Ce n'est pas un individu humain mais seulement une partie d'individu. Le cancer est quelquefois une partie d'un individu humain aussi, pourtant il n'est pas immoral. Et nous n'éprouvons pas de scrupules à l'éliminer.

J'ai donc fourni des réponses aux questions soulevées dans ce texte. En fait, j'ai donné quatre types différents de réponses.

Les critères que j'ai trouvés dans *Rogue Moon* pour dire que l'on a affaire à une personne, en particulier le comportement, ferait de chaque clone une personne. Ce n'est pas le cas dans *The Ophiuchi Hotline*, ni pour les descriptivistes ni pour les essentialistes.

Dans *Rogue Moon*, un descriptiviste détermine son identité principalement par son histoire, qu'il détermine elle-même par ses souvenirs, mais la macro-structure est aussi très importante pour lui. Il est probable que s'il avait une macro-structure trop différente de celle dont il se rappelle, il pourrait en conclure que ses souvenirs sont faux. Puisqu'il a l'apparence correcte et les souvenirs corrects, cela ne lui

(35) Frank Herbert, « The Tactful Saboteur », in *Galaxy Magazine*, October 1964, pp. 118-22.
(36) *Ibid.*, p. 121.

fait rien que son histoire est discontinue dans le temps et dans l'espace. Cependant dans un tel contexte, un essentialiste rejette une histoire discontinue et des essences discontinues, ce qui veut dire que son critère est l'histoire d'une micro-structure continue au point de vue spatio-temporel.

Mais le descriptiviste dans *Ophiuchi Hotline* ne s'occupe que d'une micro-structure, c'est-à-dire d'un génome, et de son statut légal. L'histoire ne l'intéresse que dans la mesure où il peut en user pour déterminer le statut légal et où elle est déterminée par une documentation plutôt que par la mémoire. Et l'essentialiste hypothétique accepte des essences d'individus qui ont des parties qui ne sont pas reliées dans l'espace. C'est pourquoi il peut résoudre le problème des corps multiples au moyen d'un modèle en forme d'arbre de l'histoire des cultures cellulaires de l'individu en traçant des lignes de descendance à travers différents clonages. Quand on va jusque là, rien ne paraît s'opposer à ce que l'on accepte une copie génétique construite artificiellement comme faisant partie de l'individu, mais peut-être l'essentialiste tirerait-il la ligne là. En tout cas, l'histoire de la micro-structure signifie ici quelque chose de tout différent de ce qu'elle signifierait dans *Rogue Moon*.

En présence de ces critères conflictuels, nous devons nous demander très sérieusement si l'essentialisme et le descriptivisme sont pertinents pour le problème de l'identité personnelle. Il semble bien maintenant que n'importe quelle situation peut être adaptée à une conception descriptiviste et à une conception essentialiste. S'il en est ainsi, cela voudrait dire que les deux conceptions sont entièrement dépourvues de contenu empirique. Elles seraient vides.

Je ne peux pas dire que j'aie donné ici une preuve complète de cette accusation. Ni qu'une telle accusation dérangerait sérieusement beaucoup de philosophes. Après tout, ils peuvent soutenir que les théories philosophiques ne sont rien d'autre que des schémas formels pour organiser l'expérience et qu'elles n'ont par conséquent pas besoin de contenu empirique. Néanmoins, il paraît raisonnable de suggérer qu'une nouvelle approche du problème de l'identité personnelle pourrait être nécessaire.

Les développements les plus curieux de ce texte sont peut-être ceux qui concernent la séparation de l'identité personnelle de l'essence individuelle et le fait d'envisager l'identité personnelle comme un droit de propriété. Chacun n'apparaît que dans une espèce de cas, mais cela suffit pour établir leur possibilité logique. Cela fait, nous pouvons examiner comment ils s'appliqueraient à des situations plus ordinaires. En l'occurrence, ils sont la base de la nouvelle approche mentionnée ci-dessus.

Naturellement, les descriptivistes ne manifestent aucun intérêt pour des séparations de l'identité personnelle et de l'essence individuelle puisqu'ils ne croient pas à des essences. Cependant pour l'essentialiste cela représente un changement majeur. Il permet d'établir une distinction entre l'identité d'une personne et la notion plus générale de l'identité d'un individu, ce qui n'est pas possible autrement. Cette distinction permet à son tour à l'essentialiste d'accepter un critère descriptif pour l'identité personnelle[37].

Il reste à déterminer ce que devrait être le critère descriptif. C'est une tâche trop vaste pour que je l'entreprenne ici, mais je peux néanmoins en dire quelque chose.

L'usage que Barker fait du souvenir comme critère, présente des désavantages. Il m'est possible de me faire l'illusion que je suis quelqu'un d'autre. Les psychiatres rencontrent régulièrement Napoléon et Jésus. Cela fait problème, que l'on soit ou non passé par un transmetteur de matière. Il nous faut un critère indépendant de la mémoire si nous ne voulons pas nous heurter à de multiples difficultés.

Traiter l'identité personnelle comme un droit de propriété lui donne l'objectivité nécessaire. Un tel droit peut être inaliénable ou non, transmissible ou non, limité ou non à un seul corps. Il existe de nombreux concepts de la propriété et beaucoup d'espèces de droits de propriété - trop pour que je les examine ici. Mais si nous acceptons ceci comme modèle de l'identité personnelle, nous aurons fait glisser la discussion du sujet sur un autre terrain, un terrain où nous pouvons espérer avoir de nouvelles intuitions et peut-être réaliser une trêve philosophique locale, même si les grandes guerres métaphysiques continuent de faire rage.

(37) Beaucoup d'essentialistes ne seraient pas d'accord. Cependant, la base de leur désaccord se trouverait au tout premier stade de mon argument : ils prendraient une attitude comme celle de Hawks et nieraient que deux clones différents pourraient être la même personne. Comme j'ai accepté cela en tant qu'hypothèse, je ne m'occuperai pas de cette différence d'opinion.

Gilbert Hottois

Langage et communication dans l'imaginaire du futur(*)

En 1973 paraissait *The embedding* (*L'enchâssement*, 1974) de I. Watson. Ce livre récent constitue un sommet de la thématique du langage - et plus généralement de la thématique sémiotique - dans la S.F. : par son ampleur, sa profondeur, son originalité. Mais il n'est pas nécessaire d'attendre les toutes dernières années pour attester la présence centrale de thèmes langagiers et sémiotiques dans des œuvres de première qualité. Dès 1945, A.E. Van Vogt devient célèbre avec *Le monde des non A* qui puise très librement (et très superficiellement, il faut bien le dire) son inspiration dans la « Sémantique générale » de Korzybski et donc dans le puissant courant de la philosophie logico-linguistique anglo-américaine(1). Cinq ans plus tard, G. Orwell publie *1984* qui analyse la manipulation du langage par des techniciens (grammairiens, linguistes, sémanticiens, ...) à des fins idéologiques au service du totalitarisme. En 1955, A.C. Clarke achève l'un de ses chefs-d'œuvre, *La cité et les astres*, qui parcourt presque toute la gamme thématique que nous nous proposons d'explorer et qui offre l'image la plus achevée du mythe informatique.

Avec *Le nuage noir* (1957), F. Hoyle traite magistralement le thème de la rencontre d'une forme de vie extra-terrestre très différente de l'homme, sans négliger le problème de la communication. Dans cette veine, cependant, c'est de Pologne que nous viennent les deux insurpassables chefs-d'œuvre : *Solaris* (1961) et *La voix du maître* (1968) de S. Lem(2).

Nous avons choisi une double gamme thématique comme fil conducteur de cette étude. La première est centrée sur la question du contact entre formes de vie ou cristallisations cosmiques étrangères, thème banal en S.F., et popularisé par le film *« Rencontres du troisième type »*,

(*) Pour l'arrière-plan philosophique de cette étude, le lecteur voudra bien se référer à nos ouvrages (spécialement la Troisième Section : *Le mur cosmique*) *L'inflation du langage dans la philosophie contemporaine*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1979 ; *Pour une éthique dans un univers technicien*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1984 et surtout : *Le Signe et la Technique*, Paris, Aubier, 1984.

(1) Van Vogt affectionne de mettre en exergue aux chapitres de son livre des citations de B. Russell, A. Korzybski, Aristote.

(2) Rien d'exhaustif dans cette énumération qui ne vise qu'à introduire les œuvres majeures que nous analyserons. N'y figurent pas, par exemple, le classique de J. Vance, *Les langages de Pao* ni *Babel* de S. Delany.

de la communication avec l'Extraterrestre. L'éventail offert commence par la rencontre anthropo-morpho-logique pas du tout problématique et s'achève dans l'hétéro-logie radicale. La seconde gamme thématique ne nous projette face à nulle altérité extra-terrestre ; elle explore l'imaginaire du possible humain terrestre et oscille entre deux extrêmes : le thème de la résorption (mutationnnelle) du langage dans la communication télépathique et le thème de la matérialisation techniciste radicale du langage dans des utopies cybernétiques-informatiques.

I - Le « Contact » : de l'anthropo-logie à l'hétéro-logie.

1. Actualité techno-scientifique de la sensibilité hétérologique

Au XX^{ème} siècle, époque de la communication mondiale et de la confusion homogénéisante des langues et des modes de vie, une conscience hétérologique très vive s'est développée.

Comme reconnaissance de l'*altérité langagière* d'abord, en particulier de l'irréductibilité de cette altérité fondée dans l'indéfectible union de la pensée au langage. Aussi longtemps qu'on a postulé la scission du langage et de la pensée, supposant du même coup l'existence d'une Pensée Universelle commune à l'humanité et réfractée dans les diverses surfaces linguistiques, la différence des langues était sans conséquences sérieuses.

La reconnaissance récente de la consistance langagière de la pensée entraîne, en revanche, que l'altérité linguistique devient altérité tout court ; d'autant plus que, du point de vue des langues naturelles, il n'est plus question d'accueillir l'idée d'une Réalité extralinguistique unique que chaque langage refléterait et qui constituerait le commun dénominateur de toutes.

Posant qu'il n'y a pas de Pensée hors langage, l'on dut admettre du même coup qu'il n'y a pas de Monde hors langage : si le langage de l'homme n'est là qu'en tant que pro-motion d'un monde et d'une pensée, il n'y a, réciproquement, de pensée et de monde qu'au fil d'un discours naturel.

Mais tout ceci demeure de l'homme. L'hétérologie jusque-là reconnue est confinée dans la forme de vie humaine, elle ne transcende pas les limites d'une espèce biologique.

D'une portée déjà toute différente est l'orientation d'une jeune science : la *zoosémiotique*, la science des formes de communication animale, à l'intersection de la sémiotique et de l'éthologie. Dans ce domaine, les travaux de Von Frisch sur le langage dansé des abeilles constitue une œuvre de précurseur déjà classique. Le véritable créateur de la zoosémiotique est T.A. Sebeok (cf. Sebeok et Ramsay (eds), *Approaches to animal communication*, The Hague, 1969 ; Sebeok,

Perspectives in Zoosemiotics, The Hague, 1972) ; ses ouvrages nous confrontent à un type d'altérité sémiotique en rupture totale avec la communication langagière vocale ou graphique naturelle de l'homme : la communication gestuelle ou comportementale, par exemple, ou la communication à l'aide de signaux chimiques destinés à des récepteurs olfactifs ou gustatifs... Autour d'un des centres d'intérêt de la zoosémiotique toute une mythologie très futuriste s'est critallisée ; il s'agit du langage des dauphins (cf. le livre fondamental de Lilly, *Man and Dolphin*). La S.F. a illustré cette mythologie dans le beau roman de A.C. Clarke, *Dolphin Island.*

Trois thèmes s'entrecroisent dans ce livre : la communication entre formes de vie différentes (quoique terrestres) ; l'indispensable assistance technologique requise par cette entreprise de communication : afin de déchiffrer le langage des dauphins se trouvent mis à contribution non seulement toute une série d'instruments d'enregistrement et de production du son, mais aussi, centralement, le computer qui rend possible l'analyse et la progressive orientation par repérage des répétitions, des distributions, bref de la structuration de la suite sonore ; le thème, enfin, de l'altérité cosmique qui intervient d'abord comme une toile de fond analogique continuée : les profondeurs de la mer sont aussi étranges qu'une autre planète. Mais à la fin du livre, l'altérité cosmique s'affirme sur un mode direct : les dauphins qui entretiennent depuis des temps immémoraux une tradition « orale », se transmettant de génération en génération l'histoire de la mer, ont conservé le très ancien souvenir d'un cataclysme : une chose est tombée du ciel dans la mer provoquant une effroyable explosion, et longtemps, une zone étendue, autour du point de chute, demeura zone de mort : aucun être vivant ne survivait après y avoir séjourné. L'interprétation de ce récit mène à la conclusion que la chose tombée du ciel devait être un gigantesque vaisseau de l'espace dont les réacteurs nucléaires explosèrent et dont il sera peut-être encore possible de localiser les vestiges.

Dans *Le choc du futur* (p. 221), A. Toffler souligne aussi l'intérêt des recherches sur la communication chez et avec les dauphins, en insistant sur le fait que ces investigations nous confrontent selon un mode détaillé et concret, avec ce type fondamental d'altérité qui sépare les formes de vie, et qu'elles constituent, de ce fait, un excellent exercice propédeutique pour l'éventualité d'une rencontre avec une forme de vie extra-terrestre évoluée.

La perspective zoosémiotique modifie, comme par contrecoup, notre perception du langage naturel humain. Nous sommes invités à percevoir le langage comme un mode de communication spécifique solidaire d'une forme de vie particulière et très déterminée par un faisceau complexe de conditions matérielles : milieu aérien (ou en tous cas milieu

dans lequel il est possible d'émettre des ondes dites « sonores » : le langage humain est, en ce sens, indissociable d'une atmosphère planétaire), nature vibratoire aérienne des ondes porteuses (or ce n'est certainement pas ce type d'ondes-là qui est le plus répandu dans le cosmos et il n'est pas rare, en S.F., de rencontrer des créatures qui communiquent naturellement entre elles à l'aide de l'une ou l'autre gamme d'ondes électromagnétiques), physiologie très particulière des organes émetteurs et récepteurs de l'*homo sapiens*, développement *ad hoc* de certaines régions du cerveau et, enfin, très certainement, base biologique moléculaire génétique. Cette vue du langage humain dans sa concrétude cosmique particulière est incommensurable avec la réception traditionnelle du logos selon laquelle l'homme, en tant que le *zoon logon echon,* serait le titulaire de la Raison Universelle.

L'homme est le vivant parlant certes, mais sa voix naturelle ne porte pas d'un bout à l'autre de l'univers ; elle est extrêmement locale et spécifique, et indissociable de l'air que l'homme respire et de la Terre qu'il foule. Elle est un phénomène naturel spécial, et la nature est, elle-même, un phénomène intrinsèquement terrestre.

La sensibilité hétérologique de la techno-science est sans aucun doute plus spectaculaire là où elle est immédiatement orientée vers l'espace. Au cours de ces dernières années, les entreprises scientifiques d'écoute et d'émission cosmiques se sont multipliées en même temps que fleurissait sur ce thème toute une littérature mi-technique mi-spéculative[3].

De la Russie à l'Australie, en passant par les deux Amériques, des radios-télescopes sont utilisés (au moins partiellement) à l'enregistrement systématique des « bruits » de l'espace ; l'analyse par ordinateur de ces enregistrements a pour but de repérer une éventuelle modulation dont la structure même exclurait une source naturelle. Si aucun signe d'astro-ingéniérie (technologie dont les moyens, les énergies et les finalités sont à l'échelle d'une planète, d'une étoile voire supérieurs) n'a été recueilli, en marge de ces recherches (et de leur résultat négatif) un grand nombre de textes spéculatifs ont paru qui vont de la classification hypothétique des civilisations extra-terrestres (suivant des critères technologiques) à la méditation sur la situation de l'homme (et de la vie) dans le cosmos (cf surtout Kardashev, Lem, Sagan)[3].

(3) A titre exemplatif : S. Lem, *Summa Technologiae ;* « La recherche française à l'heure des soucoupes volantes », in *Ciel et Espace*, mars 1978 ; C. Sagan, *Cosmic connection* ; C. Sagan, « Galactic civilizations », in *Science*, octobre 1978 ; les écrits du Russe, N.S. Kardashev (notamment : « On strategy in the search for extra-terrestrial civilizations » in *Soviet Studies in Philosophy*, 1978) ; Murray, Gulkiss, Edelson « Extra-terrestrial intelligence : an observational approach » in *Science*, février 1978 ; A. Ducrocq, *A l'écoute des civilisations extra-terrestres*, ...

Lem, par ex. (*Summa Technologiae*, pp. 118 ss.), après avoir passé en revue les diverses théories visant à rendre compte du résultat négatif des réceptions, suggère que ce vide pourrait avoir pour cause les différences radicales séparant, dans l'univers les entités psychozoïques (c.à.d. douées de « raison » ; Lem définit la raison comme pouvoir homéostatique, c.à.d. capacité d'une structure complexe de conserver son équilibre et de se perpétuer par adaptation du milieu et/ou auto-adaptation au milieu, avec possibilité d'apprendre, de stocker et d'utiliser l'information à la fin d'homéostase, voire même de s'autoprogrammer et de se reprogrammer si nécessaire). Les hétéro-logies cosmiques seraient si profondes que nos recherches et nos attentes toutes anthropo-morpho-logiques ne pourraient qu'être déçues.

La sensibilité hétéro-logique de la techno-science s'exerce encore selon une direction complémentaire : celle de l'émission d'un message terrestre vers l'espace. Depuis le message conçu par C. Sagan et envoyé en 1972 par Pionnier 10 (cf. *Cosmic connection*) les expériences de ce type se sont multipliées(4).

La première tentative demeure cependant la plus riche en raison du sérieux et de la profondeur avec lesquels a été considéré à cette occasion le problème de la communication hétéro-logique.

Le message de Pionnier 10 est gravé sur une plaque d'aluminium et il vise à communiquer quelques données sur le site spatio-temporel des constructeurs de l'engin spatial ainsi que sur leur nature. L'essentiel du message est rédigé en un langage physico-mathématique : numération binaire, étalon de mesure fondé sur des propriétés de l'atome d'hydrogène (le plus abondant dans la galaxie), localisation spatio-temporelle du Soleil par l'indication des périodes de 14 pulsars et de leur position respective. Selon les auteurs du message, le déchiffrement de cette partie ne devrait poser aucun problème insurmontable pour toute forme de vie présentant un développement techno-scientifique au moins égal au nôtre (évolution *techno-scientifique*, dont, évidemment, rien ne nous permet de savoir si elle représente un type d'évolution courant ou tout à fait exceptionnel dans l'univers). Un plus grand effort d'universalité dans la constitution d'un message pour un destinataire abhumain paraît inconcevable : non seulement les auteurs ont pris soin d'éviter tout import culturel ; ils ont aussi banni tout ce qui pouvait dépendre de la structure typique de la biosphère terrestre, c.à.d. des formes particulières que la vie a prises sur la Terre. L'autre partie du message est d'une tout autre nature : il s'agit de la représentation d'un homme et d'une femme nus. Dans une perspective cosmi-

(4) Ainsi, par ex. le message codé (binaire) envoyé en 1974 par l'observatoire d'Arecibo sur onde radio ; le message porté par Pionnier 11 ; les enregistrements emportés par les sondes Voyager I et 2.

que, cette partie du message est absolument mystérieuse, indéchiffrable. Elle supposerait, pour pouvoir être comprise, une grande parenté biologique et culturelle (conventions du dessin, de la représentation graphique...) entre l'expéditeur humain et le destinataire cosmique. *En fait, l'opacité du dessin de la forme humaine est littéralement aussi grande que l'aurait été l'une ou l'autre phase écrite suivant les conventions d'une langue naturelle.* Nous retrouvons ici *la liaison entre la morphè et le logos humains : l'anthropo-morpho-logie constitue une unité indissociable qui place le langage (et donc la culture) dans une perspective naturelle et plonge la Nature (la forme terrestre de vie) dans la sorte de particularité régionale, événementielle que l'on aurait pu croire réservée aux formes culturelles et historiques.* Face à l'étrangeté et à l'opacité cosmiques possibles, la « culture » et la « nature » apparaissent ainsi étonnamment proches l'une de l'autre, indissociables, homologues, d'une universalité toute circonscrite à une forme de vie, à une planète. Le logos prolonge la forme de vie humaine comme une aura spécifique. Ni l'universalité culturelle (langage naturel, pensée, raison traditionnelle), ni l'universalité biologique, naturelle (code génétique) ne sont destinées à franchir notre horizon terrestre, notre monde.

On le voit, l'imaginaire du futur, tel qu'il se développe en S.F., n'est pas coupé d'une série de recherches, entreprises et intentions concrètes activement poursuivies et méditées dans les milieux techno-scientifiques et dont la portée philosophique n'est pas négligeable.

2. Watson au carrefour des langages et du réel.

L'enchâssement de I. Watson est un livre éminemment « contemporain » qui brasse des intentions multiples et où se croisent subtilement quelques-unes des préoccupations les plus aventurées de l'imaginaire et de la pensée de pointe : la hantise du langage, l'obsession et l'inflation du signe, le surinvestissement du signifiant ; l'expérimentation de l'humain, la plasticité de la « nature » humaine ; la politisation planétaire ; l'espace et le contact avec l'extra-terrestre. Watson accorde d'une façon extrêmement originale l'obsession contemporaine du langage aux expériences de modelage de l'humain et au contact cosmique.

Dans un Centre de Recherches, des enfants sont éduqués à l'intérieur d'univers *autres*, entièrement artificiels, truqués (ne respectant pas telle ou telle qualité fondamentale de l'univers physique naturel : la permanence des objets, par ex.) et on leur enseigne un langage également artificiel.

Créer quelque chose d'autre ? Toi Videja et vous, tous les autres : allez-vous vraiment nous renseigner sur l'essence de l'humanité, du fond de l'inhumanité relative où nous vous confinons ? Il était inévitable qu'un

jour, quelqu'un, quelque part, se lance dans ce genre d'expériences. Depuis des années, elles mûrissaient dans la littérature. (...) en vase clos, élever des enfants parlant des langages spécialement fabriqués de toutes pièces. (pp. 18-19) - *L'univers (enchâssé) de Sole n'était pas le seul que dissimulait le Centre Haddon. Il y en avait deux autres, peuplés chacun d'enfants : l'Univers logique que dirigeaient Dorothy Summers et Rosson, et l'Univers « étranger » inventé par Jannis, le psychologue.* (p. 27) - *Comme Chomsky, nous affirmons que la disposition au langage est programmée en nous dès la naissance. Dans ce qu'il a de plus essentiel, le langage reflète notre conscience biologique du monde qui nous a produits. Nous enseignons donc trois langages artificiels destinés, en quelque sorte, à sonder les frontières de la pensée. Nous voulons savoir ce que le cerveau fruste et neuf d'un enfant pourra trouver naturel, ou, si vous voulez « réel ». Dorothy enseigne un langage qui doit vérifier si notre conception de la logique est « réaliste » ... (...) Richard a créé une sorte de monde étranger, doté de ses propres lois (...) Il s'agit plutôt d'une autre dimension, induite d'un certain nombre d'illusions perceptives. Richard est très amateur d'illusionisme...* (p. 71).

Le troisième univers est celui de Ch. Sole. Il est centré sur un procédé logico-linguistique connu - l'enchâssement ou l'emboîtement - qui inspire, notamment, les *Nouvelles Impressions d'Afrique* de R. Roussel.

L'enchâssement est un cas spécial des lois de récurrence qui sont à la base de la compétence et de la créativité linguistiques. Il permet d'ouvrir un énoncé de structure sujet-prédicat pour insérer entre ces termes un nouvel énoncé de la même structure, au centre duquel on en sertira un autre, et ainsi de suite à l'infini : « C'est le malt que le rat que le chat que le chien a chassé, a mordu a mangé » (pp. 75-76). Tel est le principe du langage que Sole enseigne à ses « enfants » dans le but d'explorer expérimentalement les frontières de la compétence logico-linguistique inhérente au cerveau humain et de dégager peu à peu le profil de la grammaire universelle commune à toutes les langues humaines possibles.

Le génie de Watson manifeste toutes ses dimensions lorsque ce premier ensemble thématique fusionne avec l'imaginaire de l'espace pour produire une des formes culminantes de la mythologie sémiotique contemporaine.

Un radio-télescope au Nouveau-Mexique, capte des émissions étranges dont la source est un vaisseau cosmique qui s'approche de la Terre. Lorsque le vaisseau atterrit, aucun problème de communication hétéro-logique ne surgit, car les Etrangers ont assimilé notre langage en captant nos émissions radio (c'est, il faut bien le reconnaître, une des façons les plus banales en S.F. de régler le problème de la commu-

nication). Mais l'identité des extra-terrestres et les mobiles de leur mission sortent de l'ordinaire.

La première question que pose l'Etranger constitue une bien curieuse entrée en matière : Combien de langues parle-t-on sur votre planète ? Après quoi, il se présente.

« Nous nous donnons le nom générique de Sp'thra. Dans ce mot, je passe volontairement sous silence les phonèmes infrasoniques que, de toute façon, vous n'entendez pas. Cela signifie les Changeurs de Signes. Nous sommes un peuple de linguistes, de contrefaiseurs de sons et de communicateurs. (...) Non seulement nous sommes des experts en communication, mais nous utilisons des machines à langage. » (p. 210)

Il se présente aussi comme un voyageur-commerçant pressé : il échange des informations contre des informations, il négocie des signes. Plus précisément, il cherche, en échange d'informations (techniques par ex.), à acheter des langages et ce dans un but en définitive, métaphysique.

Et voici que nous retrouvons les philosophèmes centrés sur l'indissociabilité du Réel, de la Pensée et du Langage. Chaque forme de vie a son langage et donc son monde (« la Leur-Réalité, la Notre-Réalité... »). Dépendants de l'évolution et de l'environnement, chaque système sémiotique ouvre aspectuellement sur la Réalité commune, la « Cette-Réalité » (ou réalité objective) qu'il s'agit de déduire ou de totaliser à partir des réels aspectuels et qui n'est encore que surface par rapport à la Réalité sous-jacente ou « Autre-Réalité ».

Notre intention est de rassembler tous ces points de vue pour nous faire une image exhaustive de la Cette-Réalité. De cette connaissance, nous déduirons les modes d'être qui lui sont extérieurs, nous pourrons appréhender l'Autre-Réalité.

Ainsi que Sole le précise, les Sp'thra « explorent la syntaxe de la réalité », c.à.d. les différentes façons d'ordonner le réel dans les images langagières.

Ils dressent *« la carte des différents langages élaborés par la diversité des cerveaux pour, en quelque sorte aller au-delà de cette réalité. »* (p. 219)

Et le Sp'thra insiste sur le fait que les recherches linguistiques humaines sont sans commune mesure avec leur quête.

On ne peut pas espérer connaître, à partir d'un seul monde, les frontières de la réalité, à plus forte raison si une seule espèce intelligente s'attache au problème. Ce n'est pas une attitude scientifique, c'est ... du solipsisme. (p. 222)

Solipsisme à l'échelle planétaire, sans doute, mais solipsisme malgré tout.

La seule façon de comprendre les lois qui régissent la réalité est d'empiler l'un sur l'autre le plus grand nombre possible de langages issus de mondes différents. C'est par là seulement que se trouve l'unique accès à la Cette-Réalité, et par là seulement qu'on en sort. (p. 224)

Et peu à peu se précise ce que l'Etranger demande en échange d'une série d'informations techniques et scientifiques : non pas des grammaires, des enregistrements ou des descriptions linguistiques, car tout cela est partiel, second et pauvre.

Il nous faut six unités programmées en six langages aussi éloignés l'un de l'autre que possible.
- Quelles unités ?
- Nous avons besoin de cerveaux en état de marche et qui aient compétence *pour parler six langages. »* (p. 229)

Six cerveaux, non six hommes ! Des cerveaux, séparés du corps et qui seront branchés en symbiose avec une machine assurant leur subsistance.

Les Sp'thra sont des Changeurs de Signes. Comment pourraient-ils mieux remplir leur fonction qu'en échangeant un cerveau vivant ? Le cerveau contient tous les signes propres à l'espèce. (p. 245)

Mais cette étrange recherche philosophique armée de tous les moyens d'une technologie et d'une science futurologiques acquiert une portée proprement métaphysique lorsque l'Etranger expose le sens profond de leur quête universelle des signes. Et c'est ici que le thème sémiotique s'ontologise et en même temps se mythologise, voire se mysticise, en une fantasmagorie cosmique.

L'aiguillon de la quête des Sp'thra est l'« Amour Veuf » que les Sp'thra vouent aux « Diseurs de Change ».

Ceux-ci sont des entités variables. Ils manipulent ce que nous appelons réalité grâce au cours flottant de leurs signes. Leurs signes ne connaissent pas de constante et ne reposent que sur des référents variables. Nous sommes enchâssés dans cet univers, prisonniers de lui. Eux, non. Ils s'en échappent. Ils sont libres. Leur faculté de change leur fait traverser les réalités. Mais lorsque nous aurons réussi à superposer tous les programmes constitutifs de la réalité établis par tous les langages, là-bas dans la lune qui orbite entre nos mondes jumeaux, alors nous serons également libres. (p. 252)

Or, voilà treize mille ans que cette quête a commencé, d'étoile en étoile à travers toute la galaxie, et elle est proche de son achèvement.

Il ne s'agit pas d'une quête simplement physique des Diseurs de Change, car ceux-ci ne sont pas dans l'univers physique.

Une recherche de la dissidence dans les langages est notre seul espoir. Ce n'est que là où les langages d'espèces différentes présentent des zones de discordance et de contradictions irréductibles que nous pouvons deviner la nature de la vraie réalité et puiser la force nécessaire à notre fuite. (p. 252)
- Ce que vous cherchez, ce sont des êtres ? Un être ? L'essence même de l'être ? Qu'est-ce que c'est ?
- Il existe des espèces pour qui le concept d'« être » possède plus d'alternatives que pour vous, répond le Sp'thra d'un ton de mépris écrasant.

Finalement, les Sp'thra se laisseront cependant séduire par la perspective de recevoir un « cerveau qui s'Enchâsse », c.à.d. un cerveau disposant de la compétence linguistique fondée sur l'enchâssement, et cette convoitise causera leur perte.

Dans les passages cités, la thématique sémiotique qui nous requiert atteint un sommet et présente d'innombrables points de parenté avec des philosophèmes très actuels : liaison langage-pensée-réalité, rapprochement de l'économique et du linguistique centré sur les notions du Change et de l'Echange des signes.

La pensée sémiotique, qui tend à rabattre le réel, l'être lui-même, sur les signes et le jeu des signes et à ne plus comprendre l'homme que comme un échangeur de signes (informations et autres) au sein d'un réseau mouvant et d'un trafic intense de signifiants qui l'englobent, trouve dans l'imagination de Watson une forme étonnante d'accomplissement : le réel « objectif » n'est qu'au terme d'une quête technologique et d'une confrontation matérielle de signes, et ce réel référentiel n'est, en définitive, qu'un effet d'un jeu sémiotique plus profond, celui des Diseurs de Change des signes.

3. De l'anthropo-morpho-logie à l'hétéro-logie surmontée ou les contacts techno-logiques de F. Hoyle.

Qui parcourt la littérature S.F. est d'abord et le plus souvent saisi de déception devant la révélation de la banalité et de la misère philosophique et poétique des ailleurs qu'elle propose. La trop fréquente insensibilité de l'imaginaire du futur aux problèmes de l'altérité linguistique semble bien ne pas dater d'hier[5].

Combien d'ouvrages d'anticipation ignorent purement et simplement la question en présentant des extra-terrestres ou des hommes du futur

(5) Voyez les pages qu'A. Robinet consacre à la question du langage dans l'utopie (*Le langage au 17ème siècle*).

parlant le même langage que nous ! Cette anthropologie interstellaire va généralement de pair avec une anthropo-morphie plus ou moins prononcée dont le « petit homme vert » constitue l'illustration populaire.

L'auteur qui a eu, au contraire, l'attention alertée par le problème de l'hétérologie se tire volontiers d'affaire à peu de frais : les extra-terrestres qui ont appris l'américain en captant nos émissions radio-TV pullulent dans la galaxie ! D'autres ont mis au point des machines à traduire universelles.

Mais la véritable panacée dans le domaine de la communication a toujours été la *télépathie*. Or, celle-ci appartient, telle qu'elle fonctionne dans la S.F., à une constellation philosophique très classique : la télépathie, c'est la communication de la *pensée* et cette dernière est comme un langage universel et immatériel, universel parce qu'immatériel et immatériel parce qu'universel : toute concrétisation langagière réelle du « langage de la pensée » impliquerait la relativisation et la finitude de ce moyen de communication. Il est remarquable que la télépathie - qui constitue un thème fondamental de la S.F. - introduise ainsi subrepticement un jeu de philosophèmes typiquement spiritualistes classiques voire archaïques au milieu d'un cosmos techno-scientifique. Nous y reviendrons.

Les grands auteurs de S.F. ont un sens profond de l'altérité cosmique et de l'impact qu'aurait sur l'humanité un contact avec une forme de vie extra-terrestre développée. Ce thème du *contact* est au centre de quelques-unes des meilleures productions de l'imaginaire du futur[6].

Pour S. Lem des signes en provenance de formes de vie extra-terrestre, s'ils étaient un jour enregistrés, seraient sur le champ perçus et interprétés comme des indications nouvelles quant au destin de l'homme (cf *Summa technologiae*, p. 74). L'éventualité du contact est ainsi inséparable de l'éventualité d'une réappréciation inouïe de la question « Qu'est-ce que l'homme ? »», « Quel est son rapport à ce qui est, a été et sera ? ». A.C. Clarke souligne, de son côté, à plus d'une reprise l'importance énorme, la signification plus qu'historique - car l'histoire et la culture sont entièrement de l'homme - le sens de rupture dans l'évolution même de l'humanité dont l'appréciation la moins misérable

(6) Deux films importants, *L'odyssée de l'espace* et *Rencontres du troisième type*, lui accordent une attention nettement métaphysique (pour le premier), plutôt religieuse (pour le second). Dans *L'odyssée de l'espace*, le contact échoue : l'objet de la rencontre demeurant inassimilable par la forme humaine de vie au stade actuel de l'évolution, ce qui s'exprime dans les séquences surréalistes et informelles de la fin ; dans les *Rencontres*, le contact s'établit au terme d'une séquence scénique merveilleuse au cours de laquelle progressivement les tampons technologiques tombent pour révéler l'altérité cosmique dans sa nudité biologique, révélation dont le caractère sacré est profondément éprouvé.

devra être philosophique ou religieuse, d'un semblable événement (cf l'*Epilogue* à *Premiers sur la lune* ; cf aussi *Les enfants d'Icare* et *Rendez-vous avec Rama* qui sont largement centrés sur ce thème). Mais le contact aura une portée et un sens tout à fait différents pour l'homme selon qu'une communication s'établit ou non. Plusieurs romans de F. Hoyle relatent l'histoire d'une hétérologie (au moins en grande partie) surmontée grâce à des médiations techno-scientifiques.

Seule la techno-logie et les pontages technologiques, en effet, sont d'un secours plus ou moins décisif pour triompher de l'hétérologie, là où elle est sérieusement thématisée. L'homme est dépourvu de tout organe naturel-culturel pour nouer des relations cosmiques. Son pouvoir naturel-culturel de liaison - des langages - n'excède pas la Terre-Nature : le Monde que l'homme, en tant que le vivant parlant, habite et domine naturellement par le langage.

Il n'y a pas d'occupation naturelle ou humaine de l'espace cosmique ; semblable occupation n'est concevable qu'en liaison avec une mutation technologique radicale de l'humain naturel-culturel lui associant, en symbiose, une carapace et une multitude d'organes technologiques. Ceci se lit en marge du caractère essentiellement et nécessairement technologique des tentatives de pontage des hétérologies cosmiques. Dans « *A* » *comme Andromède* de F. Hoyle et de J. Elliot, nous retrouvons le thème du message capté par radio-télescope et dont la source est située dans la galaxie d'Andromède. Le message codé en notation binaire est déchiffré par un cybernéticien de génie aidé de computers. Il recèle le plan et le programme d'un Super-Ordinateur ainsi que l'indication des données de base à lui fournir.

Une équipe de savants se met au travail en collaboration étroite avec la machine étrangère. Mais rapidement le malaise s'installe dans le chef de quelques-uns : les hommes utilisent-ils réellement cette machine supérieure dans l'intérêt de la science et de la technique humaines, ou bien, au contraire, sont-ils secrètement manipulés par elle en vue de la réalisation des desseins d'extra-galactiques dont ils ignorent tout ?

En collaboration ambiguë avec la Machine, l'équipe savante réussit la production d'un être humain synthétique (une femme baptisée « Andromède ») qui est capable de se brancher directement sur l'ordinateur et de travailler en symbiose intellectronique effective avec lui.

Le soupçon naît, cependant, que cette nouvelle coopération cybernanthropique aurait pour but la création d'une forme de vie supérieure qui, en s'implantant sur la Terre, anéantirait l'homme.

Le roman s'achève à la façon d'un bon mélodrame cosmique : le principal héros, aidé finalement par Andromède (qui est en grande partie

« humaine », « trop humaine »), détruit le Super-Ordinateur en même temps que le message extra-galactique qui avait rendu possible sa construction[7].

Sans parler d'une série de motifs symboliques et mythologiques familiers, qui ne nous requièrent pas ici, le roman se signale par des thèmes caractéristiques : l'effroi quasi religieux à la réception du « message » (p. 26) ; la nature et le contenu intégralement technologiques du message : le techno-logique devient ainsi le tout méthodique (moyens) et thématique (contenu) de la communication : l'émission et la réception ont exigé la mise en œuvre de moyens techniques énormes et sophistiqués, le code utilisé est binaire (il relève du langage technologique par excellence jugé universel, cf. pp. 40 ss.) et le contenu est évidemment technologique (le plan du Super-Ordinateur) ; le thème du cyborg ou du cybernanthrope, qui atteint ici une forme culminante parfaitement en accord avec un roman entièrement réglé par la mythologie cybernétique contemporaine : non seulement, l'auteur nous décrit une communication directe (par impulsions électriques) entre un cerveau vivant et un computer, mais, en outre, ce cerveau (la partie organique ou anthropomorphologique du cyborg) a été produit à partir d'instructions émanées de l'ordinateur : ce n'est plus le vivant qui confectionne, pour s'en servir, une machine, c'est la machine qui produit un organe humain vivant dont elle se sert (pp. 128 ss. passim).

The black cloud ne se signale, pendant les deux premiers tiers de l'histoire, pas autrement que comme un de ces récits d'apocalypse cosmique, particulièrement abondants en S.F., que F. Hoyle affectionne et excelle à composer (cf. par ex. aussi *Inferno*). Un nuage de gaz interstellaire approche du système solaire suivant une trajectoire qui doit le mener entre le Soleil et la Terre, provoquant sur cette dernière des bouleversements susceptibles d'anéantir une très grande partie de la biosphère.

Avec l'appui ambigu du pouvoir politique, une équipe internationale de savants est constituée et installée dans le nord de l'Angleterre, munie de tous les moyens techniques requis pour observer la catastrophe imminente et y survivre. L'étude serrée du nuage révèle bientôt une somme d'anomalies de comportement telle que l'hypothèse de la nature organisée et vivante du nuage finit par s'imposer. L'hypothèse de l'autre forme de vie suscite un long échange de vues philosophico-scientifiques sur les notions de « vivant », « animé/inanimé », « intelligence », etc. (cf *Close reasoning*, pp. 151 ss.), qui conduit les savants à soulever le problème de la communication.

(7) Signalons que *« A » comme Andromède* a reçu une suite *Andromède revient* où l'intrigue rebondit et se prolonge médiocrement.

De la communication interne au nuage lui-même d'abord, car cette créature interstellaire est extraordinairement étendue ; on suggère même qu'il pourrait s'agir d'une sorte de collectif d'entités intelligentes en intercommunication constante par émission modulée d'ondes électro-magnétiques. Comme celles-ci sont transmises à la vitesse de la lumière et qu'elles peuvent être chargées d'une quantité énorme d'informations, ces relations internes au collectif sont telles qu'il est incertain que l'on puisse encore parler d'individus nettement séparés. Est-ce que des entités en relation télépathique constante et quasi instantanée peuvent sérieusement être considérées comme individuelles ?(8)

Laissez-moi décrire comment je vois l'évolution biologique qui a eu lieu à l'intérieur du nuage. En un état très primitif, je pense qu'il a dû y avoir tout un ensemble d'individus plus ou moins séparés, non connectés. La communication a dû se développer, non par la construction inorganique délibérée de moyens de transmission radio, mais à travers un lent développement biologique. Les individus développant des moyens de transmission radio à la manière d'un organe biologique, plutôt comme nous avons développé bouche, langue, lèvres et cordes vocales. La communication a dû s'améliorer à un degré difficilement concevable. Une pensée ne serait pas plus tôt pensée que communiquée. Une émotion éprouvée que partagée. Ainsi l'individuel fut immergé en une évolution conduisant à un tout cohérent. (o.c. pp. 159-160)

Pour protéger sa propre activité neurologique radio des interférences cosmiques, le nuage s'entoure d'un champ ionisé. Toutefois, comme il est vraisemblable que le nuage n'est pas seul de son espèce, il est probable qu'il utilise aussi certaines longueurs d'ondes pour la communication externe. Dès lors, l'éventualité d'une communication humaine avec le nuage devient concevable. Il faut émettre sur une longueur adéquate, une séquence qui manifestement ne peut être perçue comme aléatoire ; cette émission devrait suffire pour signaler au nuage qu'il existe sur la Terre une forme de vie évoluée et, peut-être, permettre de conjurer la catastrophe attendue. La tentative réussit : le nuage renvoie une séquence également ordonnée, quoique non compréhensible. Supposant que le nuage est un organisme intellectuellement plus complexe que l'homme, les savants décident d'envoyer des séquences qui permettront au nuage de déchiffrer leur propre langage, en commençant par des contenus scientifiques et mathématiques qui « sont vraisemblablement le meilleur commun dénominateur » (o.c., p. 164). Il apparaît rapidement que le nuage est capable d'absorber une quantité

(8) On rencontre une question similaire chez Van Vogt, *La faune de l'espace,* à propos des conséquences de la promiscuité intellectuelle des « individus » d'une espèce télépathe.

énorme d'informations en des temps extrêmement brefs. Aussi l'équipe perfectionne-t-elle les dispositifs de communication dans le sens de l'émission et de la réception. Celle-ci transformera automatiquement les impulsions radio du nuage en voix humaine électroniquement reconstituée. Le dialogue devient également de plus en plus attentif à la communication des différences et qualités propres aux deux cristallisations cosmiques en présence. Le nuage manifeste par exemple un intérêt particulier pour les arts, tout spécialement pour la musique qui lui est retransmise sous forme électromagnétique. Le sommet de cet échange intime est atteint lorsque le nuage tente d'expliquer pourquoi il quitte prématurément le système solaire avant d'y avoir puisé toute l'énergie possible. Les entités interstellaires dont il fait partie ont, comme l'humanité, des préoccupations philosophico-religieuses. L'énigme fondamentale porte sur l'existence d'une intelligence extraordinairement vaste dont dépendraient les lois de la physique elles-mêmes.

Voici quelque deux mille millions d'années l'un d'entre nous proclama avoir trouvé la solution. Un message fut transmi qui soutenait cette prétention, mais avant que ne soit envoyée la solution elle-même, l'émission s'interrompit brutalement. L'on tenta vainement de rétablir le contact avec l'individu concerné. Et on ne put davantage recueillir aucune trace physique de celui-ci. (o.c., p. 203)

Ces événements mystérieux se répétèrent une ou deux fois au cours des âges. Or, voici qu'ils venaient de se produire à guère plus de deux années-lumière de la Terre. Interrogé sur la raison de ces mystérieuses et cruciales disparitions, l'entité interstellaire répond :

Grossièrement exprimé, il semble qu'il y ait des limitations inhérentes, de nature physique, au type d'information qu'il est possible d'échanger entre deux intelligences. Nous soupçonnons qu'une barrière absolue existe à la communication d'information relative aux problèmes profonds. Il semble que toute intelligence qui tente de transmettre une telle information se trouve elle-même engloutie dans l'espace, l'espace se refermant autour d'elle de façon telle qu'aucune communication ne demeure possible avec d'autres individus de même niveau. (o.c., pp. 205-206)

Ce passage est particulièrement curieux. On y retrouve centralement la thématique qui nous requiert : l'extase physique qui provoque l'anéantissement de l'intelligence interstellaire est déclenchée par l'essai de formuler-communiquer une certaine information (méta)physique ultime. Et le processus est à comprendre dans sa nature physique concrète : l'imminence d'un certain type d'émission - de champ électromagnétique modulé - d'un contenu informationnel, c.à.d. d'une certaine structure électro-chimique subtile cristallisée au sein d'une

entité interstellaire, provoque la déformation de l'espace où s'engloutit physiquement l'entité. Toute intervention transcendante au sens spiritualiste, idéaliste, immatérialiste est ici hors de propos.

Il est illogique de concevoir des entités demeurant hors de l'univers. Puisque l'univers comprend toute chose, rien, évidemment, ne peut lui être extérieur. L'idée d'un « dieu » créant l'univers est une absurdité mécaniciste (o.c., p. 203).

De plus, le nuage précise que la relative inintelligibilité de l'explication qu'il donne est uniquement due à l'état de développement insuffisant de la science humaine. Par quoi, il est clair que le métaphysique est placé dans le prolongement du techno-scientifique. Une telle rencontre est très difficile à apprécier, formés que nous sommes dans une tradition philosophique qui pense volontiers les rapports de la métaphysique et de la techno-science sous forme d'antithèse et qui est hostile ou sourde aux effets produits par une éventuelle contamination réciproque de ces deux champs et par un primat techno-scientifique qui ne rayerait cependant pas simplement ni radicalement la dimension métaphysique(9).

Le roman de Hoyle s'achève sur un échec provisoire. La communication cosmique est demeurée très indigente parce qu'elle se déroule dans le cadre étriqué des concepts de la science et du langage humains. Afin d'établir une communication directe et complète, l'entité interstellaire fournit le plan d'un récepteur à lumière hypnotique qui doit rendre possible l'impression dans le cerveau humain du code informatique dont se sert l'entité elle-même. Cette impression immédiate sera induite par la seule visualisation des jeux de lumière apparaissant sur l'écran, car il n'existe pas de troisième langage commun ou de « langue-pivot » ni de métalangue (si ce n'est le langage de l'entité interstellaire, suivant la loi qui veut que c'est toujours le langage le plus évolué, le plus vaste et complexe qui sert de métalangue par rapport à lui-même et par rapport à tout idiome plus primitif) grâce auxquels un pontage pourrait être établi rendant accessible à l'homme, dans son langage, le code et les schèmes informationnels du nuage. Hélas, trois hommes sombrent dans la démence et meurent l'un après l'autre en essayant de supporter le choc de l'impression par télévision hypnotique directe du langage étranger et supérieur. Ayant ainsi échoué à communiquer sa science immémoriale, le nuage quitte le système solaire en laissant un signal codé qui devra ultérieurement permettre à l'homme d'entrer en contact, peut-être plus fructueux, avec des entités galactiques de son espèce.

(9) Il n'y a guère de doute qu'à travers certains ouvrages de S.F. écrits par des savants de renommée, on entende des échos de ce qui a été popularisé par R. Ruyer sous le nom de « Gnose de Princeton » (cf. *La gnose de Princeton*).

4. S. Lem aux confins de l'hétéro-logie absolue

Une fascination sans pareille à l'égard de l 'altérité cosmique hante les plus grands romans de Lem : *Eden, Solaris, La voix du maître* qui constituent tous des sommets de l'imagination littéraire et philosophique du futur. Le thème de la rencontre par l'homme d'autres « cristallisations cosmiques » s'associe toujours, chez Lem, à une inquiétude soutenue et profonde à propos du destin de l'homme, de sa nature, de sa situation dans le cosmos, de son avenir.

Solaris est le récit d'une impasse communicationnelle infiniment plus abrupte que tous les silences de dieux cachés et inaccessibles ou de transcendances muettes, indifférentes, impassibles.

Solaris est une planète très particulière entourée d'une enveloppe qui a l'apparence d'un immense océan organique. Quelle est la nature de cet Océan, entité autarcique et homéostatique géante capable d'influencer efficacement l'orbite de la planète ? S'agit-il d'une formation prébiologique très primitive, quoique active aveuglément à l'échelle astronomique ? S'agit-il au contraire d'une forme de vie d'une complexité inconcevable et douée d'une intelligence sans commune mesure avec l'intelligence humaine, sorte de cerveau planétoïde ? S'agit-il d'une « machine plasmatique » ... ? Quel a été le parcours évolutif aboutissant à une telle cristallisation cosmique ? (o.c., pp. 27 ss.). Le livre de Lem présente un inventaire encyclopédique, étourdissant d'imagination, des hypothèses, théories, conceptions, qui se sont succédées aux cours des décennies consacrées à l'étude de Solaris. Car la « solaristique » a connu rapidement un épanouissement démesuré suivant une gamme d'intérêts et d'intentions allant de la techno-science à la conversion religieuse. A l'époque où le récit commence, les études solaristiques sont déjà riches d'une bibliothèque de plusieurs milliers de livres et d'articles.

Dans cette littérature, la problématique du *Contact* occupe une place de choix.

Le premier type d'essai de communication fut technologique : on introduit dans l'Océan des machines émettrices et réceptrices diverses afin d'analyser l'activité et les réactions de l'Océan à l'aide de computers spécialement conçus à cet effet.

Constamment, il semblait qu'on fût sur le point de déchiffrer la masse grandissante des indices enregistrés ; n'avait-on pas construit à cette intention des cerveaux électroniques d'une capacité d'information pratiquement illimitée, tels qu'aucun autre problème n'en avait exigé jusqu'alors ? A vrai dire, on obtint des résultats. L'Océan, - source d'impulsions électriques, magnétiques, et de gravitation -, s'exprimait dans un langage en quelque sorte mathématique ; aussi, en faisant

appel à l'une des branches les plus abstraites de l'analyse, la loi des grands nombres, fut-il possible de classifier certaines fréquences des décharges de courant ; des homologies structurelles apparurent, déjà observées par les physiciens dans le secteur de la science qui prend en considération les rapports réciproques de l'énergie et de la matière, des composants et des composés, du fini et de l'infini. Cette correspondance convainquit les savants qu'ils étaient en présence d'un monstre doué de raison, d'un océan-cerveau protoplasmique, enveloppant toute la planète et gaspillant son temps en considérations théoriques extravagantes sur la réalité universelle ; nos appareils, par surprise, avaient saisi des bribes infimes d'un formidable monologue, qui se déroulait éternellement dans les profondeurs de ce cerveau démesuré et qui, forcément, dépassait notre entendement (o.c., p. 32).

Ces conclusions, tirées par quelques mathématiciens qui conduisaient d'emblée la solaristique à l'impasse de l'« ignoramus et ignorabimus » n'étaient pas acceptées par la majorité de l'opinion savante qui s'était d'ailleurs promptement divisée au gré de spécialisations tellement nombreuses et sophistiquées que les spécialistes du Contact ne s'entendaient même plus entre eux (o.c., p. 33).

Suivant une deuxième voie d'essai de pontage, la solaristique prit en considération les formations spontanées et visibles de l'Océan, y cherchant des expressions pourvues de signification. Car l'Océan n'est pas naturellement passif : « il se livrait à des transformations innombrables, à une « autométamorphose ontologique » (o.c., p. 35). Lem consacre à la description des formations métamorphes de l'Océan des pages inoubliables par la qualité de l'invention verbale et de l'imagination poético-scientifique (o.c., pp. 136-152). Les formations éphémères de l'Océan sont infinies et ne se répètent littéralement jamais. Cependant, il est possible d'en opérer une classification en tenant compte de constantes générales de structure, de durée, de dimension, d'évolution... Ainsi convient-il de distinguer : les « longus », les « fongosités », les « mimoïdes », les « symétriades » et « asymétriades », les « agilus »...

Les « mimoïdes » sont des formations notablement plus complexes, plus fantasques, et qui provoquent chez l'observateur une réaction plus véhémente - réaction instinctive, il va de soi. On peut dire, sans exagérer, que Giese était tombé amoureux des « mimoïdes », auxquels il ne tarda pas à consacrer la totalité de son temps ; jusqu'à la fin de sa vie, il les étudia, les décrivit et s'ingénia à définir leur nature. Par le nom qu'il donna à ces phénomènes, il voulut exprimer leur caractéristique la plus troublante - l'imitation des objets, proches ou distants, extérieurs à l'océan (o.c., pp. 138-9).

Mais les mimoïdes déçurent les tentatives de décryptage et de communication ; ils ne permirent pas d'éclairer le sens et la finalité de l'Océan, plus proche ici d'un artiste fou et monstrueux que d'un mathématicien cosmique.

Durant les premières années d'exploration, on se jeta littéralement sur les mimoïdes - fenêtres ouvertes dans l'océan, disait-on, et qui faciliteraient le contact ardemment espéré de deux civilisations. Assez rapidement, on dut s'avouer que le fameux contact ne s'annonçait d'aucune façon, que tout se limitait à une reproduction des formes, et qu'on piétinait sur une voie ne conduisant nulle part (o.c., pp. 142-143).

L'étude des symétriades fut également exaltante et décevante tout à la fois.

La symétriade présente - en son tout - le développement tridimensionnel de quelque équation transcendante. Il est bien connu qu'on peut exprimer toute équation dans le langage figuré de la géométrie supérieure et construire sa représentation spatiale. La symétriade, ainsi envisagée, est une parente des cônes de Lobatchevsky et des courbes négatives de Riemann, mais une parente extrêmement éloignée en raison de sa complexité inimaginable. Elle offre, sous forme d'un volume de quelque mille cubes, un développement de tout le système mathématique et, en fait, un développement à quatre dimensions, car les termes fondamentaux des équations s'expriment également dans le temps, dans les changements que celui-ci opère. Il serait très naturel, évidemment, de supposer que la symétriade est une machine mathématique de l'océan vivant, une représentation spatiale - à l'échelle de l'océan - des calculs qu'il exécute à des fins inconnues de nous ; mais personne, aujourd'hui, n'admet plus cette idée de Fermont. L'hypothèse, bien sûr, était tentante ; toutefois, il se révéla impossible de maintenir le concept de l'océan s'attachant à examiner les problèmes de la matière, du cosmos et de l'existence, à coups d'éruptions titaniques, dont la substance participerait par chaque fragment à l'expression infiniment complexe d'une analyse supérieure. En effet, des phénomènes multiples contredisent cette conception trop simple (d'une naïveté puérile, selon certains) (o.c., pp. 146-147).

La troisième forme prise par la tentative de contact est la plus énigmatique, car son initiative procède de l'Océan lui-même. Elle fournit la trame romanesque du livre, son sujet propre et son intention dramatique. Il s'agit des « visiteurs ». Les quelques habitants de la station Solaris se trouvent chacun, un jour, confrontés physiquement avec l'un de leurs phantasmes ou de leurs souvenirs matérialisés. Comme si l'Océan repérait dans leur inconscient tel nœud phantasmatique ou mnémique moralement extrêmement pénible et lui donnait corps, littéralement. Ainsi Kelvin se réveille-t-il un matin à côté de Harey « res-

suscitée ». Harey qu'il avait plus ou moins consciemment poussée au suicide. Le « visiteur » est indestructible : brûlés par l'acide ou amputés, ses tissus et ses membres se reconstituent spontanément en quelques minutes. Envoyé dans l'espace, le visiteur est aussitôt remplacé par un double identique, aussi impossible à fuir que le complexe qui en est la matrice.

Oui, des processus psychiques isolés du reste, enfermés, étouffés, enkystés - des foyers couvant sous la cendre de la mémoire ! Il les a déchiffrés et s'en est servi, comme on se sert d'une recette ou d'un plan de construction... Tu sais combien se ressemblent les structures cristallines asymétriques du chromosome et les structures cristallines asymétriques de la molécule d'acide désoxy-ribo-nucléique entrant dans la composition des cérébrosides, qui constituent le substrat des processus de la mémoire... Cette matière génétique est un plasma « qui se souvient ». L'océan a donc lu en nous, il a enregistré les moindres détails, et ensuite... tu connais la suite. Mais pour quelle raison ? Bah ! En tout cas pas pour nous détruire. Il aurait pu nous anéantir beaucoup plus facilement. Apparemment - étant donné ses moyens technologiques - il aurait pu faire n'importe quoi, m'opposer ton sosie, t'opposer le mien, par exemple (o.c., p. 93).

Pourquoi l'Océan agit-il ainsi ? La réponse, selon laquelle l'Océan voudrait ainsi « punir » les individus moralement coupables, est rejetée comme dérisoirement anthropomorphologique (o.c., p. 92). Il est absurde d'attribuer à l'Océan des intentions éthiques dont la portée est nécessairement solidaire d'un univers culturel (voire personnel) particulier, alors qu'il n'est même pas sûr du tout - et en fait très improbable - que l'Océan perçoive l'homme, l'individu, comme tel, c.à.d. comme une entité biologique ayant un « corps » et un « esprit », agissant et parlant avec d'autres entités du même type. Peut-être est-ce ici que culmine l'étrangeté du contact établi par l'Océan et que l'échec de toute communication langagière au sens « humain et naturel » du terme éclate. L'Océan ne percevrait pas l'individu comme tel mais seulement les structures bio-physiques du cerveau, en particulier les empreintes de la mémoire. Ce que nous appelons « langage » n'aurait pour lui pas la moindre réalité parce que la structure même de « sujets parlants » est absolument absente de son champ perceptif et que l'univers symbolique et culturel (langagier, traditionnel) *en tant que tel* a un statut *ontologique* radicalement étranger à la chimie et à la physique du cerveau. Sensible seulement à des empreintes et des constructions cérébrales, il aurait matérialisé des complexes neurologiques fortement marqués. Mais cette réponse au *comment* de la venue des visiteurs n'éclaire pas l'éventuel *pourquoi*. Il est peu probable même que le contact surprenant établi par l'Océan ait été voulu dans le prolonge-

ment d'une intention de communiquer, d'établir un pontage avec une forme de vie qu'il ne perçoit sans doute pas comme telle.

- Ou plutôt, il « voit » autrement que nous. Nous n'existons pas pour lui de la même façon que nous existons les uns par rapport aux autres. Nous nous reconnaissons entre nous à l'apparence du visage, du corps... Pour lui, cette apparence est une vitre translucide. Il s'introduit directement à l'intérieur du cerveau (o.c., p. 236). *Il a peut-être utilisé une recette de fabrication exprimée autrement que par des mots. En tant qu'enregistrement gravé dans la mémoire, cette recette se présente sous forme d'une structure protéique, comparable à un zoosperme ou à un œuf. Dans le cerveau, il n'y a pas de mots, pas de sentiments ; la mémoire de l'homme est un répertoire rédigé en termes d'acides nucléiques sur des cristaux asynchrones à grosses molécules. « Il » a relevé l'empreinte la plus profonde, la plus isolée, la plus « assimilée », sans nécessairement savoir ce qu'elle signifie pour nous. Admettons que je suis capable de reproduire l'architecture d'une symétriade, que je connais les matériaux dont elle est composée, et que j'ai les moyens technologiques d'opérer efficacement... Je crée une symétriade et je la jette dans l'océan. Mais je ne sais pas pourquoi j'agis ainsi, je ne sais pas à quoi elle sert, je ne sais pas ce qu'elle signifie pour lui...*
- Oui, dis-je, tu as peut-être raison. En ce cas, il ne nous voulait pas de mal, il ne cherchait pas à nous détruire... Oui, c'est possible. Et sans aucune intention... (o.c., pp. 236-237).

Solaris est dirigé contre l'anthropomorphologisme :

Nous nous considérons comme les chevaliers du Saint-Contact. C'est un second mensonge. Nous ne recherchons que l'homme. Nous n'avons pas besoin d'autres mondes. Nous avons besoin de miroirs. (o.c., p. 91 ; cf aussi pp. 152, 195, 211-2, 249).

Mais le refus par Lem des facilités de « l'homme, mesure de toute chose » ne s'alimente pas à quelque dédain de l'humain (estimé limité, imparfait, sans mystère...). Tout au contraire : *il nous faut voir l'homme comme une énigme cosmique au même titre que l'Océan solarien. L'Océan est ni plus ni moins étrange que l'homme lui-même : il est seulement une énigme d'une forme différente,* étant une cristallisation cosmique autre. *La sensibilité à l'altérité cosmique devient ainsi la garantie et la source d'une reviviscence de la sensibilité à l'étrangeté météorique de l'homme.*

L'autre chef-d'œuvre de S. Lem, *La voix du maître*, déploie d'une façon tout à fait exemplaire la thématique de la communication extraterrestre. Le point de départ est la réception fortuite d'une séquence (flux modulé de neutrinos) non aléatoire en provenance des espaces extérieurs. Dès qu'il a compris qu'il s'agit selon toute vraisem-

blance d'une émission extra-terrestre, le gouvernement américain constitue une équipe pluri-disciplinaire et un centre de recherches en vue de l'analyse et du décryptage de la séquence. Dans un but de sécurité et d'efficacité heuristique, l'organisation du centre est fort complexe, faite de sections étanches ne communiquant l'information qu'à un certain niveau. L'histoire de ces recherches est relatée par un mathématicien de génie, philosophe à ses heures. Ce récit est celui d'un échec, mais d'un échec non dépourvu d'enseignements.

La problématique et la stratégie du décryptage fait appel, comme il se doit, à l'analyse mathématique assistée d'ordinateurs. Des statisticiens avaient repéré le message, ce sera l'analyse distributive par ordinateur qui permettra de cerner le message sur fond des bruits divers de l'enregistrement (pp. 60 ss.). L'hypothèse est faite que le code est binaire et l'on repousse la supposition que le message puisse être de nature « culturelle » (ce qui reviendrait à abandonner tout espoir de le déchiffrer) au profit de celle qui invite à y voir la description de la structure d'une chose et/ou des procédés de production d'une chose (pp. 108 ss.). L'analyse mathématique révèle la constitution cyclique close du message confirmant qu'il doit s'agir de la description d'un objet. Ecrit en un langage mathématique (réquisit de l'universalité), le message ne peut cependant être de nature purement mathématique s'il recèle un contenu. A l'aide des mathématiques pures, on ne communique rien du tout ; « on peut signaler uniquement que l'on *est*, que l'on *existe*. » (o.c., p. 113). Notons, en passant, que l'on rencontre chez Lem une sensibilité intense à la spécificité du mathématique irréductible à la sphère du linguistique :

Comme cela m'amusait, ne serait-ce que la certitude de ceux qui établissaient qu'il n'y a pas de pensée autre que langagière ! Ces philosophes ne savaient pas qu'ils constituaient une fraction de l'espèce : celle qui n'est pas douée pour les mathématiques (o.c., p. 48).

Les attaques contre le penser philosophique qui est essentiellement langagier et se veut universel ne manquent pas. Elles constituent sans doute la forme culminante de l'anti-anthropomorphologie : depuis son origine, la philosophie s'est donnée une image du *zoon logon echon* telle que rien dans l'univers ne puisse être radicalement étranger au logos de l'homme : logos naturel et pourtant divin, universel. Mais la futurologie nous apprend que la voix humaine ne porte pas au dehors de la biosphère terrestre, que la pensée et le discours de l'homme sont intrinsèquement *eco-logie* - logos enraciné dans l'habitat humain naturel - et que la philosophie part de la présupposition aberrante selon laquelle cette éco-logie couvrirait en droit le cosmos tout entier. Lem est très sensible à l'enchevêtrement spécifique du culturel-linguistique et du biologique-écologique dans la forme de vie de l'homme.

En dépit de nombreuses opinions, la convergence conceptuelle des langages de toutes les cultures humaines est frappante. La dépêche suivante : « Grand-mère décédée, obsèque mercredi » peut être traduite en n'importe quelle langue, depuis le latin ou l'hindoustani jusqu'au dialecte des Apaches, des Esquimaux ou de la tribu Dobu. On parviendrait certainement à le faire même avec le langage de l'époque moustérienne si nous le connaissions. Cela résulte du fait que chaque homme doit avoir une mère de sa mère, que chacun meurt, que la façon rituelle de se débarrasser des cadavres est une constante culturelle et que c'en est une aussi que le principe du calcul du temps. Mais des créatures asexuées ne peuvent connaître la différenciation entre le père et la mère, et celles qui se diviseraient à la façon des amibes n'auraient pas besoin de créer le concept de parent, même asexué. Elles ne saisiraient donc pas la signification de « grand-mère ». Des créatures qui ne connaîtraient pas la mort (les amibes, en se divisant, ne meurent pas) ne sauraient pas ce que sont les concepts de mort et d'enterrement. Il leur faudrait en revanche prendre connaissance de l'anatomie, de la physiologie, de l'évolution, de l'histoire ainsi que des mœurs de l'homme avant d'être capables de procéder à la traduction de ce télégramme pour nous si clair. (o.c., p. 103) - *La culture est à la fois quelque chose de nécessaire et de fortuit, comme la bourre d'un nid, un abri à l'écart du monde, un petit anti-monde que le grand accepte en silence, acceptation d'indifférence, car il ne contient pas de réponse à l'interrogation sur le bien et le mal, la beauté et la laideur, les lois et les mœurs. Le langage, produit de la culture, est comme le squelette du nid, il lie tous les éléments de la bourre et les unit en une forme qui semble nécessaire à l'habitant du nid. C'est une référence à l'identité de toutes les créatures qui nidifient, le dénominateur de leur communauté, l'invariance de leur ressemblance, et elle cesse par là même juste au-delà du bord de cette construction subtile. Les expéditeurs devaient le savoir. On s'attendait à des mathématiques comme contenu du signal en provenance des étoiles.* (o.c., pp. 112-113).

Une étrangeté supplémentaire vient encore s'ajouter à l'altérité séparant des cristallisations bio-culturelles : il s'agit de la distance temporelle et, tout particulièrement, de l'impossibilité pour le passé de « comprendre » un futur relativement lointain. Il y a là une autre idée tout à fait fondamentale et indissociable de la juste perception de la dimension du futur.

Une civilisation d'un degré de développement techno-scientifique déterminé ne peut comprendre une culture qui serait beaucoup plus vieille (au sens où elle aurait une avance de plusieurs milliers, voire millions d'années) : il n'est même pas sûr qu'elle pourrait seulement *percevoir* cette civilisation infiniment plus évoluée (cf. *La voix du maître*, pp. 103 ss.).

Si le futur peut comprendre le passé l'inverse n'est pas vrai. Or, étant donné les moyens techno-énergétiques mis en œuvre pour l'envoi du message et le lieu d'émission, il faut bien supposer que les expéditeurs sont le produit d'une évolution incroyablement ancienne. Aussi le narrateur tient-il pour ridiculement anthropomorphologiques et dépendantes de la constellation conceptuelle associée au développement atteint par notre techno-science, toutes les hypothèses formulées à propos du contenu du message (o.c., pp. 124, 131, passim). Il estime qu'il est fort improbable que notre culture puisse se tirer victorieuse de l'épreuve d'universalité cosmique imposée par le message neutrinique. Car si le message a un contenu et même si celui-ci appartient au registre techno-scientifique, il ne peut être entièrement vierge de complicités culturelles *non marginales*. L'alternative massive « culturel-aculturel » est trop simpliste : la science descriptive et explicative la plus pure n'est pas intégralement aculturelle.

La notion, la description, le modèle de l'atome, par exemple, évoluent et varient :

Il y a quatre-vingts ans, l'atome était « très semblable » à un tout petit système solaire. Aujourd'hui, il ne lui ressemble plus. Disons qu'ils nous envoient un hexagone. On peut le tenir pour le plan d'une molécule chimique ou pour celui d'un rayon de miel ou encore d'un bâtiment. (o.c., p. 115)

Mais ces interprétations (et une infinité d'autres) ne sont pas toutes également possibles à une époque ou dans une culture données. L'information « la plus objective qui soit » pourrait donc être interprétée de façon totalement aberrante, voire même non perçue, si l'expéditeur est très différent du destinataire.

La voix du maître contient des pages philosophiquement très profondes sur le statut des divers langages. Aux extrêmes, il y a, d'une part, le langage humain, naturel-culturel, qui couvre aussi bien les langues ordinaires que les langues techniques, artificielles, logiques, et, d'autre part, les codes non humains, tel le code génétique.

Ce code est extérieur à la culture (...) pour apprendre à le connaître, aucune connaissance de quelque propriété culturelle que ce soit n'est nécessaire. Il suffit, pour le faire, de posséder les connaissances en matière de physique, de chimie, etc. (o..c., p. 184).

Mais, compte tenu de ce qui a déjà été dit au sujet de la nécessaire contamination « culturelle » de « l'objectif », on devine que cette scission radicale est une vue de l'esprit. Sans doute, le code génétique est une langue « aculturelle », mais l'homme ne connaît pas « le code en soi » : il ne le connaît et ne le représente qu'à travers une saisie et une formulation linguistique : le langage de la science. Seul l'homme en

tant que complexe biochimique émet et perçoit des phrases génétiques entièrement aculturelles qui ne sont pas perçues par l'homme en tant que le vivant parlant : elles sont à l'origine et règlent la constitution du vivant parlant. *Un « langage aculturel », c'est plus ou moins la même chose que la « chose en soi » de Kant. On ne peut atteindre ni ce code, ni cette chose. Ce qui provient de la culture et ce qui provient de la « nature », se manifeste, lorsque nous nous trouvons devant n'importe quelle énonciation, comme un « mélange » des deux éléments* (o..c., p. 185).

Le caractère aporétique du décryptage éclate en même temps que la portée de l'entreprise s'est précisée : ou bien le message est franchement culturel et l'impasse est immédiate ; ou bien il est franchement *aculturel* et, dans ce cas il ne pourra être « compris » que par une cristallisation cosmique appropriée : compris à la façon dont l'ovule « comprend » l'information apportée par le spermatozoïde ; ou bien il est mélangé, c.à.d. information scientifique, et alors l'échec sera plus ou moins grave selon la distance techno-culturelle séparant les « interlocuteurs ». Le message, comme on va le voir à l'occasion des succès très partiels obtenus, appartient probablement aux deux derniers types linguistiques-informatiques.

Car il y eut des réussites partielles, c.à.d. des réalisations reposant sur l'utilisation d'une fraction de l'information totale. Les biophysiciens et les biochimistes arrivèrent, indépendamment, à la production d'une substance très particulière, qu'ils baptisèrent respectivement le « Frai de Grenouille » et le « Seigneur des Mouches ». La propriété la plus remarquable de cette matière qu'on hésitait à déterminer comme vivante ou inerte, était qu'en son sein se produisaient des réactions nucléaires entièrement maîtrisées et très faiblement étendues dont l'énergie était réutilisée par la substance elle-même qui s'alimenterait ainsi en autarcie énergétique absolue. Mais ceci ne disait rien sur la raison d'être de cette étrange substance qui demeura mystérieuse.

Un autre résultat « positif » fut la mise en évidence des propriétés biophiles du rayonnement neutrinique modulé. L'émission « favorisait » la formation de grandes molécules du type de celles qui sont constitutives de la matière vivante.

Lancé à travers le cosmos, le flux modulé, pouvait aider à l'apparition de la vie là où les conditions étaient réunies. Sous cet aspect, l'émission appartenait à l'espèce du code aculturel, et, à supposer qu'elle ait été lancée dans le cosmos depuis des milliards d'années, il est possible que la Terre l'ait depuis longtemps « comprise » en développant une biosphère particulièrement riche.

Une troisième découverte fut l'effet Trex (transport non physique d'explosion) : en bombardant le Frai de Grenouille à l'aide de l'émis-

sion modulée se produisait un événement défiant toutes les lois de la physique : la réaction nucléaire se trouvait exportée mystérieusement, l'énergie était dégagée *hors* du Frai bombardé.

La partie la plus étonnante de *La voix du maître* consiste peut-être dans le jeu extraordinairement original, riche et profond des hypothèses qui se succèdent et se nuancent tout au long du livre à propos de l'origine, du sens et de la finalité de l'émission interstellaire. L'œuvre de Lem ne milite pas formellement, à vide, contre l'anthropomorphologisme ; elle est, au contraire, toute prégnante de vues concrètes qui se situent aux limites de l'anthropomorphologique et de l'hétérologique de telle sorte que, comme nous l'avons déjà souligné, l'anthropos, son logos et sa morphè - la forme de vie du vivant parlant - se trouvent restitués à leur étrangeté cosmique foncière, originelle et finale. Car il est bien vrai que l'anthropomorphisme qui banalise les énigmes de l'Univers s'alimente, d'abord, à une idée banale de l'homme.

La sensibilité à l'opacité cosmique et à l'impénétrabilité du futur, le sens de l'hétérologique *et* la sensibilité à l'énigme cosmique centrée sur l'identité de l'homme sont les moments d'un seul cercle ou les faces complémentaires et indissociables d'une même expérience.

II - Le « Possible » : de la cybernanthropologie au mutant télépathe

1. La désuétude du langage naturel dans l'imaginaire du futur.

Il y a un paradoxe fondamental de la S.F. sur lequel il conviendrait de s'interroger longuement : elle est littérature, magie, jouissance, rédemption langagières, histoire romanesque, mais elle ne connaît qu'un univers où cette sorte d'enchantement et d'accomplissement est lettre morte. Cette tension remarquable détermine également l'amateur de S.F., son public de plus en plus étendu, comme *une humanité inconsciemment fascinée par sa propre mise en pièces, enchantée seulement par la représentation* (souvent pas du tout tragique) *d'une contestation pratique multiple de ses assises naturelles-culturelles. La S.F. a une vocation apocalyptique.* Cependant, les apocalypses spectaculaires - nucléaires et autres fins du monde et de l'homme dont la S.F. a toujours été friande, spécialement à ses débuts - sont surtout *symptomatiques.* L'intention apocalyptique profonde de la S.F. est infiniment plus subtile et moins spectaculaire : *elle consiste à cultiver, à des degrés divers, les possibles abhumains induits dans l'imaginaire par la recherche techno-scientifique de pointe.*

Il n'est pas rare de rencontrer comme l'écho de l'*ambivalence* du statut de la S.F. chez les meilleurs auteurs : Bradbury (mais Bradbury est avant tout un très grand poète dont la matière première et dernière

est le langage) évoque dans *Fahrenheit 451* une société brûlant systématiquement tous les livres et suscitant un « out-group » qui met tout en œuvre pour sauver l'héritage culturel de l'autodafé universel, entreprenant même, comme ultime recours, de mémoriser les grandes œuvres et de les transmettre par tradition orale. Dans « Profession » (in *L'avenir commence demain*), Asimov évoque une procédure d'instruction électronique imprimant directement les connaissances et les savoir-faire dans les cerveaux et un procédé de détermination électronique de la profession d'après les capacités structurelles de chaque cerveau individuel ; quelques individus, cependant, se révèlent insituables en raison de « l'amorphie » de leur cerveau : ce sont à la fois les marginaux et les créateurs auxquels conviennent seulement les méthodes artisanales de l'enseignement traditionnel et de la lecture.

Lorsqu'on évoque le thème du langage dans l'imaginaire du futur, on songe d'abord à *1984* d'Orwell. C'est là un roman relevant du genre qu'on nomme aujourd'hui « Politique-Fiction ». La P.F., comme telle, est très différente de la S.F. : elle n'accueille qu'incidemment et pas du tout nécessairement la contestation de l'humain inscrite dans les possibles techno-scientifiques.

Dans la P.F., les possibles techno-scientifiques (en particulier, les multiples manipulations de l'humain individuel et collectif) sont mises au service d'intentions, de finalités, de desseins trivialement anthropologiques (volonté de pouvoir absolu tyrannique ou oligarchique, désir de faire le bonheur de tous, maintien de l'ordre, asservissement à une idéologie, intégration économique fonctionnelle des individus dans une société de consommation et de jouissance, lutte pour la prise de pouvoir, etc...) *entièrement bouclés à l'intérieur du logos et de l'humain naturels. La P.F. ne perçoit pas la techno-science dans la perspective de l'évolution et de la possible subversion technique de l'humain et de la nature.*

Aucun ébranlement, dans *1984*, de la constellation philosophique traditionnelle centrée sur les concepts de pensée, subjectivité, intériorité, conscience, etc... *La conformation idéologique de l'individu*, si elle utilise les moyens techniques de la communication (télévision à double sens pour endoctriner et surveiller) et de la manipulation linguistique et sémantique, vise son esprit, sa pensée, son âme. La police du Parti est « Police de la pensée », l'intégration idéologique passe par l'art de la Double Pensée, le Pouvoir est défini comme pouvoir sur les consciences, subordination des esprits, annihilation de toute subjectivité personnelle. Cependant, l'importance énorme accordée à la manipulation du langage et de l'écrit (œuvres du passé, information historique : Winston est employé à la réécriture du passé) est en porte à faux par rapport à cette constellation spiritualiste. Certes, la fin de la construc-

tion du Novlangue est idéologique : orienter, canaliser et surtout limiter toute pensée possible. Mais les moyens mis en œuvre postulent la *nature intrinsèquement langagière de la pensée, la dépendance totale de l'idée à l'égard du signe.*

Ne voyez-vous pas que le véritable but du novlangue est de restreindre les limites de la pensée ? A la fin, nous rendrons littéralement impossible le crime par la pensée, car il n'y aura plus de mots pour l'exprimer. Tous les concepts nécessaires seront exprimés chacun exactement par un seul mot dont le sens sera rigoureusement délimité. Toutes les significations subsidiaires seront supprimées et oubliées (o.c., pp. 77-78).

Le rabattement radical de la pensée sur le langage est à la fois présupposé et visé dans *1984.* Présupposé, on vient de le voir : seule une conception qui ne reconnaît nulle autonomie foncière à la pensée se donnera les moyens de la réglementation linguistique et sémantique pour maîtriser l'esprit. Visé : au terme du processus, on rencontre non plus des individus pensants (ne fût-ce qu'à l'intérieur d'une certaine idéologie) mais des sujets mécaniquement parlants. Que tel est bien le but des constructeurs du Novlangue est avoué par leur souci de simplification et d'euphorie.

Comintern est un mot qui peut être prononcé presque sans réfléchir tandis que *Communisme International* est une phrase sur laquelle on est obligé de s'attarder, au moins momentanément. (o.c., p. 441)

C'est que « Communisme International » constitue un composé, une amorce de discours pourvue d'effets de sens qui sollicitent la pensée tandis que « Comintern » est un label, presqu'un sigle, une suite sonore, assez musicale, à émettre automatiquement dans certains contextes.

Mis à part la précision du sens, l'euphonie, en novlangue, dominait toute autre considération (...) puisque ce que l'on voulait obtenir, surtout pour des fins politiques, c'étaient des mots abrégés et courts d'un sens précis, qui pouvaient être rapidement prononcés et éveillaient le minimum d'écho dans l'esprit de celui qui parlait (...) être capable de répandre des opinions correctes aussi automatiquement qu'une mitrailleuse sème des balles (...) Enfin, on espérait faire sortir du larynx le langage articulé sans mettre d'aucune façon en jeu les centres plus élevés du cerveau (o..c., pp. 441-443).

Eveiller le minimum d'écho dans l'esprit... : si la pensée est résonance du langage (ce qu'elle est en effet pour tout un champ de la philosophie herméneutique contemporaine), le plus sûr moyen de tuer la pensée consiste à fabriquer et à imposer un langage qui ne suscite nul écho (nul dialogue).

2. Cybernanthropologiques

Hors de la P.F., l'imaginaire du futur s'est emparé de la thématique de la communication suivant *deux vecteurs* généralement opposés, quelquefois expressément conflictuels : les phénomènes parapsychiques (spécialement la télépathie) et la technologie cybernétique.

L'informatisation cybernétique de la société offre le sujet d'un très grand nombre de récits de S.F. dans lesquels on retrouve, sous des formes subtiles et peu anthropomorphiques, le thème de la révolte de l'homme contre le robot (le « robot » s'identifiant avec l'univers cybernétique diffus dans lequel l'individu étouffe).

Cependant, l'informatisation cybernétique du monde fait aussi l'objet de spéculations très sérieuses. Elle apparaît de plus en plus comme une nécessité, voire même comme une étape dans l'évolution de l'humanité. L'accroissement de la masse informationnelle est, aujourd'hui, à ce point vertigineuse que la mise au point de moyens universels de stockage, de classement et d'accès rapide à l'information paraît pour l'heure une tâche plus urgente que l'augmentation de la somme du savoir. Mieux : cette « rationalisation cybernétique » devient la condition *sine qua non* du progrès techno-scientifique *et* de l'homéostase des sociétés avancées de masse. Dès lors, les recherches les plus vitales seraient aujourd'hui celles des documentalistes, des informaticiens et cybernéticiens, des ajusteurs d'index mécaniques, des grands organisateurs et coordinateurs internationaux de l'emmagasinement automatique et fonctionnel de l'information selon un système unique et pratique.

La sensibilité contemporaine à ces questions indique que l'humanité occidentale a atteint un seuil informatique éprouvé à tous les niveaux[10] : à l'échelon de l'individu sursaturé d'informations ; à celui du système socio-politique s'épuisant à s'informer sur lui-même pour conserver son homéostase (feed-back) ; à l'échelle de l'humanité, de l'espèce humaine enfin, puisque d'aucuns placent la révolution cybernétique à venir dans la perspective de l'évolution, comme l'insistance d'une nouvelle forme de vie.

Selon S. Lem, il est très difficile d'imaginer la symbiotechnie de l'humain et du cybernétique vers laquelle nous allons - en vertu d'une

(10) On doit à J. Brunner, l'inoubliable auteur de *Tous à Zanzibar*, dont la sensibilité futurologique à la fois très fine, documentée et réaliste a bouleversé l'écriture S.F., une remarquable anticipation informatique : *Sur l'onde de choc* est l'histoire d'une sorte de génie de l'informatique capable de jouer et de se jouer du réseau informatique qui couvre le monde. Disposant de codes clés et sachant s'en servir, il est ainsi capable de changer entièrement d'identité, de disparaître et de réapparaître sans que l'on puisse suivre sa trace puisque les choses et les êtres n'ont, dans cet univers, d'existence et de valeur qu'informatiques (identité, argent, pouvoir, licence...). Le maître du réseau (en particulier, celui qui a accès actif aux mémoires centrales) est le maître absolu.

nécessité d'évolution sur laquelle la liberté de choix des individus et des groupes n'a guère de prises - mais il s'agira d'une mutation aussi importante que celle de l'apparition de l'*homo sapiens*.

La symbiotechnie cybernanthropologique va toujours de pair avec une désuétude du langage qui n'est pas sûr, ni fonctionnel ni précis et que la machine ne comprend pas. A la place de la langue ordinaire viennent des codes logico-mathématiques, des techno-logies, en lesquels il faut traduire la question que l'on souhaite poser à l'ordinateur, si l'on se veut en droit d'attendre une réponse. Cette substitution de langages - d'autant plus drastique et subtile que l'usage de l'ordinateur (miniaturisation, terminaux domestiques...) se généralise insidieusement - est très différente d'une manipulation idéo-logique qui travaille la matière linguistique naturelle. Le saut est qualitatif, la rupture prend la forme d'une mutation : le vivant parlant communique naturellement avec ses semblables, pas avec des machines. La dimension mutationnelle des cybernanthropologiques éclate là où il ne s'agit plus simplement de relier informatiquement les individus humains à un ou plusieurs ordinateurs centraux (serviles ou tyranniques), mais de fondre cybernanthropologie et cybernanthrope (ou cyborg). La notion « cyborg » appartient au courant de plus en plus puissant de la recherche techno-scientifique centrée sur des constructions symbiotechniques, c.à.d. la mise au point de complexes mi-vivants mi-artificiels, de machines-êtres vivants, dont certaines pièces sont organiques (certains organes sont artificiels). Le cyborg fascine l'imagination du futur suivant une gamme de degrés allant du simple remplacement d'organes naturels défectueux par des organes artificiels aux possibles qu'évoque cette phrase de Töffler : « En fait, il y a de fortes chances pour que les composants biologiques des super-ordinateurs de l'avenir soient des agglomérations de cerveaux. » (*Le choc du futur*, p. 243). Les variations sur ce thème du cerveau vivant intégré dans une machine ou associé à une machine hypersophistiquée et dotée d'un réseau de terminaisons sensorielles plus fines, plus nombreuses et plus étendues (elles peuvent être disséminées sur toute la Terre et au-delà) ne se comptent déjà plus, bien que la thématique proprement cybernanthropologique soit assez récente en S.F. et en futurologie. La désuétude du langage va donc avec « la désuétude de l'homme » (cette dernière expression reprend le titre particulièrement provoquant d'un chapitre de *Profil du futur d'*A.C. Clarke, dont une sous-section s'intitule : *Le cyborg prend la relève*)[11].

(11) A signaler les recherches auxquelles fait écho V. Packard (*The People Shapers*, pp. 284 ss.) sur l'insertion dans le cerveau de micro-computers auxquels l'individu aurait un accès électro-chimique immédiat (y compris à la mémoire). La réussite de ces recherches « would constitute a complete evolutionary jump in the species. »

Qu'est-ce que la cybernanthropo-*logie* ? Ce terme désigne proprement la communication directe entre cerveau et computer qui se conçoit par le canal d'impulsions électriques ou à l'aide d'ondes électro-magnétiques, avec ou sans relais chimiques. Type de communication sans commune mesure avec le mode d'échange naturel de l'homme. Que la désuétude de l'homme soit le corollaire obligé de la désuétude technologique du langage n'est pas pour surprendre, puisque depuis plus de deux millénaires, l'humain s'identifie essentiellement au vivant naturellement parlant et que sa puissance de parole est indissociable de sa « forme de vie » (biomorphie et écomorphie spécifiques). L'homme perd le langage en désertant sa forme organique et son milieu naturels. Cette désertion, assimilable à une désertion de l'essence, doit être pensée strictement comme une mutation vers une cristallisation cosmique susceptible de rompre radicalement avec l'humain.

S. Lem évoque cette possibilité très lointaine de l'abandon de la biomorphie humaine en direction d'une étrangeté totale vis-à-vis de nous, les hommes (*Summa technologiae*, pp. 68 ss.).

Dans l'imaginaire du futur, la forme de vie humaine n'a pas bonne presse : l'aspect humain dépouille tout caractère *sacré* (l'homme à l'image de Dieu) et le langage perd sa qualité de don divin. Le vivant parlant est un produit fortuit provisoire, plein d'imperfections, de bavures amendables.

Ce concept anthropomorphiste était ridicule aux yeux des biologistes issus directement de l'Age Spatial et qui s'estimaient débarrassés des préjugés du passé. Ils posaient comme argument que le corps humain était le résultat de millions de choix dans l'évolution, dus à des hasards répartis sur des siècles et des siècles. A chacun de ces choix innombrables, les dés de la génétique auraient pu rouler différemment et donner peut-être de meilleurs résultats. Car le corps de l'homme est un bizarre produit d'improvisations diverses, plein d'organes ayant changé de fonction, parfois sans grand succès, et qui recèle des éléments inutiles, comme l'appendice. Bowman découvrit qu'il existait même des penseurs dont les points de vue étaient encore plus audacieux. Ceux-ci ne croyaient pas que des êtres évolués puissent conserver des corps organiques. Tôt ou tard, prétendaient-ils, avec le développement des connaissances, ces êtres se débarrasseraient de cette enveloppe fragile, soumise aux maladies et aux accidents que leur avait fournis la Nature, enveloppe vouée à une fin certaine. Ils remplaceraient leur corps d'origine dès qu'il s'userait, et peut-être même avant, par des constructions de métal et de plastique qui les rendraient immortels. Le cerveau subsisterait sans doute un certain temps comme ultime élément organique, dirigeant des membres mécaniques, observant l'univers par des sens électro-

niques plus fins et plus subtils que tous ceux que pouvait développer une évolution aveugle (...) Et finalement, le cerveau lui-même pourrait disparaître. En tant que siège de la conscience, il n'était nullement essentiel. Le développement de l'intelligence électronique l'avait prouvé. Le conflit entre l'homme et la machine serait un jour résolu à jamais par une totale symbiose... Mais était-ce bien là un terme ? Certains biologistes mystiques allaient encore plus loin (A.C. Clarke, *2001, l'Odyssée de l'espace*, pp. 239-240).

Toutefois, cet au-delà renoue avec la religion ou la théosophie en représentant des êtres ayant abandonné toute forme naturelle : plutôt qu'un dépassement, il définit une régression[12]. Dans l'imagination du futur, il faut pouvoir s'arrêter, reconnaître l'opacité rapidement croissante de la dimension du futur, dès qu'on s'éloigne de notre temps. Si on n'observe pas cette prudence, si on veut à tout prix renouer avec une eschatologie, un terme ultime des mutations et de l'évolution, l'on retombe nécessairement sur des chemins battus qui sont les « voix » du logos.

3. Psi ou la mutation par excellence

La situation de « Psi »[13] dans l'imaginaire du futur mériterait à elle seule une longue étude qui mettrait en évidence son ambiguïté. Les facultés Psi (para-, méta-psychiques) sont, en effet, généralement (quoique pas toujours, il est vrai), conçues comme spirituelles : elles sont ainsi associées à une image de l'homme, plus magico-religieuse encore que philosophique, vieille de plusieurs millénaires. Il n'est pas étonnant dès lors que Psi entre fréquemment en conflit avec l'environnement matérialiste, techno-scientifique des futurologies[14]. Mais cette tension n'est pas du tout généralisée : bien des récits de S.F. intègrent Psi - en particulier la télépathie - sans friction sensible ; nous avons déjà signalé que la télépathie constitue le remède miracle au problème de la communication et que, dans cette fonction, elle postule le maintien du philosophème de la pensée universelle sous le vêtement disparate des langues et modes sensibles de communication[15].

(12) Ce genre de résurgence spiritualiste et archaïque est particulièrement agissant dans les grandes fresques cosmiques eschatologiques du philosophe auteur de S.F., O. Stapledon (cf. *Les derniers et les premiers, Créateur d'étoiles).*
Il procède de la méconnaissance du caractère absolument focal du techno-scientifique dans la S.F. et dans l'imaginaire du futur en général.

(13) Nous regroupons sous cet index les différents pouvoirs parapsychiques : télépathie, télékinèse, téléportation, voyance, prémonition...

(14) Ce qui ne l'empêche pas d'être reçu, notons-le, parmi les possibles kahnien (cf. Kahn et Wiener, *L'an 2000*).

(15) Signalons dans cet office de communication mais sous le signe de l'originalité, l'ingénieux *Pontesprit* de J. Haldeman qui imagine la découverte sur une planète d'un curieux « animal » jouant le rôle de pont psychique : deux êtres simultanément en contact physique avec le « pont » peuvent communiquer par la pensée aussi longtemps qu'ils maintiennent le contact.

Par ailleurs, il convient de reconnaître aussi - et pas seulement en S.F. - une tendance récente à approcher Psi à partir de présupposés formellement en accord avec la techno-science, postulant que la télépathie, par ex., aurait la nature d'un rayonnement ou d'un champ modulé dont la physique nous décrira un jour le type et la structure, et nous offrira la maîtrise technique.

Cependant, il est exceptionnel que la télépathie soit conquise suite à l'intervention techno-scientifique ; elle se développe le plus souvent de façon spontanée - naturelle ou accidentelle (suite à quelque cataclysme) - comme une *mutation* de l'espèce apparaissant d'abord chez quelques individus dont le récit narre le destin de marginalité misérable ou triomphante[16]. Dans l'imaginaire du futur, Psi se présente comme la mutation par excellence ; mutation quelquefois régressive au sens où elle peut être perçue comme une réactivation de pouvoirs anciens et perdus (perdus à la suite du tournant « contre-nature » pris par l'évolution occidentale de l'humain).

Psi représente la mutation par excellence chez le philosophe auteur de S.F., O. Stapledon, dont les gigantesques fresques suivent l'évolution de l'humanité pendant des milliers de millions d'années jusque dans des eschatologies spiritualistes où la communi(cati)on télépathique joue un rôle considérable.

Son roman, *Rien d'un surhomme*, est entièrement consacré au mutant Psi. La mutation coïncide avec l'accomplissement de « l'humain véritable », l'homme actuel n'étant qu'une étape provisoire entre l'animal et le surhomme. Dans ce livre de Stapledon, on rencontre déjà le thème du collectif des mutants : l'un étant plus télépathe, l'autre plus doué pour la voyance ou la télékinèse, etc...

Ce thème du collectif se retrouve notamment chez Williamson, *Les humanoïdes*[17], et culmine dans *Les plus qu'humains* de T. Sturgeon qui identifie l'homme supérieur à une entité collective : « Homo-Gestalt », en l'occurrence, un groupe d'enfants associés à un idiot, doués de pouvoirs parapsychiques complémentaires.

La télépathie, à moins qu'elle ne soit assortie d'une maîtrise personnelle totale rappelant la possibilité de brancher et de déconnecter à volonté un émetteur-récepteur, conduit quasi obligatoirement à *une*

(16) Voyez par exemple le roman de Lester del Rey, *Psi*.

(17) Ce classique de la S.F. doit son origine à la suggestion de J.W. Campbell Jr., d'opposer le cybernétique et le parapsychique (nouvelle mouture du duel matière-esprit). Cependant l'œuvre de Williamson transcende cette simple opposition : Psi y est introduit dans une perspective physico-mathématique et, par conséquent, au moins formellement techno-scientifique ; complémentairement, la cybernétique se révélera, au terme d'épisodes assez confus il est vrai, au service du parapsychique. Le conflit machine-esprit se métamorphosant en une alliance féconde dans laquelle l'esprit domine.

thématique de la communion, de la dissolution de l'identité individuelle, de la promiscuité spirituelle[18] *où la communication telle que nous l'entendons n'existe plus puisqu'elle postule des différences, une distance, des médiations, des distorsions que supprime l'immédiateté télépathique.* Voilà pourquoi le thème de la télépathie se trouve aussi naturellement associé aux mythèmes eschatologiques de la communion des esprits ou régressifs de l'indifférenciation originelle.

Mutation privilégiée, Psi suscite chez les meilleurs auteurs, une problématique fort intéressante, que nous signalons ici car elle pourrait faire l'objet d'une étude : l'éthique du mutant (et réciproquement : l'éthique de l'homme à l'égard du mutant). Et Stapledon et Sturgeon, dans les ouvrages évoqués, sont très sensibles à cette question. Van Vogt, quoique très superficiellement, en fait un des pivots de *A la poursuite des Slans* (les Slans sont des mutants télépathes). Tous ces auteurs sont, à des degrés variables, attentifs à l'étrangeté *sui generis* de la mutation. Rien de ce qui fait la texture même de notre vie, de notre essence humaine n'est applicable au mutant. L'éloignement mutationnel d'un être est infiniment plus profond, et d'une qualité autre, que la disparition, la mort même de cet être.

La mort était quelque chose qu'elle pouvait affronter - et elle l'avait déjà fait auparavant, elle était dans l'ordre des choses. Mais ce dont il s'agissait était plus inhabituel que la mort - et plus définitf. De tous temps les hommes mouraient mais l'espèce humaine se perpétuait (*Les enfants d'Icare*, p. 215).

Ces lignes sont extraites de l'un des plus remarquables romans de S.F., dans lequel A.C. Clarke relate l'arrivée sur Terre de vaisseaux de l'espace appartenant à des êtres dont la technologie est infiniment plus développée que la nôtre. Ils sont venus dans un but qui ne sera révélé qu'à la fin. Pendant plus d'un siècle, ils se contentent de planer à la verticale des grandes villes terriennes et d'orienter l'évolution technologique et culturelle de l'humanité, principalement en faisant échec à toutes les forces d'auto-destruction de l'humanité. Ils sont les Superviseurs de l'humanité ou, plus exactement, les Tuteurs. Car leur mission consiste à mener la ligne évolutive de l'humanité à bon terme. Tel sera le sens du dernier discours de Karellen, le Superviseur principal. Toutes les formes de vie du cosmos ne sont pas vouées à un destin identique. Certaines évolutions se brisent dans l'autoanéantissement physique ou psychique ; d'autres se figent en une cristallisation idylli-

(18) Dans *La faune de l'espace*, Van Vogt imagine une forme de vie intégralement télépathe (les Riins) et il assortit sa description de considération curieuses sur l'état de promiscuité stagnante où s'enfonce une espèce télépathe et sur les dangers d'asservissement collectif : un seul esprit, assez fort, pouvant influencer toute une race (pp. 122 ss. ; 130 ss. ; 141 ss.).

quement stable et définitivement paisible : d'autres encore - telle l'espèce de Karellen - s'enfoncent sans espoir dans l'impasse évolutive de la supertechnologie ; certaines races enfin - ce sera le lot de l'humanité - sont appelées à développer des puissances psychiques, mutations d'abord locales et insignifiantes qui, prenant de l'ampleur, mèneront à la résorption des individus dans une entité psychiquement unitaire post-humaine destinée à s'abîmer elle-même dans le Maître-Esprit de l'univers.

Le dernier discours de Karellen et la méditation du dernier homme offrent quelques très beaux passages sur le thème de la destinée mutationnelle de l'humanité.

C'est donc la fin de l'homme, songea Jan avec une résignation au-delà de la tristesse. Une fin qu'aucun prophète n'avait jamais annoncée, une fin désavouant aussi bien l'optimisme que le pessimisme. Et néanmoins appropriée : Jan avait eu un fugitif aperçu du cosmos et de sa terrifiante immensité, et il savait maintenant que l'homme n'y avait pas sa place. Il réalisait enfin, la vanité ultime de l'utopie qui l'avait leurré. Il avait rêvé des étoiles. Or, la route qui conduisait aux étoiles bifurquait et la destination à laquelle menait chacune des ses branches était étrangère aux espoirs comme aux craintes des humains.

Au bout de la première voie, il y avait les Suzerains. Ils avaient conservé leur individualité, l'indépendance de leur ego, ils avaient conscience de leur moi et le pronom « je » avait un sens dans leur langue. Ils éprouvaient des émotions dont au moins quelques-unes étaient communes à leur espèce et à l'humanité. Mais - et Jan s'en rendait compte à présent - ils étaient bloqués dans une impasse dont ils ne s'évaderaient jamais. Leur intelligence était dix fois, cent fois plus puissante que l'intelligence humaine, mais en dernière analyse, cela ne faisait aucune différence. Ils étaient aussi désarmés aussi désorientés que les hommes en face de l'inconcevable complexité d'une galaxie de cent mille millions de soleils et d'un cosmos de cent mille millions de galaxies.

Et qu'y avait-il au bout du second embranchement ? Le Maître-Esprit, quel qu'il pût être, qui était à l'homme ce que l'homme était à l'amibe. Depuis combien de temps cette entité potentiellement infinie et immortelle absorbait-elle races sur races à mesure qu'elle s'étendait à travers les étoiles ? Avait-elle aussi des désirs, des buts qu'elle pressentait obscurément et n'atteindrait peut-être jamais ? (o.c., pp. 237-238).

Dans *Les enfants d'Icare*, la gamme thématique de Psi, dans toute son ampleur, accède à des résonances culminantes : Psi est la mutation décisive et finale de l'humanité ; Psi et la techno-science s'opposent diamétralement comme deux branches de l'évolution qui s'excluent ; l'eschatologie est celle de la communion des esprits et au-delà de la

résorption dans une entité spirituelle cosmique (qu'on aurait tort de se hâter d'assimiler sans plus à un nouvel avatar du dieu anthropomorphe et infini des religions).

4. Diaspar et l'ontologie informatique

Diaspar est la ville inoubliable de *La cité et les astres*, autre chef-d'œuvre d'A.C. Clarke. Ce roman illustre plus nettement encore l'opposition (à surmonter) entre le cybernétique et le parapsychique. Car l'autre oublié de Diaspar la Cybernétique, est Lys, le « village télépathique » dont les habitants vivent en accord avec la nature, où les hommes naissent et meurent encore. Toutefois, la Cité seule nous retiendra ici, car elle représente l'utopie la plus parfaite, la plus extrême produite par l'imaginaire cybernético-informatique.

Diaspar est une cité *close*. Comme conséquence d'un cataclysme lié à l'expansion de l'homme dans l'espace, l'humanité s'est repliée dans cette ville hermétique. Cet enfermement est tel que les habitants sont conditionnés à croire qu'il n'y a rien hors de la ville et la seule pensée d'en sortir éveille en eux une horreur insoutenable. Diaspar est la forclusion du cosmos[19] matérialisée littéralement, puisque la réalité tout entière en Diaspar est informatique, linguistique d'une certaine façon.

Diaspar est la Cité-Machine, la Ville-Machine-Dieu : elle est entièrement gouvernée par un cerveau électronique supérieur qui est le *véritable maître* de la cité et de ses habitants même si dans la pratique, il semble au service de ces derniers par ses innombrables prolongements cybernétiques. Sans l'accord du cœur électronique de la Cité, le Conseil des administrateurs ne peut prendre aucune décision importante, comme de modifier la ville, par exemple.

Diaspar avait été conçue comme un tout : c'était une seule et formidable machine (o.c., p. 44) - *Il fallait leur enseigner l'usage des myriades de machines et d'appareils qui constituaient l'arrière-plan de la vie quotidienne* (o.c., p. 87) - *Le palais était l'un des plus grands édifices de la Cité, et il était presque entièrement occupé par les machines qui étaient les véritables administrateurs de Diaspar* (o.c., p. 104) - *Le Conseil gouvernait Diaspar, mais le Conseil lui-même était coiffé par une autorité supérieure - par l'intelligence presque infinie de la Calculatrice centrale. Il était difficile de ne pas considérer la Calculatrice comme une entité vivante, localisée en un point unique, bien qu'en fait elle fût également la somme de toutes les machines de Diaspar* (o.c., pp. 115-116).

Mais il y a plus : tout ce qui existe dans Diaspar - Diaspar elle-même - est en état de création ou de matérialisation continue : chaque chose

(19) Cf. G. Hottois, *L'inflation du langage dans la philosophie contemporaine* (Section I et aussi « la bulle sémiotique »).

n'est que de l'énergie condensée et structurée selon les plans et les schémas déposés dans les banques mnémoniques centrales de la Ville Cybernétique. Rien ne s'use, rien ne se change directement : toute modification ou destruction partielle de la ville présuppose une modification de l'information centrale. Transformer la Cité nécessite une manipulation de l'information stockée à partir de laquelle la Cité est matériellement projetée. Diaspar jouit d'une éternité et d'une immuabilité informatiques.

Les banques à mémoires conservent bien autre chose que le concept de nos corps et de nos personnalités. Elles gardent le concept de la cité même, en maintenant chaque atome rigide contre toutes les atteintes éventuelles du temps. Regardez ce dallage, il fut posé il y a des millions d'années et des pieds innombrables l'ont foulé. Y voyez-vous trace d'usure ? Un matériau non protégé, si résistant qu'il fût, eût été réduit en poussière depuis bien des siècles. Mais aussi longtemps que fonctionneront les banques à mémoires, aussi longtemps que les matrices qu'elles recèlent garderont le contrôle du schéma moteur de la cité, la structure physique de Diaspar ne changera pas.
- Mais il s'est produit quelques changements, protesta Alvin. Bien des édifices ont été démolis et on en a construit de nouveaux.
- Bien entendu, mais seulement en annulant l'information stockée dans les banques à mémoires pour enregistrer ensuite de nouveaux motifs. De toute façon je ne mentionnais cela qu'à titre d'exemple de la façon dont la cité est physiquement protégée. Le point sur lequel j'attire votre attention, c'est qu'il existe de même à Diaspar des machines qui préservent notre structure sociale. (o.c., pp. 74-75).

Comme seule la Ville est stockée dans la mémoire de la Calculatrice Centrale, tout ce qui n'est pas de la Ville, en particulier ce qui est *hors* d'elle, *n'existe pas*, n'a aucune réalité. L'initié qui a accès aux mémoires de Diaspar et qui visualise sur l'écran jusqu'aux moindres détails concrets contenus dans les banques, ne voit plus qu'un écran vide lorsqu'il tourne l'objectif mnémonique vers l'extérieur. Seul Diaspar est, et est informatiquement, hors d'elle, il n'y a rien. Telle est la portée ontologique du mythe cybernétique accompli.

« Vous souvenez-vous, reprit le Bouffon, que je vous ai expliqué une fois de quelle manière la cité était préservée, comment les banques à mémoires en maintiennent la programmation à jamais figée. Tout autour de nous ces banques, avec leur incommensurable stock d'informations, déterminent absolument toutes les formes de la ville telle qu'elle est aujourd'hui. Chaque atome de Diaspar est en quelque sorte accordé, par le truchement de forces par nous oubliées, aux matrices enfouies entre ces murs. » - Lorsque devant ses yeux s'agrandit l'image de la grille de pierre, il sentit presque passer le vent froid qui avait soufflé

sans trêve pendant la moitié de toute l'histoire humaine, et qui y soufflait à cette heure. Il s'approcha de la grille, regarda dehors et ne vit rien. Le choc fut tel qu'il douta un instant de ses souvenirs ; sa vision du désert n'avait-elle été qu'un rêve ?
Puis les faits véritables lui revinrent en mémoire. Le désert ne faisait pas partie de Diaspar ; et il n'en existait par suite aucune image dans le monde fantôme qu'il explorait. Quoi que ce soit qui se trouvât au-delà de la grille, l'écran ne le révélerait jamais (o.c., p. 110).

L'ontologie informatique englobe aussi la population de Diaspar. *Le mythe de l'Eternel Retour* se concrétise sous une forme fascinante et effrayante que le génie de Clarke déduit très logiquement de cette ontologie. Les habitants de Diaspar sont créés à partir d'une information biologique déposée dans les banques à mémoires. Mourir pour l'individu (au terme d'un vieillissement extrêmement long et à un moment choisi par lui) signifie soumettre son corps à la désintégration en rejoignant la banque informatique d'où il a l'assurance d'être tiré au bout de quelques milliers d'années de « sommeil ». L'ingéniosité de Clarke a su triompher de la monotonie de la vie éternelle : lors de chaque résurrection l'individu est à la fois le même *et* autre : naissant adulte (physiquement et plus ou moins psychologiquement), il ne se souvient cependant que peu à peu de ses existences antérieures - dont certains souvenirs peuvent d'ailleurs être effacés ; l'existence nouvelle n'est donc jamais une pure et simple répétition, elle est variation enrichie sur le même ; les expériences antérieures en s'intégrant à la mémoire contribuent à vivre autrement les expériences de la nouvelle vie. Cette « métempsycose informatique » rompt avec tous les paramètres de l'*homo naturalis.*

« Nous savons peu de choses de nos premiers ancêtres, sinon que leur vie était très courte et que, si étrange que cela paraisse, ils pouvaient se reproduire sans le secours de blocs-mémoire ou d'ordonnateurs de matière. Par un processus complexe et apparemment incontrôlable, les principales caractéristiques de l'individu étaient préservées dans des structures cellulaires microscopiques, créées dans l'organisme. » (...)
« Ce que peut faire la nature, l'homme le peut aussi, à sa façon. Nous ne savons pas combien de temps il lui a fallu. Un million d'années, peut-être ? Qu'importe ? Nos ancêtres apprirent enfin à analyser et à conserver l'information spécifique de l'être humain, et à l'utiliser pour recréer l'original » (o.c., pp. 29-30). *La façon dont l'information est conservée importe peu ; ce qui compte, c'est l'information elle-même. Elle peut prendre diverses formes : mots écrits sur le papier, champs magnétiques variables ou agrégats de charges électriques. Les hommes les ont toutes utilisées, et bien d'autres encore. Bornons-nous à dire qu'il y a fort longtemps qu'ils savent se stocker eux-mêmes, ou plus précisé-*

ment ils savent stocker les patrons désincarnés d'où on peut les rappeler à l'existence. « Tout cela, tu le sais. C'est ainsi que nos ancêtres nous ont donné l'éternité virtuelle, en évitant les problèmes de l'abolition de la mort. Un millier d'années dans le même corps est assez pour n'importe qui ; à la fin, l'esprit est plein de souvenirs et il aspire au repos ou à un nouveau recommencement.

« Dans peu de temps, Alvin, je vais me préparer à quitter cette existence. Je reviserai mes souvenirs, je les passerai au crible et j'éliminerai ceux que je ne désire pas conserver. Puis j'irai au Palais de la Création, mais par une porte que tu n'as jamais vue. Ce vieux corps cessera d'être, et aussi ma conscience. Rien ne demeurera du Jeserac que tu connais qu'une galaxie d'électrons figés dans un cristal.

« Je dormirai, Alvin, et sans rêves. Puis un jour, peut-être dans une centaine de millions d'années, je me retrouverai dans un corps nouveau, en train de faire la connaissance de ceux qui auront été choisis pour être mes parents. Ils veilleront sur moi comme l'ont fait Eriston et Etania pour toi, car tout d'abord je ne saurai rien de Diaspar, et n'aurai pas le souvenir de ce que j'aurai été autrefois. Mes souvenirs reviendront lentement, à la fin de mon enfance, et ils seront la base de ma nouvelle existence.

« Tellle est la trame de nos vies, Alvin. Nous avons tous déjà vécu ici de nombreuses fois. Cependant, comme les intervalles de la non-existence semblent varier au hasard, la même population ne se présente jamais une autre fois. Le nouveau Jeserac - dans la mesure où je le désirerai - existera pourtant.

« C'est tout. Un centième à peine des citoyens de Diaspar vivent et se déplacent dans ses rues. La grande majorité sommeille dans les banques à mémoires, attendant le signal qui les appellera encore sur la scène de la vie. Ainsi nous possédons la continuité, le changement, l'immortalité, mais pas la stagnation. (o.c., pp. 31-32).

L'ontologie informatique est un point d'aboutissement possible de la conception intégralement techno-scientifique de l'homme et du monde. A.C. Clarke l'évoque aussi dans des ouvrages plus spéculatifs et dans des contextes directement centrés sur la communication : l'analyse informationnelle totale d'un objet rend possible une sorte de communication absolue ou intégrale : on peut transmettre l'information constitutive d'un objet par ondes radio, par. ex., et le reproduire à l'endroit de la réception. Primitivement reduplication de l'objet, cette technique s'assimile à la communication totale dès qu'on prend soin de désintégrer au moment de l'émission l'objet informatiquement transmis. Clarke se demande cependant si l'obstacle de l'indéterminisme quantique n'est pas insurmontable : y a-t-il de l'information

absolument précise à l'échelle micro-physique ? Si non, la reduplication ou la communication intégrale ne sera jamais que *grosso modo*, macroscopiquement fidèle (cf. *Profil du futur*, pp. 100 ss.). Hoyle, dans *Man and materialism*, évoque aussi une ontologie informatique très proche de la vision clarkéenne : si tout individu est une structure organisée, il est codable, enregistrable et dès lors transmissible ; aussi longtemps qu'on dispose de son enregistrement informatique, on pourra le reconstituer, même après des milliers d'années (o.c., pp. 159 ss.). On pourra aussi le communiquer, à la vitesse de la lumière, à condition de disposer à l'arrivée d'un récepteur-reconstituteur *ad hoc*.

Ainsi la mythologie informatique de la communication nous fait-elle osciller entre les pôles de l'immobilisme absolu et du mobilisme intégral.

D'un côté, le cerveau cyborg sédentaire au centre d'un réseau informationnel muni de terminaux (de sens-organes symbiotechniques) récepteurs (perception) et émetteurs ou manipulateurs disséminés sur la Terre et à travers le cosmos ; de l'autre, l'individu intégral se communiquant d'un bout à l'autre de la Terre, ou même d'une planète à l'autre, par le biais de la dissolution et de la reconstitution informatiques de soi.

Ouvrages cités

I. Asimov, *L'avenir commence demain*, Presse Pocket, 1978.
R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, Corgi Book, 1965.
J. Brunner, *Tous à Zanzibar*, Edito-Service, 1974 ; *Sur l'onde de choc, Laffont, 1977.*
A.C. Clarke, La cité et les astres, Le Rayon fantastique, 1962 ; *Profil du futur*, Planète, 1964 ; *Dolfeineneiland*, Maraboe, 1968 ; *L'odyssée de l'espace*, J'ai lu, 1970 ; *Epilogue à Premiers sur la lune*, Laffont, 1970 ; *Rendez-vous avec Rama*, Laffont, 1975 ; *Les enfants d'Icare*, J'ai lu, 1978 ; *Terre, planète impériale*, J'ai lu, 1978.
S. Delany, *Babel 17*, Livre de Poche.
A. Ducrocq, *A l'écoute des civilisations extra-terrestres,* Ed. N° 1, 1979.
J. Haldeman, *Pontesprit*, Denoël, 1977.
G. Hottois, *L'inflation du langage dans la philosophie contemporaine*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1979.
F. Hoyle, *Man and materialism*, Allen and Unwin, 1957 ; *The black cloud*, Penguin, 1967.
F. et G. Hoyle, *Inferno*, Denoël, 1976.
F. Hoyle et J. Elliot, *« A » comme Andromède*, Fleuve Noir, 1965 ; *Andromède revient*, Fleuve Noir, 1966.
H. Kahn et A.J. Wiener, *L'an 2000*, Marabout, 1972.
S. Lem, *Solaris*, Denoël, 1966 ; *Eden*, Marabout, 1972 ; *La voix du maître*, Denoël, 1976 ; *Summa technologiae*, Insel, 1976.
Lester del Rey, *Psi*, Livre de Poche.
G. Orwell, *1984*, Livre de Poche.
V. Packard, *The people shapers*, Futura Book, 1978.
A. Robinet, *Le langage au XVII^{ème} siècle*, Klincksieck, 1978.
R. Ruyer, *La gnose de Princeton*, Livre de Poche.
F. Sagan, *Cosmic connection*, Le Seuil, 1975.
T.A. Sebeok, *Perspectives in zoosemiotics*, Mouton, 1972.
T.A. Sebeok et Ramsay (eds), *Approaches to animal communication, Mouton, 1969.*
O. Stapledon, *Rien qu'un surhomme*, Denoël, 1974.

T. Sturgeon, *Les plus qu'humains*, J'ai lu, 1970.
A. Töffler, *Le choc du futur*, Médiations, 1976.
J. Vance, *Les langages de Pao*, Denoël, 1965.
A.E., Van Vogt, *Le monde des non-A*, J'ai lu, 1970 ; *A la poursuite des Slans*, J'ai lu, 1971 ; *La faune de l'espace*, J'ai lu, 1971.
I. Watson, *L'enchâssement*, Livre de Poche.
J. Williamson, *Les humanoïdes*, Edito-Service, 1974.

Darko Suvin

L'analyse « formelle » et l'analyse « sociologique » dans l'esthétique du roman de science-fiction

J'ai avancé ailleurs - dans le sillage de concepts provenant par exemple de T.S. Eliot, Lukacs et Benjamin - que les traditions des genres peuvent être établies rétrospectivement de manière légitime et que la Science-Fiction (S.F.) peut en ce sens être considérée comme commençant au plus tard avec Platon et les voyages merveilleux et utopies helléniques déjà satirisés par Lucien et notés par Thomas More[1]. Cependant, même si ceci est accepté, la tradition du roman *stricto sensu* (comme distinct de l'anatomie, du roman de chevalerie, de l'histoire et des formes similaires) ne fusionne pas pleinement avec celle du genre S.F. avant la seconde moitié du 19e siècle. Je négligerai donc dans cet article des précurseurs du roman de S.F. impurs d'un point de vue formel comme *Nova Solyma* de Samuel Gott (1648), *Peter Wilkins* de Robert Paltock (1750), *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley ou *Star ou Psi de Cassiopée* (1854) de C.I. Defontenay. S'il est

(1) Cf. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven & London, 1979, et « Deux arbres au bord du fleuve de l'histoire », *Europe*, n° 580/581, 1977 ; dans le premier, ma profonde dette méthodologique est visible. Je mentionnerai ici seulement les auteurs suivants auxquels l'article se réfère directement : Aristotle, *Poetics* ; Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, I-II, Frankfurt, 1959 ; Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, 1967 ; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, 1966 ; Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form in Drama*, München, 1962 ; Ju. M. Lotman, *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg/TS, 1974 — particulièrement, l'essai originellement publié sous le titre « O modeliruiushchem znachenii poniatii 'kontsa' i 'nachala' v khudozhestvennykh tekstakh » dans *Tezisi dokladov vo vtoroi letnei shkole po vtorichnim modeliruiushchim sistemam*, Tartu, 1966, pp. 69-74 ; Georg Lukacs, *Die Theorie des Romans*, Darmstadt, 1965. Sur l'opposition « mythe-épopée », voyez aussi V. Propp, *Fol'klor i deistvitel'nost'*, Moskva, 1976 et *Russkii geroi cheskii epos*, Moskva, 1958, et enfin aussi des études de sémiotique narrative, entre autres : Maria Renata Mayenowa, *Poetika teoretyczna*, Wrocaw, 1974 ; Viktor Shklovskii, *O teorii prozy*, Moskva, 1929 ; Jan Trzynadlowski, *Rozwazania nad semiologia powiesci*, Wrocaw, 1976. Spécialement sur la SF, les ouvrages suivants — dont deux contiennent aussi mes essais d'approche plus complète de certains aspects discutés dans le présent article — peuvent être utiles : Kingsley Amis, *New Maps of Hell*, New York, 1975 ; Jörg Hienger, *Literarische Zukunftsphantastik*, Götingen, 1972 ; Stanislaw Lem, *Fantastyka i futorologia*, I-II, Krakow, *Selected Articles... 1973-1975*, Boston, 1976 ; et idem, *...1976-1977*, Boston, 1978 ; Michael Winter, *Compendium Utopiarum*, I/1, Stuttgart, 1978. Je suis particulièrement obligé à Marc Angenot et Patrick Parrinder pour les discussions stimulantes qui m'ont aidé à réaliser le présent article.

certes incorrect de dire que la S.F., même au sens strict, commence avec Jules Verne et H.G. Wells, on pourrait défendre la position que le *roman* de S.F. du moins devient soutenu et même dominant avec ces Dioscures. Ma présentation commencera par Wells, et sera en outre limitée à un corpus d'exemples écrits pour un public sociologiquement large ou public de « masse » qui commence à l'âge de l'alphabétisation universelle obligatoire, époque des journaux de masse (et autres formes de communication), des impérialismes globaux et de mouvements révolutionnaires contre eux, de luttes de pouvoir de plus en plus violentes et généralisées culminant en Guerres Mondiales etc. - un âge bien caractérisé à son point de départ par *The War of the Worlds* de Wells (1898)[2].

Je me concentrerai dans cet article sur deux éléments du roman de S.F. qui sont si cruciaux qu'ils permettent une discussion féconde de ses aspects « formaux » et « sociologiques » et de leurs rapports ; le *novum* comme générateur d'intrigue et la *fin.*

1. Dans mon livre de 1979, j'ai soutenu que la S.F. se distinguait par l'hégémonie narrative d'un *novum* fictionnel et cependant cognitif, un terme adapté d'Ernst Bloch avec le sens de « phénomène ou relation totalisants déviant de la norme de réalité de l'auteur et du lecteur implicite ». L'Inconnu ou l'Autre introduit par le novum est la raison d'être formelle et cognitive du récit, ainsi que le générateur, la légitimation et la mesure de la diégèse *(siuzhet)* du récit. Un tel novum a pour corrélat nécessaire une réalité alternative fictionnelle, centrée sur les relations déviantes des *personae* narratives les unes vis-à-vis des autres et vis-à-vis de leur monde, avec pour résultat un chronotope différent, un temps historique différent et un espace changé. Né dans l'histoire et jugé dans l'histoire, le novum a un caractère historique incontournable ; il en va de même de la réalité fictionnelle corrélative qui, à travers tous les déplacements et déguisements, correspond toujours aux rêves chéris et aux cauchemars d'une classe socio-culturelle spécifique de lecteurs. Enfin, le novum peut être différencié selon son degré d'ampleur (depuis une « invention » nouvelle discontinue jusqu'à un lieu et des agents radicalement modifiés), selon la crédibilité cognitive de sa légitimation, et selon son degré de pertinence pour une époque et une classe de lecteurs donnés.

(2) Les romans SF auxquels je me réfère sont : H.G. Wells, *The War of the Worlds*, 1898 ; H.G. Wells, *The First Men in the Moon*, 1901 ; Evgenii Asimov, *The Foundation Trilogy*, 1951-53 ; Frederik Pohl and C.M. Kornbluth, *The Space Merchant*, 1953 ; Ivan A. Efremov, *Tumannost' Andromedy*, 1958 ; Robert A. Heinlein, *Stranger in a Strange Land*, 1961 ; Stanilslaw Lem, *Solaris*, 1961 ; Philip K. Dick, *Martian Time-Slip*, 1964 ; Arkadii N. et Boris N. Strugatskii, *Ulitka na sklone*, magazine et anthologie publ.en URSS 1965-66, première publication intégrale en livre sous le titre *Die Schnecke am Hang*, W. Germany, 1978 ; John Brunner, *The Jagged Orbit*, 1969 ; Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed*, 1974.

Quelles sont les conséquences d'une telle prémisse pour les structures d'intrigue de romans de S.F. importants ? Si nous adoptons l'argument de Lotman que tous les textes fictionnels peuvent être considérés comme se trouvant sur un continuum aux extrémités duquel on peut poser une structure mythologique avec temps mondain cyclique et (en le modifiant légèrement) une structure épique avec temps mondain en développement, alors la S.F. moderne - en proportion de sa signification historique - est sous l'hégémonie de l'épopée. Même les romans qui sont le plus sous l'influence de la technique de la « révélation-comme-inventaire » mythologique, empruntée à la fiction utopique (*My, Sirius,* et *Solaris*), ne peuvent organiser leurs panoramas qu'à travers une variante de l'aventure épique ou de l'intrigue du voyage-de-découverte (dans ce cas l'« aventure d'une idée » telle qu'elle affecte le protagoniste et telle qu'elle est en fait élucidée dans sa conscience : D-530 « découvrant » qu'il a une âme, Sirius découvrant que la coupure entre les sens et l'intellect est une impasse, Kelvin recherchant le « contact sacré » avec l'Océan Solaris). L'instant, ou les instants temporels d'épiphanie - le moment de D dans l'« Ancienne Maison », la lettre « chien de l'esprit » de Sirius, la quasi-poignée de mains de Kelvin avec l'Océan, - ne peuvent être atteints que comme culmination d'un rythme richement orchestré du temps historique fluant, tourbillonnant, serpentant et se précipitant ; seul un tel temps mondain, qui décrit les nouvelles configurations de la réalité à la fois dans l'espace intérieur et l'espace extérieur, peut valider la vision transcendante en tant qu'intuition de ce monde, incontournable et donc cognitive (ce que Bloch nomme « innerweltliche Transzendenz ») plutôt que comme dogme a priori ou impression privée. Faire la chronique d'une série d'événements singulière centrée sur le novum - plutôt que de la reconfirmation d'un processus cyclique - exige un texte mettant en rapport le Soi et l'Autre : un roman de S.F. (de nouveau en proportion de sa signification historique) représentera des gens et des configurations historiques comme irréductiblement différents. L'unité-dans-la-diversité d'un roman exigera bien sûr que de tels agents et relations soient narrés métaphoriquement ou métonymiquement, mais elle refusera l'homéomorphie mythologique dans laquelle tous les cycles et tous les agents sont fondamentalement des transformations les uns des autres.

De ce fait, l'ampleur et la pertinence du novum de science-fiction peuvent être vérifiées de manière décisive par la qualité des agents et relations « autres » mis en scène dans chaque roman. Par exemple, les Martiens de *The War of the Worlds* de Wells sont décrits en termes dignes de Goebbels comme ayant une « altérité raciale » ignoblement visqueuse et répugnante, et se voient attribuer l'unique fonction d'être des prédateurs sanguinaires (une combinaison de la puissance de feu visant au génocide, inversant le traitement réservé - par les puissances

impérialistes - aux Tasmaniens et autres peuples colonisés, avec le vampirisme sanguinaire des récits d'horreur). Ceci permet au lecteur de ne les observer que de l'extérieur, comme une leçon de choses effrayante sur la survie des plus forts du darwinisme social. Certes les non-terriens de *War of the Worlds* sont moins élaborés, ils reposent sur des prémisses moins bien explicitées et sont finalement plus l'objet d'un alarmisme sensationaliste dans la cadre d'un système de narrateur sentimental, que les non-terriens de Wells dans *The First Men in the Moon.* Bien que grotesques et potentiellement dangereux -comme toute espèce ou culture quand elle est menacée - les Sélénites s'approchent du statut d'un sujet indépendant, et peuvent donc servir non seulement de verge avec laquelle on puisse corriger les bourgeois complaisants de l'époque victorienne mais aussi de réalité alternative avec sa propre logique interne, dont les prémisses peuvent être vérifiées dans leurs effets — en l'occurrence la spécialisation biologique insectoïde comme analogue satirique des classes et castes sociales dans la réalité empirique de l'auteur.

Corrélativement, le système maladroit de deux narrateurs dans *War of the Worlds* est transformé en oppositions signifiantes entre Bedford l'aventurier « impérial » et Cavor le « pur » scientifique. Dans un autre exemple, les prévisions, quant au futur de Hari Seldon dans la *Foundation Trilogy* d'Asimov, sont fondées sur les certitudes de la « psychohistoire », une discipline futurologique imaginaire censée appliquer la quantification mathématique aux « réactions des conglomérats humains » et ainsi transformer l'histoire et la psychologie sociale en sciences comme on les concevait au 19^{e} siècle - une version trivialisée d'un « marxisme vulgaire » ou d'un saint-simonisme appauvris. Par ailleurs, cette psycho-histoire est greffée sur l'historiosophie spenglérienne de l'essor et du déclin des civilisations traitées comme des individus, dont elle ne peut que raccourcir les rythmes inévitables, quasi biologiques. Au contraire, les prédictions d'« essor et déclin » du garçon quasi-autistique Manfred dans *Martian Time-Slip* se développent à partir d'un réseau complexe de relations emblématiques mais explorées à fond entre ceux qui ont et ceux qui n'ont pas le pouvoir politique, entre les employeurs et les employés, les hommes et les femmes, dans une communauté planétaire exemplaire. Comme dans l'exemple de *The First Men in the Moon,* dans le cadre de l'articulation politique et psychologique de ces relations, toute une gamme de formes de capitalisme sur une grande échelle est abondamment mise en relation avec le développement de la paranoïa, de la schizophrénie et d'un sens de perte de réalité, et est donc vérifiable ou falsifiable au sein de la diégétique du roman. Le novum d'une vision alternative de l'histoire n'est pas - comme chez Asimov - validé par une croyance ou un refus de croire au déterminisme ou à son absence,

c'est-à-dire à un niveau purement idéologique. Au contraire, la conceptualisation qui est nécessairement présente peut être jugée à l'intérieur de la réalité fictionelle, mais analogiquement applicable et donc vraisemblable, de relations humaines significatives.

Cette discussion fait ressortir qu'une analyse apparemment « intrinsèque » ou « formelle » des romans de S.F. significatifs ne peut manquer d'utiliser les concepts de vraisemblance ou de crédibilité, et peut donc tout autant être considérée comme faisant partie d'une analyse « extrinsèque » ou « sociopolitique ». Le paradoxe est seulement apparent : le roman de S.F., naissant dans un genre « aux limites extrêmes du désir » (pour utiliser une formulation de Northop Frye) et fonctionnant de ce fait comme miroir parabolique pour les relations empiriques dans l'environnement de l'auteur, montre fort clairement que le compromis ou l'équilibre entre ces deux approches - peut-être le mieux codifié dans la *Theory of Literature* de Wellek et Warren - n'est plus ou outil analytique ou horizon idéologique fécond.

2. Même quand il est matérialisé de manière commode sous la forme des Non-Terriens ou du Futur (qui d'ailleurs sont souvent interchangeables : les Martiens de Wells sont identiques à un « Homme de l'An Million » produit par l'évolution), le novum comme catégorie totalisante ne peut être décemment jugé qu'après une analyse poussée de la diégèse de chaque roman. Au contraire, la *fin* est un segment court et relativement dépourvu d'ambiguïté dans la diégétique narrative, et se prête plus directement à une vue synoptique.

La fin est, bien sûr, ce segment diégétique spécial et décisif dans lequel la narration à la fois valorise rétrospectivement tous les segments précédents et laisse le lecteur avec une directive intégrée sur la façon d'appliquer la lecture à sa réalité empirique. Généralement, on peut dire avec Lotman, en l'amplifiant un peu, que toute narrarion cohérente est un système dont les éléments sont unifiés par leur participation à un modèle commun de relations. Mais un texte « épique », contrairement à un texte « mythologique », ne sera signifiant que si chaque élément syntagmatiquement successif est le résultat d'un choix paradigmatique axiologique, et non d'une séquentialité axiologiquement pré-établie ou automatisée. Ce choix constitue la poésie de la prose post-mythologique puisqu'il structure les relations humaines dans la narration pour une traduction narrative de la liberté. La fin est d'une importance si décisive parce qu'elle est, en principe, le lieu où la somme de tous les choix diégétiques atteint son résultat final textuel, et à partir duquel ces choix peuvent être rétrospectivement valorisés. Dans les textes mythologiques, il n'y a pas proprement de début ni de fin ; par contre (comme Aristote l'a remarqué), la présence d'un début, d'un milieu et d'une fin diégétiquement authentiques définit un

texte post-mythologique ou « épique » (le mot en ce sens inclut le genre dramatique). Dans le cadre de cette textualité épique, diverses idéologies historiques vont avoir tendance à marquer plutôt le caractère significatif d'une de ces parties diégétiques. Lotman remarque que dans l'idéologie médiévale dominante, les commencements (si un événement venait de Dieu et comment) étaient les plus importants : on pouvait spéculer que l'importance des fins, datant de Boccace et de l'individualisme renaissant, dénote la montée du succès dans ce monde comme idéologie dominante et justification dans le système de cause-et-effet textuel. Dans les romans de S.F., à nouveau de manière plus explicite et plus vérifiable que dans la plupart des autres genres, la fin est le moment de vérité pour la justification cognitive du novum et la crédibilité de la narration - pour la cohérence, l'ampleur et la pertinence du texte en tant que S.F. significative.

Alors que la structure mythologique est cycliquement fermée, la structure épique, idéalement, devrait être ouverte (Lotman, Eco, Klotz). Cependant, la pratique sociohistorique et les idéologies ont modifié ce type idéal en un certain nombre de types de fin couvrant toute la gamme formelle. Dans la S.F., les romans de Jules Verne sont des exemples presque parfaits d'une trajectoire cyclique fermée, attribuant paradoxalement au novum une fonction centrale mais momentanée, et l'expulsant finalement à tout prix - y compris le mélodrame et même l'écroulement de la légitimité cognitive (souvent une catastrophe naturelle comme *deus ex machina* presque littéral) ; j'ai argumenté dans mon livre que ceci correspond au paradoxe idéologique du « libéralisme utopique » de Verne. Wells a constitué une forme esthétique à partir d'hésitations idéologiques sur le radicalement Autre, utilisant dans *War of the Worlds* les bactéries conquérantes comme un *deus ex machina* comparable à celui de Verne (mais déplacé de la physique de l'espace à la biologie évolutionniste), tout en accordant à *The First Men in the Moon* une fin ouverte à partir de la complémentarité du destin de ses deux narrateurs. Dans l'erre de Wells et Dostoevski, l'intrigue de *My* suit toujours la trajectoire décrite par Lukacs comme échec existentiel plus succès esthétique ; cependant la texture du roman de Zamiatin, écrit dans la forme épique ou de « chronique » par excellence que sont les notes de laboratoire, ainsi que les oppositions publiques non résolues qu'il contient entre entropie et révolution permanente laissent le lecteur avec une indication d'ouverture fragile : le caractère dystopique du héros qui a remarqué avec angoisse le novum d'une révolution est peut-être un affreux avertissement plutôt que la défaite finale du novum. Une posture idéologique apparentée dans *Sirius* enregistre la tragique destruction du héros comme un équilibre en suspens entre l'individu et la société, le novum positif et le monde qui n'est pas prêt, qui est ensuite hypostasié de manière intéressante

mais quelque peu décevante, comme la dichotomie biologique entre l'animal et le spirituel.

Après la Seconde Guerre Mondiale, l'ouverture matérielle caractéristique des espoirs soulevés par l'économie et la politique modernes a conduit à l'hégémonie de la structuration épique dans les deux branches principales du roman de S.F. de « masse », l'anglo-américain et le slave. Ceci n'est pas contredit par la prédominance d'une S.F. satirique-et-dystopique dans l'œuvre de Čapek et une grande partie de celle de Lem, dans le marché anglophone depuis Orwell jusqu'aux années 60, et dans beaucoup de meilleurs textes soviétiques tels ceux des dernières phases des Strugatskii. En effet, les horizons fermés de leurs « nouvelles mappemondes de l'enfer » (Amis) ne peuvent être compris comme infernaux (et non mythologiquement naturels et appropriés) que face à un background brillant supposé qui n'est pas seulement une alternative pensable mais une nécessité humaine au nom de laquelle la réalité dystopique est purgée. Tous ces écrivains proviennent d'une tradition ouverte (souvent présente aussi dans leur propre œuvre), et les textes significatifs de S.F. à tendance dystopique contiennent aussi des éléments utopiques, quelque banalisés ou pervertis qu'ils soient : la reconstruction « psychohistorique » de l'Empire Galactique dans la *Foundation Trilogy,* la Vénus non encore profanée comme alternative à la terre polluée et gouvernée par la publicité dans *The Space Merchants,* l'être ensemble psychosexuel transcendant et compréhensif(*) dans *Stranger in a Strange Land,* les nobles sauvages rousseauistes et l'honnêteté indéracinable des petites gens dans *Martian Time-Slip,* le « matérialisme sentimental » des deux protagonistes dans *Ulitka na sklone,* l'union de l'instinct et de la raison dans *The Jagged Orbit.* Les fins seront donc définies par la façon dont elles réconcilient le principe d'espérance et le principe de réalité : comme une intrigue prédéterminée de détection/aventure retournant à la clôture métaphysique (Asimov), comme une échappatoire idéologique à sensation se délestant de la vraisemblance dystopique (Pohl-Kornbluth et Heinlein) ou comme une polyphonie plus sophistiquée envisageant des possibilités différentes pour des protagonistes et des circonstances différents, et laissant donc la clôture formelle ouverte cognitivement, que le résultat final du roman soit axiologiquement positif ou négatif (Dick, les Strugatskii, et Brunner).

Cette ouverture idéologique et sociologique se retouve même formellement dans les œuvres optimistes, utopiques, caractéristiques d'une bonne part des débuts de la S.F. mais en suspens depuis les années 20. Le retour de l'utopie, d'abord chez certains auteurs slaves du « dégel », ensuite aux U.S.A. pendant et après l'interrogation radicale des

(*) *Grokking :* le mot désigne une compréhension non-médiatisée du tout.

années 60, fut cependant à son tour marqué d'un point de vue formel par le déplacement d'une structure statique ou mythologique vers une structure dynamique ou épique, pour lequel Wells avait déjà plaidé au moins en théorie au début du siècle. La fiction utopique est passée de l'anatomie au roman, et son intrigue de voyage-de-découverte correspond à une conscience de l'utopie comme quelque chose qui doit être atteint par une évolution en spirale, plutôt qu'amené sur terre tout d'un coup des cieux du dogme, et qui doit être accompagné d'une attention auto-critique constante contre la tentation de « verweile doch, du bist so schön ». De manière significative, un certain nombre de ces nouveaux romans utopiques utilisent l'intrigue isomorphique d'un voyage dans l'espace/temps comme analogue des découvertes idéationnelles du héros (*Oblok Magellana* de Lem, *Turannost' Andromedy* d'Efremov, les textes anciens des Strugatskii, *The Dispossessed* de Le Guin, *Woman on the Edge of Time* de Marge Piercy). De même, la fin sera ouverte mais non finalement ouverte : si dans les œuvres dystopiques la clôture ne peut être comprise que comme non-ouverture, dans les œuvres utopiques l'ouverture révolutionnaire ne peut être comprise que comme une lutte permanente contre la clôture entropique - que le voyage de découverte cosmique soit accompagné par un voyage de découverte ouvertement politique (comme chez Le Guin), ou laissé se défendre tout seul (comme chez Efremov).

3. En résumé, deux des manières les plus signifiantes de caractériser les romans de S.F. significatifs du 20^{e} siècle sont d'abord un novum cognitif, actualisé narrativement comme un voyage épique de découverte vers une Altérité radicale et qui peut être évalué par la richesse des relations présentées et soutenues dans l'exfoliation, et en second lieu, une fin qui prend en compte à la fois le principe d'espérance et le principe de réalité. Les meilleurs romans de S.F. peuvent de cette façon être considérés comme équipollents aux romans de n'importe quel autre genre. Ensuite, on ne peut faire honneur ni à l'évolution diégétique du novum ni à la sommation axiologique possible rétrospectivement à partir de la fin par une analyse qui n'utilise pas les catégories de crédibilité sociologique dans un système culturel et idéologique donné, aussi bien que les catégories de la narratologie formaliste. Toutes deux semblent nécessaires si nous voulons subsumer à la fois « le formel » et « le sociologique » dans une analyse esthétique complète. Les spécificités génériques de la S.F. « aux extrêmes limites du désir » pourraient se prêter bien à une telle subsomption, ce qui est d'un intérêt général pour l'évolution du roman au 20^{e} siècle et de son esthétique.

Jacques Marx

Sens dessus dessous, ou l'imaginaire inversif

Elle se couche à neuf heures du matin. Elle a des lourdeurs d'estomac, et vomit ses repas. Elle fripe le linge propre et repassé, éteint sa cigarette avec son briquet, tandis que l'eau sale monte dans les lavabos par le trou de vidange. Tout à l'heure, son aspirateur déversera un flot de moutons sur le tapis, et elle se « soignera » la main en réintroduisant de la pommade dans un tube. Elle servira enfin la table en « jouant à faire des poissons », c'est-à-dire à reconstituer la chair autour des arêtes ... opération qui, on en conviendra, offre une certaine complexité !

Elle, c'est la diligente héroïne du *Journal d'une ménagère inversée*, un texte à la fois surprenant et délicieusement caustique de Juliette Raabe publié en 1976 par Gérard Klein[1]. Pas de fusées, bien évidemment (« la science-fiction, c'est quand il y a des fusées ») ; pas d'extra-terrestres, de BEM plus ou moins antipathiques, ni de savants fous, mais une rigueur totalisatrice extraordinaire dans la présentation et le maniement de l'hypothèse de départ, une unité de vision exceptionnelle qui font de cette nouvelle une réussite de la S.F. (= *speculative fiction*), ce que Darko Suvin appelle la « littérature de la connaissance distancée »[2]. Nous sommes surpris, mis mal à l'aise par ce monde inversé, qui a toutes les apparences de l'*estrangement*, technique littéraire rassemblant, selon Chklovki, la représentation insolite et la distanciation. La question qui se pose est de savoir à quoi peut bien correspondre cette espèce de jeu mental, d'exercice sur des possibles latéraux, où diverses réalités semblent soudainement acquérir un statut ontologique inédit. Concédons toutefois que la voie choisie ici a été relativement peu frayée, sans doute parce que ce qui est en jeu, ce n'est pas une de ces thématiques complaisamment détaillées par les typologistes (la mort de la terre, les mutants, les machines qui pensent, etc.), mais un mécanisme, une opération de subversion de la réalité. On peut certes citer des précurseurs, Robida et son *Horloge des siècles* (1902), ou même *Brave New World* : après tout, ce bon vieux « brave nouveau monde » inverse ou renverse quelques-unes de nos valeurs

(1) G. Klein, *En un autre pays. Anthropologie de la science-fiction française. 1960-1964*, Paris, 1976, pp. 63-69.
(2) Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, Québec, 1977.

les plus sacrées. Huxley prend évidemment à rebours quelques-uns de nos penchants les plus naturels, et les tourne en dérision dans le cadre de ce qu'il faut bien considérer comme une satire : le droit d'avoir des enfants, l'amour filial, le droit d'atteindre à la vieillesse, de mourir en paix, et d'avoir ces tensions émotionnelles que l'Etat Mondial s'efforce par tous les moyens d'abolir. Mais on est cependant loin d'atteindre à l'effet de concentration hégémonique indispensable pour soutenir, par rapport au monde du quoditien (un auteur de S.F. dirait *the Zero World*), la logique de la narration. Or, on sait que le respect de cette logique est capital en matière de S.F. Peu importe l'hypothèse de départ (une fusée propulsée par de la bière dans *The makeshift Rocket* de Poul Anderson), pourvu que, des prémisses posées, découlent des conséquences rigoureuses.

Pourtant, d'obscurs rêves de régression, - en général surtout sensibles dans la biofiction d'origine « darwinienne » -, hantent l'imaginaire. Ils peuplent les fantasmes de Wells, dans le chapitre 14 de *The Time Machine*, lorsque l'Explorateur du Temps aperçoit la fin ultime du monde vivant, qui est en fait une dévolution, une régression zoologique : après les crabes et les invertébrés, les lichens préludent à l'extinction complète de la vie. Le thème est si évidemment wellsien, et surtout si intimement lié à l'environnement scientifique de la création wellsienne, qu'il est presque inutile d'y revenir : les hommes-bêtes de *The Island of Dr Moreau* représentent la part d'animalité, de sauvagerie primitive qu'aucun progrès technologique n'extirpera de la nature humaine ; celle-là même qui inspire les mauvais démons de *The Invisible Man*. Elle sous-tend, en quelque sorte, l'espèce de violence irréversible qui marque le destin d'une humanité littéralement engluée dans les affres des déterminismes biologiques. Ce qui est en cause, c'est la malédiction originelle pesant sur l'espèce, la « loi d'airain » phylogénique qui fait de chacun de nous à la fois la cause et la conséquence de sa réussite ou de son échec. La clef de cette vision est à chercher dans la formation intellectuelle de Wells lui-même, où s'offre la contradiction fondamentale d'un optimisme social d'origine socialiste et d'un pessimisme darwinien venant de Thomas Henry Huxley.

Mais c'est peut-être la régression utérine qui se prête le mieux au schéma inversif, en lui apportant du même coup une caution psychanalytique très à la mode. Ainsi Damon Knight, l'auteur du célèbre *Comment servir l'Homme*, nous présente dans *A rebours* un remarquable produit du *regrès*[3]. Il se nomme Sullivan, et il naît vieillard. Au début du récit, il habite un appartement de cinq pièces. A 47 ans, il retrouve son fils et doit envisager l'achat d'une habitation plus importante. Là

(3) Damon Knight, *Les chefs-d'œuvre de la science-fiction*, éd. J. Sternberg, Paris, 1970, anthologie « Planète », pp. 227 *sq.*

ne s'arrêteront pas ses soucis familiaux, puisqu'arrivera le jour où il faudra bien songer à ramener à la clinique sa femme et son bébé ! Le monde, entre-temps, change autour de lui : les automobiles deviennent moins aérodynamiques, leur ligne laisse présager les victorias et les coupés, tandis que les films cessent d'être parlants. Sullivan rentrera dans son collège comme ancien, avant de réintégrer le giron maternel. Après tout, c'est une simple question de point de vue : dans une discussion, les personnages se plaisent à imaginer leur vie « à rebours » et supputent les étranges conséquences qui en résulteraient. Entre autres, les radiateurs chaufferaient au lieu de refroidir et, chaque jour, les hommes en sauraient un peu moins : le rêve absolu de certains de nos pédagogues contemporains (« apprendre à désapprendre ») serait devenu pour eux une réalité.

La nouvelle de Knight se conclut sur un mot attendu dès la première ligne : *Maman*. Mais on se tromperait en pensant que les auteurs de S.F. en sont restés là. A preuve, le remarquable texte de Philip José Farmer, *Mère*, qui décrit le naufrage, sur une autre planète, d'un curieux couple composé d'un baryton et d'une mère-ultra-possessive[4]. L'homme est littéralement gobé par une sorte d'organisme féminin primitif, qui sera sa nouvelle « Mère ». A la fois fils et mâle de cette maman-Polyphème, il ne tarde pas à régresser jusqu'au stade fœtal : nourri, aimé, douché dans la quiétude du ventre maternel, il ne peut que se complaire, se délectant à écouter les conversations de sa Mère, toujours passionnantes ... puisqu'il en est l'unique objet ![5]

Mais c'est sans doute chez Philip K. Dick, - un spécialiste de la fiction temporelle et des histoires alternatives -, que l'on trouve la synthèse la plus significative de toute cette problèmatique. Dans *Counter-Clock World* (1968), Dick se livre à un exercice de haute voltige sur les « possibles latéraux » en imaginant les conséquences d'un effet rétro-temporal intervenu en 1968[6]. Là aussi, comme dans la nouvelle de Raabe, la nourriture est dégorgée et les réfrigérateurs sont pleins de victuailles prêtes à partir pour le supermarché. Là aussi, les enfants « rajeunissent » et passent, pour le plus grand plaisir de leur mère, de l'incubateur en matrice, - ce qui produit une sensation extraordinaire où l'on ressent « un être que l'on aime se fondre molécule par molécule à vos propres molécules »[7]. Mais ce qui frappe surtout, dans cette histoire, c'est l'ambiance éthique, le contexte philosophique qui situent d'emblée

(4) Philip José Farmer, *Chefs-d'œuvre de la science-fiction. Douze récits d'auteurs américains*, Paris, 1967, pp. 189-213.
(5) Un thème semblable est abordé dans *La Mère* d'Alfred Coppel (*Les chefs-d'œuvre de la S.F., op.cit.*, pp. 383-385). On y voit un cosmonaute, enfermé dans une fusée « maternelle », refuser de naître parce qu'il se trouve trop bien.
(6) Voir l'édition française *En attendant l'année dernière. A rebrousse-temps*, Paris, 1968.
(7) *Ibid.*, p. 280.

le sujet dans le cadre d'un renversement complet des valeurs prioritaires. Très astucieusement, Dick a renforcé l'équipement conceptuel de son canevas par une série de citations bibliques insérant la fiction dans un cadre résolument métaphysique. Chaque chapitre est précédé d'une épigraphe empruntée à un apôtre, - St Paul -, ou à un Père de l'Eglise, - St Augustin, St Thomas d'Aquin, St Bonaventure -, qui cautionne l'étonnant phénomène de la résurrection. Dick réussit le tour de force de réinsérer une hypothèse métaphysique devenue concrète dans tout un réseau de références culturelles, car, comme le précise le texte, ce qui n'était jusque-là qu'une « fable rassurante destinée à leurrer les gens »[8], trouve ici une consistance inattendue. Selon les termes mêmes de l'apôtre, le phénomène se réalise dans sa fulgurante et imprévisible transsubstantiation : les « corruptibles » accèdent à l'incorruptibilité[9] ; leurs chairs et leurs éléments organiques « refluent et se rassemblent déjà, s'efforcent de retrouver leur structure d'antan »[10] selon un processus qui présente tous les aspects d'une image inversée de la mort et des forces de décomposition qui l'accompagnent. Toutes les opérations connexes, - « déterrement » effectué par des spécialistes équipés pour ce genre de mission, reviviscence en milieu hospitalier (*vivarium*), réinsertion sociale dans une famille d'accueil, etc. -, sont non seulement décrites avec un réalisme remarquable, mais également envisagées dans leur perspective éthique. Dick insiste beaucoup sur les affres accompagnant la résurrection et explore avec soin toutes les données juridiques constituant l'armature conceptuelle du système mis en place. C'est ainsi que le déterrement ne peut pas être prématuré (image inversée de l'euthanasie ?) ; il doit venir à son heure, et non en violation de la morale et de la loi divines ; la pathologie des ressuscités est essentiellement constituée par la claustrophobie, etc...

En fait, un récit de ce genre vérifie la théorie de Leonid Heller, qui situe le caractère spécifique de la S.F. dans le fait qu'elle accepte la rationalisation d'un monde unique et homogène calqué sur le modèle du monde empirique[11]. C'est bien en ce sens que déclare œuvrer Dick lorsqu'il déclare, par exemple, que les « réalités subjectives » sont aussi dignes d'être qualifiées de réelles que d'être rejetées comme des points de vue aberrants ou des « complexes névrotiques »[12]. Mais Heller est ici surtout intéressant à citer parce que cet auteur cherche

(8) *Ibid.*, p. 242.
(9) St Paul, I. Cir. 15.54-55 : « Quand donc cet être corruptible aura revêtu l'incorruptibilité et que cet être mortel aura revêtu l'immortalité, alors s'accomplira la parole de l'Ecriture : *La mort a été engloutie dans la victoire. Où est-elle, ô mort, ta victoire* ? ».
(10) *Op. cit.*, p. 207.
(11) Leonid Heller, *De la science-fiction soviétique. Par delà le dogme, un univers*, Lausanne, 1979, p. 24.
(12) *Postface* à l'édition française, *op. cit.*, p. 375.

manifestement à compléter la fameuse option d'*estrangement* par une véritable théorie des genres : en insérant la S.F. dans la tradition issue de la satire et de Swift, il analyse l'existence de genres clichés (comme le western) dont le sujet de base, une fois modifié, entraîne une dynamique de nouveaux sous-genre. Heller cite le cas d'un film de W. Wellman, *The Ox-bow Incident*, qui inverse la thématique traditionnelle du Bien et du Mal dans le western classique et produit, par déplacement simultané du sujet et de la fonction, un nouveau sous-genre proche du psychologique *noir*[13] (on pourrait en dire autant du fameux western-spaghetti). Il y a là mécanisme de récupération, - sur lequel on reviendra -, qui semble lié à la structure même de la S.F. : combien d'œuvres de S.F. qui reprennent en les rajeunissant les genres du passé ? En particulier, l'importance de l'idée dans les nouvelles et les romans de S.F. prédispose les auteurs à se tourner vers des productions à tonalité philosophique comme le conte philosophique et l'utopie[14]. On notera par ailleurs que la science-fiction française, par exemple, - du moins jusqu'à Sternberg, Klein et Vian -, s'est longtemps contentée de paradoxes semi-philosophiques. Si des récits comme ceux de Marcel Renard et d'André Maurois renouent avec les utopies traditionnelles et les voyages philosophiques, c'est, pense Jean Gattégno, parce qu'ils n'envisagent une société *autre* que dans un cadre statique. La S.F. ne devient un système d'idées doté d'une véritable énergétique que lorsqu'elle conçoit non une structure autre, mais le passage d'un type à l'autre, ce qui n'a été rendu possible que dans le cadre conceptuel développé en marge de l'évolutionnisme[15]. On pressent donc déjà que les histoires de mondes inversés ont beaucoup à voir avec la littérature du passé, celle-là même qui précède le XIX^{e} siècle, et où les auteurs modernes ne reconnaissent pas toujours volontiers des précurseurs. Cela dit, les textes de Dick et la plupart des nouvelles « inversées » ne créent pas du neuf. A vrai dire, - et la remarque pourrait éventuellement être étendue à l'ensemble des domaines relevant de l'imaginaire[16] -, il s'agit simplement de faire passer pour innovation ce qui n'est qu'un déplacement de point de vue, une altération de perspective. Au

(13) C'est en ce sens, également, qu'on a pu parler, dans la science-fiction soviétique, d'*easterns*, où les Indiens et la diligence sont remplacés par les « Blancs » de la révolution russe et les chariots à mitrailleuse (*Verstes de feu* d'Alov et Naoumov, Heller, *op.cit.*, p. 22).

(14) Jacqueline Lahana constate qu'il n'existe en U.R.S.S. ni utopie imaginant une société autre que communiste ni anti-utopie communiste. Par contre, l'opposition utopie communiste / anti-utopie capitaliste est fréquente : la récupération se fait donc via l'idéologie (*Les mondes parallèles de la science-fiction soviétique*, Lausanne, 1979, p. 23).

(15) Jean Gattegno, *La science-fiction*, Paris, 1973, p. 37.

(16) C'est notamment le cas du fantastique, qui procède souvent par simple recomposition d'éléments habituellement placés dans un certain ordre, ou dans un entourage habituel et familier (cas classique des histoires fondées sur la vie autonome de certaines parties du corps humains) ; ou par l'établissement de nouvelles relations de causalité.

fond, le monde inversé n'est, - avec de nombreux autres types de mondes alternatifs -, que le monde présent vu en d'autres termes, catégorie suffisamment large pour mériter une place distincte dans une classification comme celle de David Ketterer, qui n'hésite pas non plus à dénoncer la relative pauvreté structurelle de l'imaginaire[17]. On sait d'ailleurs que l'imaginaire pur n'existe pas, ou alors se heurte à l'incommunicabilité. Tout l'art, en S.F., est de créer un monde suffisamment différent pour retenir l'attention, mais aussi suffisamment semblable pour ne pas égarer le lecteur. C'est ce qui explique le succès des robots, assez proches de nous pour ne pas nous désorienter, assez lointains pour nous faire rêver.

En réalité, en dépit d'une apparence d'inépuisable multiplicité, les idées, les thèmes et les points de vue sont en nombre relativement limité. C'est l'opinion courante d'un maître du genre, Stanislas Lem, pour qui il n'y a pas abondance de mondes nouveaux que nous puissions expérimenter : où que nous allions, nous avons toutes les chances de ne rencontrer que des extensions de nous-mêmes, ce qui, par parenthèse, jette un jour significatif sur le vieux cliché des planètes, miroirs de la terre. Cet avis est partagé par d'excellents connaisseurs : Michel Butor constatait déjà à quel point l'image du monde futur est susceptible de présenter peu de différences par rapport au monde présent[18] ; et Donald Wolheim estime, en observant la dépendance des auteurs de S.F. à l'égard d'un nombre de canevas plutôt restreint, qu'il n'y a finalement qu'un « nombre limité de possibilités générales ouvertes à la conjecture humaine »[19]. Le schéma inversif est l'une de celles-ci, et probablement une des plus simples, dans la mesure où elle présente un très fort coefficient de cohésion. En somme, l'inversion prend place dans une technique générale de distorsion, à côté d'autres mécanismes antimimétiques ne visant pas à reproduire, mais à dépayser. Ces mécanismes sont bien connus : il y a le grossissement, qui exagère jusqu'au point de rupture une situation existante, soit par généralisation d'un cas particulier, soit par universalisation de l'exception. Dans la nouvelle d'Ib Melchior, *Le Pilote*[20], on suppose que les compétitions sportives et les matches de boxe ont été remplacés par des *Tragi-accs*, c'est-à-dire par des courses de voitures qui se déroulent à travers tous les Etats-Unis, et dont le but est de totaliser le plus de points en fonction du nombre de personnes tuées. Pour ce faire, les bolides sont munis d'ailes coupantes comme des rasoirs. Transposé dans le domaine politique, ce grossissement de la violence aboutit au triomphe du tota-

(17) D. Ketterer, *New Worlds for Old. The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, London, Indiana University, 1974, p. 182.
(18) M. Butor, « La crise de croissance de la science-fiction », *Essais sur les modernes*, Paris, 1964, p. 234.
(19) P. Wolheim, *Les faiseurs d'univers. La science-fiction aujourd'hui*, Paris, 1971, p. 75.
(20) Dans l'anthologie *Après* de Ch. Nuetzel, Verviers, 1970, n° 345, pp. 71-82.

litarisme et de la terreur idéologique dans *1984*. Dans un texte peut-être moins connu, et qui ne relève pas de l'anti-utopie, *La guerre à finir toutes les guerres*, Alec Effinger[21] projette dans le futur tous les conflits sociaux et idéologiques actuels. Il gonfle outre mesure les tendances à la violence, de telle sorte que les groupes sociaux, ethniques, raciaux, sexistes, s'affrontent dans des luttes incessantes. Cette situation durera jusqu'à ce que soit décidée une guerre mondiale unique destinée à vider l'abcès une fois pour toutes. Malheureusement, au lendemain du conflit, les gens, n'ayant plus personne d'autre qu'eux-mêmes à affronter, se suicident en masse.

Il y a aussi la modification du point de vue, par décalage du cadre de référence existant ; un procédé particulièrement fécond, et qui était déjà typique des voyageurs plus ou moins imaginaires du XVIII[e] siècle (dans cette perspective, il n'y a pas de solution de continuité entre le *Persan* de Montesquieu et la touchante créature de Spielberg dans le film *E.T.*). Il y a l'introduction d'un élément nouveau dans un cadre ancien, ressource abondamment exploitée par la *speculative fiction* anglo-saxonne[22]. Dans tous les cas, l'effet obtenu vise à la confrontation de systèmes normatifs, d'équipements conceptuels différents, et, en cela, même Stanislas Lem ne refusera pas à la S.F. le bénéfice d'un authentique optimisme cognitif[23] : la simple reduplication, le déplacement des conflits socio-historiques dans les étoiles (du type *space opera*) cèdent le pas à une authentique technique de *testing*. L'intérêt de *The War of the Worlds* ne réside nullement dans la présentation d'une technologie martienne qui fait aujourd'hui plutôt sourire : les gigantesques, - et sans doute fort encombrants -, tripodes articulés de Wells sont un bricolage finalement assez inefficace. Ce qui compte, en réalité, c'est, à la fin du roman, l'examen critique des réactions de l'humanité. Wells prévoit que seront réduits en esclavage les faibles, les soumis, les fatalistes, ceux qui ont pour unique but dans l'existence la sécurité d'emploi. Par contre, survivront les forts, les révoltés, qui refuseront la tutelle martienne et se réfugieront dans la clandestinité pour organiser la résistance. La conclusion de Wells est très ironique et peu flatteuse pour notre société, puisque toute la technologie ter-

(21) *La Frontière Avenir. Anthologie de la S.F. américaine d'aujourd'hui*, éd. H.L. Planchat, Paris, 1975, pp. 19-31.

(22) Les considérations les plus pertinentes sur cet éventail de moyens figurent à notre avis dans l'analyse de Michel Thiéry, « Propos sur l'art de visiter les univers imaginaires », in *Du fantastique à la science-fiction américaine*, éd. R. Asselineau, Paris, 1973, pp. 95-114. M. Thiéry introduit la notion de renversement, de « négatif photographique » à propos d'une nouvelle de Vernor Vinge, *Apartness*. Dans ce texte, des anthropologues (qui sont en réalité des Zoulous) étudient une population de misérables sauvages : ces primitifs sont en réalité des blancs d'Afrique du Sud qui ont survécu à une troisième guerre mondiale.

(23) S. Lem, « The Time-Travel Story and related Matters of S.F. Structuring », in *Science Fiction. A collection of Critical Essays*, ed. by Mark Rose, 1976, p. 88.

restre se révélera finalement de très peu d'utilité : ce sont les plus petits des êtres vivants, les microbes, qui auront raison de l'invasion martienne. On voit donc que, bien plus que son mode de réalisation fictive, ce qui détermine la spécificité de la speculative fiction, ce sont les interrogations qu'elle aime poser sur les facultés de réaction de l'humanité, souvent envisagées, d'ailleurs, sous un jour peu favorable. *Qu'arriverait-il si* ? Si les Noirs américains décidaient tous ensemble, et d'un même accord, de quitter les Etats-Unis à destination d'une autre planète ? La réponse que donne Ray Bradbury à cette question moins innocente qu'il n'y paraît démonte le mécanisme de l'aliénation en dévoilant la rage de la population blanche voyant filer sa main-d'œuvre : les plus excités sont précisément ceux qui ne parlaient que de jeter leurs domestiques à la mer ou de les renvoyer en Afrique[24]. Qu'arriverait-il si quelqu'un découvrait une technique cinématographique permettant de filmer le passé, et donc de montrer, telle qu'elle fut, la vérité non travestie par des documents de propagande ? L'auteur de pareille hypothèse ne se fait pas d'illusions : le spectacle serait insupportable et, conscients d'avoir été trompés par les *mass média*, les peuples se révolteraient[25]. Ce dernier exemple montre que le monde du *si* est nécessairement un monde de l'humain, du moins un monde où se posent des problèmes humains. L'univers de la fiction distanciée comporte presque nécessairement des arrière-plans humains, ne fût-ce que parce que les besoins humains sont réenvisagés dans le contexte de nouveaux types d'environnements. Dans ce cadre, on peut placer la plupart des histoires alternatives, ou qui décrivent un monde alternatif, analogue mais pas forcément équivalent au monde inversé puisque, le plus souvent, c'est seulement un élément particulier qui fait l'objet de la distorsion. Le modèle, ici, est *Pavane* (1966) de Keith Roberts, qui postule après l'assassinat de la reine Elisabeth en 1588, la victoire de l'Armada espagnole, et donc l'avènement d'une Angleterre catholique. Notons, avec Robert Scholes et Eric S. Rabkin[26], que ce genre de récit amène presque toujours des questions d'importance philosophique sur le progrès ou le sens de l'histoire, bien qu'au fond l'ordre du monde ne soit pas radicalement changé[27]. Là aussi des contraintes existent et les re-créations sont souvent de simples renversements qui ne mettent pas en cause la substance profonde de la réalité. Dans *All You Zombies* (1960) de A. Heinlein, le héros devenu bisexué, - à la fois père et mère -, ne peut finalement pas

(24) « Juin 2003 à travers les airs », in *Esprit*, Paris, mai 1953, p. 686.
(25) Ct. H. Sherred, « Une fenêtre sur l'histoire », in *Fiction spécial*, Paris, 1966, II, pp. 9-59.
(26) *Science Fiction. History. Science. Vision*, Oxford University Press, 1977.
(27) Voir les réflexions de Jean-Marc Gouanvic, « Positions de l'histoire dans la science-fiction », in *Science-fiction et histoires*, éd. G. Klein, D. Riche, Cahiers du Collectif *Change*, Paris, 1981, pp. 85-103.

éviter de remplir son double rôle sexuel. Dans l'histoire alternative sans doute la plus célèbre de la S.F.[28], et qui est également de Dick, *The Man in the High Castle*, les Etats-Unis ont été vaincus par les Japonais, et les Américains sont confinés dans des réserves naturelles (où les touristes leur achètent des *americana*). Mais c'est quasiment par un effet obligatoire de compensation que Dick met en scène un ... écrivain de science-fiction qui écrit un livre sur un monde futur alternatif (en fait, le nôtre) dans lequel les Alliés auraient été victorieux ! On ne s'étonnera plus après cela de voir Norman Spinrad présenter *The Iron Dream* (1972) comme l'œuvre d'un auteur fictif, Adolf Hitler, fameux auteur de science-fiction ! Plus généralement, le schéma inversif peut conduire à réinterpréter des motifs légendaires, magiques ou mythiques (*Shambleau* de C.L. Moore, *I am a Legend* de R. Matheson, *Behold the Man* de M. Moorcock) ; et pourtant le monde ne change pas, il reste ce qu'il était en 1607 pour l'évêque Hall, c'est-à-dire un *Mundus alter et idem*. Sans doute trouve-t-on là, dans une série d'épisodes comico-satiriques, la description du pays des gloutons (d'où les escaliers sont bannis), celle du paradis des femmes (où les hommes accomplissent les tâches ménagères) : il n'empêche, malgré diverses formes de permutation et de dérivation, les hiérarchies fondamentales demeurent.

Dans sa préface à la classique étude de Kingsley Amis, *L'univers de la science-fiction* (Paris, 1960), Jean-Louis Curtis considère beaucoup de récits de S.F. comme des « fables », des moralités au sens médiéval du terme. Nous pensons, à bien considérer les mondes alternatifs et les mécanismes inversifs qui les sous-tendent, que la S.F. la plus récente n'échappe pas, sur ce point, à toute une tradition littéraire (où l'on classe plusieurs œuvres comme appartenant à la « préhistoire » de la S.F.) conduisant, à travers les utopies, les voyages extraordinaires et les relations des « Isles bienheureuses », au monde fabuleux grec et hellénistique. Les nouvelles et les romans de J. Raabe, de Knight et de Dick sont l'expression d'une continuïté et d'un approfondissement de la pensée inversante qui apparaît comme un très bon topos, et peut-être, selon Jean Rousset, comme une catégorie fondamentale de l'esprit[29]. Des hypothéses cognitives et des schémas inversifs ont toujours figuré dans la littérature de la connaissance distanciée : l'utopie du pays de Cocagne, les *Etats et Empires de la Lune et du Soleil* de Cyrano de Bergerac, - antithèse et miroir critique de la terre dégénérée ; l'anti-abbaye de Thélème, « université libre » tournant en dérision les

(28) « The classic alternative history », selon Neil Barron, in *Anatomy of Wonder. Science Fiction*, New York-London, 1976, p. 177.

(29) Dans les discussions du Colloque international de Tours de 1977. Voir *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, éd. J. Lafond, A. Redondo, Paris, 1979, p. 179.

anciennes institutions monastiques. On pourrait même remonter plus haut et chercher l'origine de tout ce courant d'exemplification et de démystification dans l'*Histoire vraie* de Lucien de Samosate. Mais nous ne pensons toutefois pas de même, en considérant ce panorama, que Darko Suvin, lorsqu'il ne voit dans tout cela qu'une « ... étrangeté plus divertissante que didactique »[30]. Il y a sans doute, - et cela paraît aussi vrai pour la topique ancienne que pour la S.F. contemporaine -, une série d'effets annexes qui ressortissent bien de l'imaginaire ludique. On peut songer au principe même du détournement, de l'association des choses incompatibles, ces *impossibilia* ou *adynata* qu'à travers Chrétien de Troyes et la poésie latine du XII[e] siècle, on peut faire remonter jusqu'à Virgile et Aristophane[31]. On ne peut omettre le domaine de la « fatrasie », de la menterie, des inversions liées au sacré de transgression et à la théorie de la fête, et sur ce point, on renverra à une abondante littérature[32]. A cet arrière-plan déjà riche de dessous économiques, politiques ou religieux, il faudrait encore ajouter ce qui dépend plus précisément de l'illusion d'optique, du trompe-l'œil. Après tout, il y a dans le texte de Raabe des effets de déroute sensorielle qui ne vont pas sans rappeler l'engouement de certaines époques pour toutes les altérations de la perception, ces jeux de miroirs, ces défauts de perspective, ces anamorphoses raffinées qui ont fondé un véritable fantastique expérimental. C'est notamment le cas de la littérature et de l'art baroque, avec leurs perspectives vertigineuses, leurs tendances hyperboliques et leur passion de l'étrange[33]. D'ores et déjà, on peut dire que le choc, l'effet de surprise, en créant la distance, nous introduit d'emblée dans le monde fictionnel. Dans un premier temps, il s'agit de légitimer une espèce de subversion de la réalité, de montrer que tout n'est qu'illusion, tromperie, que rien n'est sûr, et que l'homme n'est pas ce qu'il croit être. Mais qu'on ne s'y trompe pas ; le renversement n'a de sens que par rapport à l'endroit : ne peut être renversé que ce qui est net, stable, fixé, et non ce qui est confus ou obscur. Du coup, on saisit la loi fondamentale qui régit l'univers inversé et qui en détermine les limites : le premier trouble passé, on est bien aise de constater que l'inversion a une fonction éminemment conservatrice. On a pu montrer, dans l'imagerie populaire par exem-

(30) Darko Suvin, *op.cit.*, p. 103.

(31) Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, 1956, pp. 117-122.

(32) Anne-Marie Lecoq, « La Citta festeggiante. Les fêtes publiques au XV[e] et au XVI[e] siècles », in *Revue de l'Art*, Paris, 1976, XXXIII, qui contient un intéressant chapitre sur « Le monde à l'envers : charivari, carnaval et *folie* à la Renaissance » (pp. 83-100). Voir aussi Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Paris, 1950 ; Yves-Marie Bercé, *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVI[e] au XVIII[e] siècle, Paris, 1976 ; et, pour le domaine anglo-saxon, Christopher Hill, The World Turned Upside Down. Radical Ideas during the English Revolution*, London, 1972.

(33) Voir à ce propos l'étonnante étude de Maurice Lever sur « Le monde renversé dans le ballet de cour », in *L'image du monde renversé, (op.cit.*, pp. 107-115).

ple, qu'elle n'est qu'une vision à rebours destinée à montrer un ordre où sont « solidairement intangibles nature et société », où se trouve exorcisée toute velléité de bouleversement social[34]. Au moyen âge, le « jour des fous » n'est possible que parce que la chose est impossible dans l'ordre commun : le renversement n'est rien d'autre que la satisfaction d'un besoin psychologique qui rassure, finalement, sur la place de chacun et sur son identité.

Nous pouvons donc lire *La ménagère inversée* en toute tranquillité, car ce n'est pas demain que nous serons obligés de nous lever à minuit pour dégurgiger notre petit déjeuner et enfiler une chemise sale, avant de rejoindre notre lieu de travail, une désimprimerie chargée, bien entendu, ... de blanchir des romans de science-fiction !

Et c'est très bien ainsi.

(34) Roger Chartier et Dominique Julia, « Le monde à l'envers », in *L'Arc*, n° 65, p. 62.

Alain Van Crugten

Drogue et contre-utopie

En examinant l'évolution du genre utopique à travers l'histoire de la littérature, on est frappé par le changement intervenu vers le début de notre siècle et qu'on pourrait qualifier de véritable virage idéologique. C'est à partir de cette époque, qui a vu, dans la civilisation occidentale, le renversement de tant de valeurs apparemment si solidement établies, que l'on s'aperçoit qu'il devient malaisé et même presque impossible à tout écrivain conscient des réalités contemporaines de rédiger une œuvre restant dans la ligne de l'utopie traditionnelle, c'est-à-dire présentant au lecteur l'image d'une « cité du bonheur », d'un monde idéal où règnent et règneront à jamais l'ordre et la félicité. Ce n'est pas qu'il devienne subitement impossible - au contraire - d'imaginer un monde futur à l'ordre immuable, mais il apparaît de plus en plus difficile, en cette ère d'hypertechnicité, de présenter un tel avenir comme le but idéal à atteindre pour l'humanité. Les accents de méfiance à l'égard des réalisations de la science et de la technique, qui apparaissaient déjà çà et là dans la littérature utopique du 19ème siècle, prennent maintenant l'ascendant sur tout autre thème, de sorte que le genre vire à l'anticipation pessimiste, parfois appelée *antiutopie* ou *contre-utopie*.

Les perspectives de mécanisation définitive de la société semblent à présent non plus souhaitables, mais effrayantes par tout ce qu'elles impliquent : uniformisation des êtres humains, dépersonnalisation, fin de toutes les valeurs d'individualisme auxquelles une tradition culturelle séculaire avait donné une place prépondérante.

Par ailleurs, depuis la fin du 19ème siècle, un mélange des genres entre science-fiction et utopie est devenu fort apparent. L'anticipation scientifique aura donc tendance, elle aussi, à se dégager de l'optimisme scientiste, si typique pour le siècle précédent, pour évoluer tout au long du 20ème. siècle vers la peinture d'un avenir plus sombre pour l'humanité[1].

Je me propose de prendre ici comme illustration quatre ou cinq œuvres contre-utopiques publiées entre 1920 et 1950, les unes très célèbres,

(1) Une exception notable : H.G. Wells, chez qui on peut noter des traces d'angoisse face à la science dans les grands romans d'anticipation d'avant 1900 et qui, par la suite, ramera pendant plusieurs décennies à contre-courant en se faisant le prophète d'une civilisation idéale fondée sur les progrès de la science.

les autres moins connues. Ces ouvrages ont pour principal mérite - hormis leur valeur littéraire certaine - de tenter (en y réussissant parfois) de soulever l'intérêt du grand public pour la grave question de l'avenir de notre civilisation. Il pourrait sembler à nos contemporains que c'est là un souci général, auquel la presse écrite et audio-visuelle, par exemple, donne le plus large écho. Or, il s'agit d'une question longtemps réservée aux débats et méditations des philosophes. Les appréhensions éveillées par la civilisation machiniste, en particulier, furent certes exprimées par un certain nombre d'auteurs du premier demi-siècle, mais c'étaient des réflexions de spécialistes ou d'intellectuels de haute volée et malgré le succès de certaines de leurs œuvres (*Brave New World*, surtout), celles-ci restèrent des cris d'alarme individuels. Par contre, l'évolution de l'histoire mondiale a depuis lors amené ces grands problèmes de civilisation sur la place publique, de sorte que, grâce notamment à l'emprise des *mass média*, plus personne ne peut y échapper à l'heure actuelle. Il me semble que l'on peut voir une confirmation de ceci dans la tournure générale prise par la science-fiction : restée « populaire » par une grande partie de sa production, elle aussi est passée le plus souvent au pessimisme, sinon au catastrophisme.

La plus célèbre des anticipations pessimistes est sans conteste *Brave New World* d'Aldous Huxley (1932). Parmi les grands thèmes qu'il y traite, figurent ceux qu'on peut qualifier d'éternels : - la vie et la mort, la métaphysique ; - les relations humaines, l'amour ; - la liberté individuelle ou le déterminisme. Cependant l'un des thèmes annexes est particulièrement frappant : *l'utilisation du stupéfiant comme outil du conditionnement de masse.*

Un élément important de la vie « aproblématique » des habitants du *Meilleur des mondes* est le *soma*, une drogue tranquillisante dont tous font un usage abondant. Il est pris en pilules à l'apparition de la moindre pensée décourageante ou simplement lorsqu'on constate la moindre baisse d'enthousiasme dans l'activité quotidienne, laquelle est strictement réglementée, comme il sied dans toute utopie. Le soma est l'un des ingrédients fondamentaux de toute la vie sociale. Il fait partie des loisirs organisés : dans le gigantesque « Westminster Abbey Cabaret », les danseurs en foule, bercés par les « blues malthusiens », sont drogués jusqu'au dernier et baignent dans une artificielle félicité : « in the warm, the richly coloured, the infinitely friendly world of soma-holiday »[2]. Non sans ironie, Huxley souligne aussi le rôle du soma dans les substituts de vie spirituelle de ses hommes de l'avenir. Dans cet état mondial, d'où la religion a été chassée par la science, il se tient cependant des « Offices de Solidarité » où, par groupes mixtes de

(2) A. Huxley, *Brave New World*, Vanguard Library, London, 1952, p. 71.

douze, les citoyens ingurgitent rituellement des « ice-cream soma » et des « pastilles de soma consacrées » avant d'exécuter solennellement des danses préparatoires à une orgie sexuelle.

Commentant lui-même son ouvrage dans un volume postérieur, *Brave New World Revisited*, publié en 1958, Huxley indique qu'il a emprunté le nom et l'idée du soma aux anciens rites de l'Inde, dans lesquels la drogue sacrée est censée donner une expérience immédiate de l'éternité et de l'immortalité. Huxley a toujours manifesté de l'intérêt pour les stupéfiants et l'on ne doit pas s'étonner de voir ce thème lié chez lui, à celui des religions anciennes ou primitives. On sait que dans certaines cultures anciennes la drogue fut habilement utilisée par l'autorité religieuse pour asseoir et confirmer son pouvoir. Il ne s'agissait pas seulement de fournir l'ambiance propice à quelque prophète « inspiré », mais aussi de mettre son auditoire en condition. Ce conditionnement à l'obéissance a trouvé quelques illustrations connues, - dont la secte des Assassins est sans doute la plus célèbre - un conditionnement qui ne diffère guère dans son essence du procédé qui consistait à faire ingurgiter au poilu de 14-18 un « quart de gnôle » avant l'attaque. Huxley a voulu son soma plus subtil dans ses effets et ses buts, plus adapté à la mentalité de notre époque et du futur qu'il nous promet ; et cependant, dans sa parabole, il démontre grâce à cette drogue notamment, que l'ultracivilisation présente en réalité bien des aspects du retour au primitivisme, à l'irrationnel, à la barbarie même.

« All the advantages of Christianity and alcohol ; none of their defects » (p. 54) : le soma est la drogue communautaire idéale. Il apporte félicité, oubli, insouciance, ne rend pas malade, mais surtout, il est l'un des principaux instruments de la *stabilité sociale*, fondement indispensable de toute utopie. Il ne s'agit évidemment pas d'une habitude devenue collective, mais de l'outil d'une politique. On ne peut permettre à personne de douter un seul instant du bien-fondé du bonheur exclusivement matériel procuré par les Contrôleurs Mondiaux à leurs sujets. Aussi la drogue fait-elle partie dès l'enfance du conditionnement auquel nul n'échappe. « A gramme is better than a damn », « One cubic centimetre cures ten gloomy sentiments » : chaque citoyen a appris par hypnopédie ces slogans encourageant à l'absorption de soma, aussi simplistes, aussi faciles à mémoriser que peut le souhaiter tout bon agent publicitaire.

La consommation du soma est généralisée, sans aucune exception. La dose quotidienne est une assurance prise contre tout malaise personnel, donc contre le désordre social et la prolongation d'idées subversives. « All the advantages of Christianity... » : le soma est bien « l'opium du peuple ». Si jamais, par extraordinaire, se produit une petite discordance dans le concert social, le soma intervient rapide-

ment et en force ; il en est ainsi lorsque le Sauvage déclenche un début de bagarre entre ouvriers de caste inférieure : la police vaporise aussitôt de fortes doses de stupéfiant et deux minutes plus tard tous s'embrassent avec émotion. Le conditionnement au soma permet également aux habitants du Brave New World d'attendre la mort paisiblement, un sourire béat et idiot aux lèvres, dans une débauche de musique, de senteurs et d'images, car dans les mouroirs comme partout ailleurs, on les subjugue par la satisfaction simultanée de tous leurs sens.

Tous baignent de la naissance à la mort dans un confort matériel et moral absolu, dans le bonheur que donne l'inconscience. Seuls ne sont pas dupes les Contrôleurs Mondiaux, ceux qui organisent toute cette mécanisation :

The world's stable now. People are happy ; they get what they want, and they never want what they can't get. They are well off ; they're safe ; they're never ill ; they're not afraid of death ; they're blissfully ignorant of passion and old age (...) they're so conditioned that they practically can't help behaving as they ought to behave. And if anything should go wrong, there's soma.

Cette stabilité, c'est l'idéal représenté dans chaque utopie. Depuis les origines du genre, malgré toutes les variations sur le thème utopique, une chose est restée constante : l'Etat parfait est fondé sur l'immuabilité, laquelle ne s'obtient que par la contrainte, l'ordre imposé, l'organisation de caserne. Mais c'est seulement la contre-utopie du 20ème siècle qui a vu qu'on pouvait faire de l'usage massif des stupéfiants un redoutable instrument non de contrainte, mais de persuasion pour forcer l'acceptation de l'Etat idéal, omniscient et tout-puissant.

Stanislaw Ignacy Witkiewicz, contemporain polonais de Huxley, a lui aussi tenté de montrer dans deux romans (ainsi que dans plusieurs pièces de théâtre) comment la drogue pouvait amener l'humanité, dans un futur très proche, à « se bétailliser », à devenir une masse de corps non-pensants, uniquement préoccupés de satisfactions matérielles. *L'Adieu à l'automne* (1927) et *L'inassouvissement* (1930), parus tous deux avant l'œuvre d'Aldous Huxley, sont des illustrations de thèses déjà exposées dans des essais datant de 1919(3). Outre le thème général du déclin de l'humanité lié à l'extinction de ce que Witkiewicz nomme le « sentiment métaphysique », il y traite assez abondamment de la drogue. Il est lui-même utilisateur de narcotiques, quoique non-intoxiqué. Ses peintures et dessins comportent une particularité curieuse : l'indication en abrégé, à côté de la signature, des drogues prises pen-

(3) S.I. Witkiewicz, *L'Adieu à l'automne,* L'Age d'Homme, Lausanne, 1972 ; *L'inassouvissement,* idem, 1970 ; *Nouvelles formes en peinture* (essais), idem, 1979.

dant leur confection (ou de celles dont il s'est abstenu, y compris l'alcool et le tabac). Il est par ailleurs l'auteur d'un petit ouvrage sur les stupéfiants, dans lequel il relate ses expériences sous surveillance médicale, notamment avec le peyotl et la cocaïne[4].

Ses deux romans nous montrent le passage, dans la littérature, d'un traitement à un autre du thème de la drogue, anticipant ainsi sur un phénomène de société dont nous avons été les témoins depuis lors : la consommation de stupéfiants, de fait individuel est devenu phénomène de masse[5]. Elle était réservée naguère, dans la civilisation occidentale du moins, à une certaine « élite » qui non seulement pouvait se payer « la fée blanche », l'opium, l'héroïne etc., mais était pratiquement seule au courant de son existence et seule à y avoir accès. Les moins favorisés ne connaissaient en fait de paradis artificiels que ce stupéfiant démocratique : l'alcool. La littérature s'étant faite le reflet de cet état de chose, nul ne songerait à comparer *L'assommoir* aux expériences morbides et raffinées de Blake, Quincey, Baudelaire ou de quelques autres esthètes décadents du 19ème et du 20ème siècles.

Athanase Bazakbal, le jeune héros de *L'Adieu à l'automne*, est un esthète de cette sorte. Assistant en première loge au moment critique du passage de l'humanité à l'état de fourmilière, il trouve un refuge momentané dans la cocaïne que lui offre un ami toxicomane ; c'est l'occasion pour Witkiewicz de nous présenter quelques pages étonnantes où se succèdent des visions de béatitudes et un terrifiant, un abominable réveil, une « gueule de bois » à la limite de la folie meurtrière et suicidaire (pp. 185-204).

A la fin du récit, lorsqu'il se rend compte qu'il est incapable de vivre au sein d'une humanité grise où règne la doctrine du « nivellisme », il décide d'en finir. Partant à pied dans ses chères Carpathes, il a l'intention de se droguer à mort dans la solitude de la nature, qui reste la seule inspiratrice de « sentiments métaphysiques ». Mais par une de ces bizarreries grotesques dont Witkiewicz est coutumier, Athanase se voit obligé d'utiliser la moitié de sa réserve de cocaïne pour se défendre d'une ourse qui l'attaque. L'ourse s'en va, droguée et béate, et Athanse, à demi-conscient, est fusillé par des gardes-frontières.

Dans *L'inassouvissement*, par contre, la drogue a une fonction fort proche de celle qu'on voit chez Huxley, Witkiewicz imagine que vers

(4) S.I. Witkiewicz, *Les narcotiques. Les âmes mal lavées*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1981.

(5) Une coïncidence caractéristique : certains courants qui ont agité l'opinion dans un passé récent, tel le mouvement *hippie* ont associé la consommation collective de stupéfiants à une idéologie de retour à l'utopie : il ne s'agissait pas là de littérature, mais de la propagation de l'idée que l'utopie, loin d'être une chimère de théoriciens, est une nouvelle forme *réalisable* de société.

la fin du 20ème siècle le monde entier a été gagné par le « nivellisme », à l'exception de la Pologne, dernier bastion de l'individualisme, mais soumise à la férule d'un homme fort : le Général-Quartier-Maître. Cependant, les Chinois, trouvant l'Europe trop peu communisée à leur gré, entreprennent de la conquérir. Dans cet énorme roman touffu s'entrecroisent plusieurs actions, la psychologie, mais surtout la philosophie y jouent un grand rôle, mais tout est évidemment lié à cette toile de fond historique. Or, les conquérants asiatiques ne veulent pas d'un gigantesque conflit sanglant, ils préfèrent une méthode plus insinuante. En Europe, comme dans le reste du monde, se répand une théosophie attribuée à un sage nommé Murti Bing, qui vit caché dans une petite île de Malaisie. Cette doctrine séduit un très grand nombre de gens par le fait même qu'elle est on ne peut plus vague et qu'elle promet une béatitude qui constituerait un substitut aux bienfaits de toutes les religions (comment ne pas penser à la caricature de religion chez Huxley ?). Murti Bing lui-même est peut-être une fiction, mais un autre être est très réel, le mage Djevani qui professe et propage le « murtibinguisme ». En réalité, Djevani travaille pour les Chinois, « le trust des princes et seigneurs mongols bolchévisés ». Djevani et ses agents inondent l'Occident d'une drogue, le *dawamesk B2,* destinée à faire mieux assimiler la prétendue doctrine de Murti Bing :

(...) la foi et les pilules de Djevani, qui donnaient énormément de choses au moment même et fournissaient à chaque instant les moyens de lutter contre la personnalité (et qu'est donc le mal, si ce n'est la personnalité un peu trop exubérante ?), tuaient chez les adeptes toute intuition du futur, toute capacité d'intégrer les instants de la vie dans une construction à long terme. Il s'ensuivait une complète pulvérisation du moi en séries de moments sans lien entre eux et une aptitude à se soumettre à n'importe quelle discipline mécanique, même la plus bête. Ce n'était pas pour rien que les plus calés parmi les chimistes chinois avaient travaillé sur la formule du dawamesk B2...[6].

Le dawamesk, qui donne à tous les intoxiqués « une avidité d'obéissance inouïe », va donc annihiler toute résistance à l'idéologie nivelliste des Chinois et permettre à ceux-ci d'installer leur bonheur communautaire et programmé sur toute la terre. L'instant décisif pour l'humanité se présentera lorsque le Général-Quartier-Maître polonais, qui a pris la tête d'une vaste contre-attaque européenne, décidera brusquement - prétendument pour le bien de ses soldats et de son peuple - de ne pas livrer bataille et de se rendre aux envahisseurs. En réalité, lui aussi, le titan, le dernier grand individualiste sur terre, est tombé vic-

(6) Witkiewicz a emprunté le terme de *dawamesk* à une préparation à base de hachisch et d'épices en usage au Moyen-Orient.

time de Djevani et de sa drogue. La fin du roman est alors rapidement bouclée, car le *Brave New World* va commencer et ceci n'intéresse pas Witkiewicz, mais, au contraire, lui inspire horreur, ennui et dégoût.

Witkiewicz, en effet, tant dans ses romans que dans ses nombreux essais, annonce, avec un pessimisme que rien ne peut atténuer, la mort de la race humaine et son remplacement par une autre espèce vivante, physiquement identique, mais qui aura perdu tout ce qui confère à l'être pensant sa dignité d'homme : le sentiment angoissant du « Mystère de l'Existence ». Nous retrouvons là l'un des thèmes centraux d'Huxley (lequel l'a habilement exploité à l'aide de références à Shakespeare) : toute tragédie sera impossible dans le monde futur, car elle ne peut fleurir que sur un terreau d'angoisse métaphysique, où, se mêlent sentiments de danger et de mort, souffrances et passions. Du reste, pour être certain d'abolir la tragédie, le *Meilleur des Mondes* a inventé une drogue dont l'effet s'ajoute à celui du soma, le *V.P.S.* :

Violent Passion Surrogate. Regularly once a month. We flood the whole system with adrenin. It's the complete physiological equivalent of fear and rage. All the tonic effects of murdering Desdemona and being murdered by Othello, without any of the inconveniences. (p. 198)

Les romans de Witkiewicz sont bien des contre-utopies comparables à celle de Huxley, car ils délivrent le même message, quoique sur un ton moins détaché. Avec un pessimisme passionné et sarcastique, Witkiewicz nous prédit la « moutonnisation », la « bestialisation », l'« idiotisation » générale, absolue et définitive :

le monstrueux ennui d'une vie mécanique et sans âme, où les petits de ce monde se vautreront durant les moments de loisir que leur vaudra la diminution du temps de travail (...) Les hommes de l'avenir n'auront besoin ni de vérité, ni de beauté, ils seront heureux, n'est-ce pas suffisant ? (...) Ils n'éprouveront pas le sentiment du mystère de l'existence, ils n'en auront pas le temps, sans compter que dans la société future idéale ils ne seront jamais seuls.
Et pourquoi donc vivront-ils ? Ils travailleront pour manger et mangeront pour travailler.(7)

Il est caractéristique que Witkiewicz ait songé quelques années avant Huxley à fonder son utopie sur l'utilisation massive d'une drogue : mais alors que chez le Polonais, celle-ci sert à établir l'utopie, Huxley l'emploie au maintien de sa stabilité. Ceci tient à la différence fondamentale de traitement du sujet : tandis que Huxley s'attache à une peinture froidement ironique du monde futur, Witkiewicz décrit le moment où tout bascule, le stade final de la décadence et l'écroule-

(7) *Les formes nouvelles en peinture, op. cit.*, pp. 140-141.

lement de notre civilisation, et ce sur un ton rageur où se mêle la désespérance et le sens du grotesque.

A titre de comparaison, examinons rapidement le cas d'une contre-utopie dont la renommée égale celle de *Brave New World* : il s'agit évidemment du *1984* de George Orwell. L'effrayant ordre mondial qui règne là, n'est pas établi, comme chez Huxley, par la persuasion, mais par la terreur. On ne s'attend donc pas à y trouver de drogues abêtissantes et tranquillisantes dans l'arsenal du pouvoir représenté par le mythique Big Brother (aussi fictif que le Murti Bing de Witkiewicz). Pourtant, à la fin de la lamentable aventure du presque anonyme Smith, cet homme, qui avait tenté pendant un court moment, de penser en individu, est plongé dans l'alcoolisme sur ordre du pouvoir, ce qui le rend docile et inoffensif, mieux encore : il finit, dans son délire alcoolique, par *aimer* Big Brother, le tyran. La grande différence vient ici, non de l'usage de l'acool au lieu d'un narcotique, mais du fait que chez Orwell il n'est appliqué qu'au protagoniste et non à l'ensemble de la population. Rien ne nous interdit cependant de laisser, tel un auteur de contre-utopie, vaguer notre imagination jusqu'à nous figurer qu'il existe sur notre planète de grandes nations où l'alcoolisme est officiellement et mollement combattu au nom de la morale communautaire, mais officieusement encouragé, car cette « plaie sociale » y est pratiquement l'antidote unique (mais combien puissant, car fort d'une tradition séculaire) contre le mécontentement, le désenchantement et l'ennui d'une existence grise éternellement en attente d'un « Avenir Radieux » !

Revenons en arrière dans l'histoire littéraire - vers 1920 - pour jeter un coup d'œil sur l'œuvre antiutopique qui, de l'aveu d'Orwell, a inspiré *1984* : *My,* du Russe Eugène Zamiatine[8].

Dans son « Etat unique », où tout le monde travaille, marche et même mange en cadence, où tout acte et toute parole est une action de grâce rendue à la Science, il y a malgré tout de temps en temps une fausse note : un citoyen (ou, selon l'appellation officielle : « un numéro ») est affligé d'une âme. Zamiatine n'imagine pas le recours à la drogue pour remettre ces déviants sur le droit chemin, mais le moyen choisi est quelque peu apparenté : l'Etat Unique invite tous les numéros (afin de leur faire atteindre « 100 % de bonheur ») à se soumettre à la Grande Opération, c'est-à-dire à l'ablation du siège de l'imagination[9].

(8) Titre assez maladroitement traduit en français par *Nous autres*, le mot russe *My* faisant allusion à l'idéologie du « nous » qui a remplacé celle du « moi ». Gallimard, 1971.

(9) Idée bizarre qui ne pouvait naître que dans la cervelle enfiévrée d'un écrivain de fiction ? Et pourtant, dans les années cinquante, un médecin américain émule de Mac Carthy suggéra, afin de neutraliser les possesseurs d'idées non-conformes, que l'on pratiquât une lobotomie sur tous les communistes.

Cette Grande Opération ne faisait en quelque sorte que réunir en une méthode rapide tous les effets et tous les avantages du *soma* et du *dawamesk B2*.

Les auteurs de ces ouvrages contre-utopiques n'avaient évidemment pas simplement pour but de nous exposer des anticipations issues de leur imagination. De même qu'il y a toujours dans l'utopie classique un volet critique concernant une situation actuelle, il se trouve dans ces contre-utopies une satire acerbe et souvent désespérée de l'état de notre civilisation dans la première moitié du 20ème siècle. Comme il arrive presque toujours, leurs conjonctures strictement techniques se sont révélées trop timides et font déjà sourire les enfants des années quatre-vingt, dont la culture est nourrie d'engins intersidéraux et de superordinateurs. Mais que penser de leur pronostic quant à l'avenir proche de notre civilisation ? N'a-t-on pas déjà intensifié le déversement continu de drogues diverses sur nos cerveaux inquiets ? Véritables stupéfiants - comme les tranquillisants dont la surconsommation est déjà alarmante dans certains pays ; ou substituts de drogues - comme le lavage de cerveau collectif que les *mass média* infligent sous forme de propagande politique ou prétendument apolitique (telle la publicité commerciale). Witkiewicz avait-il tort d'écrire en 1919 :

Chaque époque a la philosophie qu'elle mérite. Et au stade où nous en sommes, nous ne méritons rien de mieux que la drogue la plus vile destinée à endormir en nous l'angoisse métaphysique, obstacle à l'automatisation, donc phénomène anti-social (...) Nous ne pouvons déterminer si les transformations sociales sont la cause directe de l'apparition de systèmes rassurants, nous n'en affirmons pas moins que (...) l'ensemble est un symptôme de l'ennui mécanisé qui s'approche inexorablement et qui nous guette dans les ténèbres de l'avenir(10).

Sommes-nous donc déjà ceux dont il avait dit, il y a un demi-siècle : « Ils seront heureux et ne sauront rien de leur déchéance » ?

(10) *Nouvelles formes en peinture, op. cit.*, p. 154.

Gabriel Thoveron

Edgard Rice Burroughs, une arrière-garde littéraire

En 1886, lorsqu'Henry Rider-Haggard publie *She*[1], ce livre est à la fois à contre-courant et à une charnière.

A contre-courant et sans doute en réaction. En un temps d'apogée bourgeoise, et la reine Victoria régnant, ses élucubrations oniriques sont le parfait contre-pied d'un genre policier qui prend son envol. Alors que les premiers grands détectives, Monsieur Lecoq ou Sherlock Holmes, s'appliquent à résoudre tout mystère, et à trouver explication logique à ce qui peut sembler tant soit peu fantastique[2], alors que Jules Verne, s'appuyant sur une documentation abondante, vulgarise science et technique et met géographie à la portée de tous, Rider-Haggard raconte ce qui peut bien sembler n'importe quoi. Mais, comme le note Tzvetan Todorov, « la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIX^{e} siècle positiviste »[3].

A une charnière. D'une part, se continue la veine ouverte par les Walpole et Ann Radcliffe : « La tradition romantique, semi-gothique et moralisatrice (...), écrit Lovecraft, se prolongea, fort avant dans le XIX^{e} siècle, avec des auteurs comme (...) H. Rider-Haggard (dont *She* est tout à fait remarquable) (...) »[4].

De l'autre, s'annoncent les délires de la « fantaisie scientifique », les formes les plus baroques du ouesterne science-fictif : « Le grand responsable du space opera[5], son créateur, c'est, nous dit Kingsley Amis, Rider-Haggard qui, dans un livre comme *She*, fournit quantité d'élé-

(1) Pauvert, Paris, 1965, Bibliothèque Marabout n° 337, Masque Fantastique n° 28.
(2) Le premier roman d'Emile Gaboriau est publié en feuilleton dès 1863 ; Conan Doyle donne naissance à Sherlock Holmes en 1891, dans le *Strand Magazine*.
(3) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Poétique/Seuil, Paris, 1970, p. 176.
(4) H.P. Lovecraft, *Epouvante et surnaturel en littérature*, C. Bourgois, Paris, 1979, p. 78.
(5) Les premiers feuilletons radiophoniques sentimentaux étaient appelés soap opera, peut-être à cause des firmes de production de savon qui les finançaient, peut-être à cause de l'expression « faire avaler la pilule avec du savon doux » (« with soft soap »). Space opera dérive naturellement de soap opera.

ments qu'il suffit de transporter sur Mars et d'épicer avec un ou deux B.E.M.[6] pour renouveler le genre[7]. »

Bien que Rider-Haggard ait connu l'Afrique à l'occasion de quelques voyages officiels, bien qu'il n'ait pas encore vu les étranges ruines de Zimbabwe, les explorateurs de ses romans ne découvrent que peuplades étranges, villes mystérieuses, civilisations bizarres, rites miraculeux. En lisant *She*, nous visitons la Cité de Kôr, vestige d'un monde antique dont les survivants viennent de l'Egypte ancienne. Là se sont installés les sauvages Amahagger sur lesquels règne Aycha[8] ou *She*, « Elle qui doit être obéie », prototype de la beauté souveraine et cruelle. Le mythe de l'éternel amour est poussé bien plus loin que dans *Le Roman de la Momie* de Théophile Gauthier. Aycha n'attend-elle pas depuis deux mille ans le retour de l'homme de sa vie ?

Elle se régénère en traversant la colonne du feu : « qu'un homme s'y plonge et le respire, et il vivra aussi longtemps que vivra la nature » (*She*). Tout peut mourir autour d'Elle, Elle trône au milieu des fantômes, et pour illuminer la fête qu'Elle offre à l'explorateur Leo Vincey, reconnu pour être son bien-aimé, Aycha enflamme, Néron morbide, quelques-unes des ancestrales momies.

Une seconde rencontre de She et de Leo Vincey se déroulera dans l'Himalaya, aux confins du Tibet et du Turkestan (après le feu, voici la glace)[9]. D'autres livres, d'autres héros s'attachent à continuer l'exploration de diverses régions peu connues. Par exemple, dans *Le Peuple du Brouillard* (1894)[10], la cité visitée, dont les habitants sont « presque des Titans », est moins extraordinaire que l'idole géante du haut de laquelle les sacrifiés sont précipités par la « Mère du Serpent ».

L'influence de Rider-Haggard est importante. En France, où Pierre Benoit sera accusé d'avoir pris *She* pour modèle de son *Atlantide, She* dont Méliès s'inspira pour un de ses films, *La Colonne du Feu*. En Amérique, où Edgard Rice Burroughs va continuer, systématiquement, l'exploration des sites africains - en même temps que d'autres mondes plus lointains, plus vastes, tous infiniment riches de possibilités.

Edgard Rice Burroughs va le plus systématiquement exploiter la voie ouverte par Rider-Haggard, et faire le tour des possibilités qu'elle

(6) Bug Eyed Monster, Monstre aux yeux en boules de loto, ce que Jacques Goimard transforme en français en M.Y.O.P., Monstre au Yeux à Ophtalmie Pédonculaire, dans sa traduction de l'ouvrage de Léon E. Stover, *La Science-Fiction américaine*, Aubier-Montaigne, Paris, 1972, p. 25.
(7) Kingsley Amis, *L'Univers de la Science-Fiction*, Petite Bibliothèque Payot, n° 32, Paris, 1962, pp. 50-51.
(8) Prononcer Ayescha.
(9) *Aycha*, Bibliothèque Marabout, n° 479, 1974.
(10) Editions Tallandier, 1927, réédition 1951.

offre. C'est dans ses livres que l'on peut le mieux déceler les lois du genre. Mais il publie ses premières œuvres en 1912, le XIX^{e} siècle est passé, et cette réaction contre le positivisme qui justifiait l'œuvre de Rider-Haggard ne suffit plus à expliquer les fantaisies de son épigone, ni leur succès. Il faut chercher une autre explication - c'est ce à quoi nous allons nous attacher.

Epopée ?

Si Burroughs est surtout connu pour avoir créé le personnage de Tarzan, on lui doit d'autres nombreux ouvrages, touchant aux genres les plus divers, de l'historique au ouesterne ; la partie la plus originale de son œuvre abondante est liée à la science-fiction, dans le registre dit de « fantaisie héroïque ». Il nous a donné un cycle marsien (Mars s'y appelle Barsoom et sera conquis par John Carter), un cycle vénusien (Vénus s'y nomme Amtor et le héros Carson Napier), un cycle sélénite (qui se situe plutôt *dans* que sur la lune, cette dernière se révélant creuse). Burroughs créera même un système planétaire à lui, Poloda et dix autres satellites tournant autour de l'étoile Omos. Notre planète n'échappera pas à ses explorations oniriques : une île sauvage du Pacifique, où sévit Nadara, « the Cave Girl », un sixième continent, Caspak ; tout le centre de la Terre, enfin, qui se révèle habité, et se nomme Pellucidar, dont David Innes fera son Empire, et que visitera à l'occasion Tarzan, lui-même grand découvreur de pays et cités étranges, généralement en Afrique Noire - souvent sur le territoire de l'actuel Zaïre. De ces mondes, Burroughs trace la carte, raconte l'histoire, décrit la faune, la flore, et la race supérieure, qui n'est pas toujours humaine.

L'influence de ces récits est considérable aux Etats-Unis, où des associations de fanatiques continuent de défendre et d'illustrer son œuvre ; elle est moins évidente ici, et il n'existe pas d'édition complète en langue française (malgré une tentative entamée en 1970-1971)[11]. Cependant, les cycles de Tarzan, de Pellucidar, de Vénus, de Mars, de Caspak et de la Lune ont été partiellement publiés avant la guerre dans des magazines pour enfants qu'éditait alors Paul Winkler : *Mickey, Robinson, Hop là !*. C'est dans ces hebdomadaires que s'est formé le public qui devait, par la suite, assurer la relance de la science-

(11) Sauf indication contraire, les citations renvoient aux volumes publiés dans cette série, aux Editions Publications Premières, Paris. Pour la facilité du lecteur, nous renvoyons aux traductions françaises quand elles existent : il ne s'agit pas de perles littéraires au point que l'on se réfère aux textes originaux. Voir la bibliographie détaillée dans F. Lacassin, *Tarzan ou le Chevalier Crispé*, U.G.E., coll. 10/18, n° 590-593, Paris, pp. 377-503. Nous donnons également les ouvrages de référence américains dans leur traduction française.

fiction dans les pays de langue française[12]. Ajoutons à cela les adaptations et les imitations, au cinéma et en bandes dessinées surtout. La place que tient Burroughs dans l'élaboration d'un certain imaginaire moderne est trop importante pour pouvoir être niée.

Tarzan, en tout cas, est célèbre, et l'est devenu très vite après 1911, date à laquelle Burroughs se lance dans la littérature par besoin d'argent. Ce « Seigneur de la Jungle » est fils de Lord Greystoke et de sa jeune femme, mais ses parents mourront sur la côte africaine où des marins mutinés les ont débarqués. Elevé par des singes, il ne retrouvera les hommes de sa race qu'à vingt ans, découvrant l'amour et Jane Porter, visitant l'Amérique, la France (il y travaille pour le 2e Bureau et se fait faire des cartes de visite au nom de Monsieur Jean C. Tarzan), rentrant en Afrique où il épouse enfin sa bien-aimée, qui lui donne un fils, Jack. En dehors du premier volume, qui conte les années d'apprentissage de l'homme-singe, l'histoire n'est encore qu'un fatras glané dans les mélodrames et les romans populaires, enfants substitués, méchants à la longue rancune, jeunes femmes enlevées soumises à un nombre incroyable de tentatives de viol, toutes infructueuses[13]. Burroughs se sent plus à l'aise dans l'exploration interplanétaire, qu'il conduit conjointement dans d'autres cycles de son œuvre ; il ne va relancer l'intérêt des aventures de Tarzan qu'en lui faisant entreprendre ses voyages dans l'Afrique profonde et ses territoires inconnus. Dans *Le Retour de Tarzan*, l'homme-singe retrouve (sans doute au Katanga) les richesses d'Opar, les mines de l'Atlantide et une grande Prêtresse, La, qui s'éprendra de lui, bien sûr, et sans espoir, bien sûr, Tarzan étant déjà marié et fidèle, bien sûr. Dans *Tarzan l'Indomptable*, il retrouve au fond d'un désert la Cité perdue de Xuja. Dans *Tarzan et les Croisés* le Royaume mis au jour est celui du Sépulcre, la Cité de Nimmr ayant été fondée au XIIe siècle par des Croisés égarés. Autre voyage dans le temps, *Tarzan et l'Empire Romain* : deux cités romaines au bord d'un lac. Autre paire, Athné, ville de l'ivoire, Cathné, ville de l'or dans *Tarzan et la Cité de l'Or*. Y intervient une autre Reine amoureuse et déçue, Nemone, qui condamne Tarzan à mort (il survit) avant de se suicider (elle meurt). On ne peut tout citer, ici il y a des amazones, là des Mayas, des hommes-léopards, des pygmées de quarante centimètres chevauchant des antilopes naines,

(12) Pierre Strinati, dans la revue *Fiction*, n° 92 de juillet 1961, publie un article intitulé « Bandes Dessinées et Science-Fiction. L'âge d'or en France (1934-1940) » qui montre combien les journaux pour enfants de l'époque avaient marqué leur temps. Des centaines de lettres nostalgiques vinrent confirmer son hypothèse et la création du Club des Amis des Bandes Dessinées était annoncée en décembre suivant. Mais bien entendu, l'influence de *Mickey* et autres journaux ne tenait pas qu'à leurs histoires en images, mais aussi à leurs romans feuilletons, tout aussi échevelés.

(13) G. Amadieu, « Tarzan de Burroughs », introduction à B. Hogarth, *Tarzan, Seigneur de la Jungle*, Azur-Offenstadt, Paris, 1967, p. 9. On trouve là une biographie succincte du héros.

des gorilles sur-doués régnant sur des hominiens ou d'autres, aux mains d'un savant (évidemment fou), qui jouent à la Grande Angleterre dans un Londres sur Tamise assez bien imité. Biographe pourtant admiratif de Tarzan, qu'il présente comme un personnage réel et encore vivant, P.J. Farmer lui-même est un peu écœuré et dit simplement : « ... notons qu'au cours de cette aventure, Tarzan tue le Duc de Buckingham et qu'Henry VIII est tué par un lion. Le lecteur peut se référer au volume en question pour le détail de ces événements »[14]. Il s'agit de *Tarzan et l'Homme Lion*.

Il y a bien sûr un *Tarzan dans la Préhistoire* où des pithécanthropes évolués ont domestiqué des dinosaures, cela se passe dans le pays de Pal U Don, qui n'est pas sans évoquer *Le Monde Perdu* de Conan Doyle, ni annoncer l'Ile de Skull où apparaîtra *King Kong*, le singe géant rendu célèbre par le cinéma.

Et un *Tarzan et Pellucidar*, un Tarzan au cœur de la terre qui peut nous permettre, par comparaison, de situer la manière de Burroughs. Lorsque Jules Verne organise un *Voyage au Centre de la Terre* pour Lidenbrock et son élève Axel, cette randonnée initiatique ne nous révèle pas un monde très exubérant, et ne dépasse pas souvent le cadre de l'excursion géologique. Sir Bulwer-Lytton nous propose un peuple souterrain (*The Coming Race* est tantôt, en français, traduit *La Race Future*, et tantôt *La Race qui nous exterminera*), un peuple qui s'est réfugié dans les entrailles du monde pour y faire régner paix, justice, égalité ; un peuple qui remontera un jour pour nous détruire quand vraiment il trouvera que nous allons trop loin (Jusqu'à présent, il fait preuve de beaucoup de patience). Que cette allégorie désigne le prolétariat ou quelque fantaisie mystique (Bulwer-Lytton, fondateur des Rose-Croix d'Angleterre, était versé dans spiritisme et occultisme), l'œuvre est chargée d'intentions sociales et morales. Même le feuilletonniste Gaston Leroux, dans *La Double Vie de Théophraste Longuet*, expédiant son héros dans les Catacombes, veille à y faire évoluer un peuple ayant aboli la police. De l'exploration pseudo-scientifique à l'exploration pseudo-philosophique, le monde intérieur est toujours prétexte à un minimum de leçon. Pour Burroughs, il suffit de considérer avec Symmes que la terre est creuse[15] pour en faire un lieu onirique parmi d'autres, faire vagabonder une imagination créatrice, inventer une végétation, des bêtes, des hommes nouveaux.

(14) Philip Jose Farmer est l'auteur d'une biographie détaillée du héros, *Tarzan vous salue bien*, Ed. Chute Libre, Paris, 1978, p. 220.

(15) On trouve un bon résumé des théories des Symmes dans Jacques Van Herp, *Panorama de la Science-Fiction*, André Gérard, Verviers, 1973, pp. 104 et ss., à l'intérieur d'un chapitre sur « Les mondes défunts et les mondes cachés » (pp. 85-112).

On peut simplement penser qu'il n'y a là que fantaisies gratuites ajoutées aux décors habituels des romans d'aventures. Ou l'exploitation du mythe des terres lointaines, très américain sans doute, en tout cas très présent dans la bande dessinée américaine[16]. On peut considérer avec Amis qu'il ne s'agit que de ouesternes dont on a changé cadre et costumes : « Dans le space-opera, Mars succède à l'Arizona, le héros porte à sa ceinture un désintégrateur atomique au lieu d'un révolver, les traîtres sont remplacés par de malveillants extra-terrestres que seule une peau verte et parfois un sixième doigt distinguent de leurs ancêtres, et les Indiens eux-mêmes sont présents sous une forme revue et corrigée : celle de ces êtres qu'en termes techniques on nomme B.E.M. »[17]. Ouesternes ou romans de cape et d'épée, ou les deux ensemble. Car on peut aussi imaginer qu'il y a là des œuvres composites, pas très cohérentes, où tous les genres, toutes les influences se marient sans souci de vraisemblance. N'importe quoi.

Mais on peut se demander - le succès de l'auteur et de ses épigones nous y incite - s'il n'y a pas un sens particulier à dégager de ces mondes oniriques abondamment décrits, et si ne se fonde pas là un phénomène littéraire spécifique.

Le plus couramment, on évoque l'épopée. « C'est à ce grand voyageur (Ulysse) que Tarzan fait songer dans sa traversée initiatique d'une Afrique où se sont réfugiés tous les mythes d'Homère, chassés du monde antique après la mort des dieux. Tarzan ou la Nouvelle Odyssée »[18]. D'un héros classique de bande dessinée qui évolue dans un monde qui doit beaucoup à Burroughs, le Guy L'Eclair (Flash Gordon) dessiné par Alex Raymond, Pierre Couperie et Edouard François évoquent la « parenté la plus étroite avec les romans de chevalerie de la fin du Moyen Age et du XVI^{e} siècle, la génération d'Amadis de Gaule (1508) et du Roland Furieux de l'Arioste (1516-32). Ce sont les mêmes aventures, sans cesse recommencées, le même mouvement perpétuel les mêmes départs à l'aventure, les mêmes reines impérieuses, le même usage de la magie, des prisons, des amants contrariés, menacés (...). Le même enivrement dans les noms étrangers qui ont produit Alcine, Alzirde, Lanie, Galaor, a suscité Fria, Barin, Brazor dans l'imagination de Raymond. Les titres vagues et empreints de mystère des pays inconnus sont les mêmes : Barin est « roi des Forêts » comme, dans les romans arthuriens, Galehaut est « seigneur des Iles

(16) Voir par exemple Edouard François, « Le mythe des terres lointaines dans la bande dessinée américaine » in *L'âge d'or de la bande dessinée*, Ed. S.E.R.G., Paris, 1974, pp. 65-77 et 119-123.
(17) *Op. cit.*, p. 49.
(18) Francis Lacassin, *Tarzan ou le Chevalier crispé*, U.G.E., coll. 10/18 n° 590-593, Paris, 1971, pp. 156-157. Voir aussi pp. 361 et ss., par exemple : « Fort comme Hercule, vagabond comme Ulysse, chevaleresque comme Lancelot, Tarzan n'est qu'un masque nouveau sur un vieil archétype... ».

lointaines »[19]. Dans son livre sur les *Héros de la Science-Fiction*, Marie-Françoise Dispa compare ceux-ci aux héros épiques aussi bien qu'à Tarzan, et les similitudes sont frappantes[20]. Elle rappelle le portrait de Tristan par Gaston Paris et l'on voit bien qu'il s'applique parfaitement au Seigneur de la Jungle, à John Carter ou à David Innes : « Le héros, demi-dieu plutôt qu'homme ... tueur de cerfs et de sangliers, savant dépeceur de gibier, lutteur et sauteur incomparable, navigateur audacieux ... invincible dans les combats, tueur de monstres, protecteur de ses fidèles, impitoyable à ses ennemis, vivant d'une vie presque surhumaine, objet constant d'admiration, de dévouement et d'envie ».

Le premier éditeur des tarzaneries, Metcalf, avait d'ailleurs décelé le sens épique de Burroughs et suggéré à celui-ci de s'essayer aux histoires médiévales ; ce qui se concrétisa avec *Le Chevalier de la Forêt*[21] dont l'action se place durant la Guerre des deux Roses. On ne peut pas dire que ce fut un succès ; Burroughs avait réuni une importante documentation historique, et il est probable que celle-ci l'empêtrait, bridant son imagination. *Ce qui fait l'épopée, d'ailleurs, ce n'est pas un cadre et des personnages appartenant à une époque, c'est une époque de l'écriture.* Peu importe que le récit se situe dans une période archaïque, si ce récit est, en soi, archaïque.

Tout vient peut-être de ce que Burroughs écrivait à partir de rien, de ce que son inexpérience était totale : « Quand j'ai commencé ma première histoire, j'ignorais toute la technique du roman, et aujourd'hui encore, après trente-cinq ans passés à écrire, je continue à tout ignorer »[22]. En toute ingénuité, il en revient donc aux limbes de la littérature.

Certes, il écrit en prose, et ses œuvres sont faites pour être lues plutôt que récitées. Mais à ces détails près, la plupart de ses livres s'accaparent des caractères de l'ancienne épopée, les poussant jusqu'à la caricature.

Le temps

On peut ainsi noter, avec Lukacs, l'importance de l'absence de temps véritable dans l'épopée qui « sans doute (...) semble connaître la durée (...) ; mais pas plus que dans le drame, ce temps n'a de véritable réalité, d'effective durée : il ne touche ni les hommes ni les destins, il ne

(19) Pierre Couperie et Edouard François, « Flash Gordon, le mythe, l'épopée » in Alex Raymond *Flash Gordon*, tome I, S.E.R.G., Paris, 1973, sans pagination.
(20) Marie-Françoise Dispa, *Héros de la Science-Fiction*, A. De Boeck, Coll. Univers des Sciences Humaines, n° 3, Bruxelles, 1976, pp. 121-126 et 129-132.
(21) Publié dans le magazine *Robinson* en 1939.
(22) Cité par Lacassin dans sa postface à Burroughs, *Hors de Caspak*, Temps Futurs, Paris, 1982, p. 202.

possède aucune mobilité propre et sa seule fonction est d'exprimer de façon frappante la grandeur d'une entreprise ou d'une tension (...). Mais les héros ne vivent point le temps à l'intérieur du poème »[23].

Or, un des grands thèmes burroughsiens est la relativité du temps. Il l'annonce déjà dans des titres, ceux du cycle Caspak, en anglais : *The Land that the Time forgot, The People the Time forgot, Out of Time's Abyss*. De même, au cœur de la Terre, il décrit un soleil central, immobile, et qui ne peut donc servir à mesurer les heures. « Cette (...) impossibilité, dit Lacassin, amène l'auteur à proclamer, par confusion, et à répéter sans cesse comme une incantation : « A Pellucidar, le temps n'existe pas »[24] » Par confusion ? la finale, où le héros, à l'aide de la radio, installe une horloge parlante dans son empire pacifié, peut le laisser penser. Mais, à d'autres endroits, Burroughs insiste. A David Innes, étonné qu'il ne manifeste pas plus de joie à le revoir après une longue et douloureuse absence, son ami Perry explique : « Vous êtes persuadés que des mois se sont écoulés, et de mon côté je donnerais ma tête à couper que je me trouvais près de vous dans l'amphithéâtre il n'y a guère plus d'une heure. Se peut-il que nous ayons tort et raison l'un et l'autre ? Donnez-moi d'abord une définition du temps et je pourrai ensuite résoudre le problème. A vrai dire, je suis de plus en plus convaincu que le temps n'existe pas - et en Pellucidar moins que partout ailleurs, où il n'existe aucun moyen de le mesurer ni de l'enregistrer. Les Mahars eux-mêmes ne semblent pas avoir la moindre conscience de l'existence d'une telle notion. Dans tous leurs ouvrages littéraires, je ne découvre qu'un seul temps, le présent. La notion de passé ou du futur leur semble totalement inconnue (*Au cœur de la Terre*) ».

Burroughs retrouvera dans son cycle lunaire des personnages qui ne croient pas au temps. Ailleurs, il pratiquera le mélange d'époques : La planète Mars de John Carter (comme le Mongo de Guy L'Eclair) est, à la fois, très avancée et très arriérée techniquement. On y va à cheval (pardon, à thoat) comme à vaisseau aérien, on s'y bat au sabre comme au revolver, sautant du ouesterne au cape et épée. Passé, futur, mais de présent, peu ou prou. Pour utiliser la terminologie de Mac Luhan, on n'est guère dans la galaxie de Gutenberg, mais plutôt longtemps avant ou dans une galaxie Marconi parfois fort avancée. Ceci nous conduit à rappeler que le spécialiste canadien de la Communication a hésité à considérer que c'est Gutenberg et l'imprimerie qui marquent le départ de notre décadence : il est parfois tenté de faire peser la responsabilité sur la mesure du temps ; il cite en passant Bernard

(23) Georges Lukacs, *La Théorie du Roman*, Gonthier, coll. Médiations, n° 4, Paris, 1963, pp. 119-120.
(24) F. Lacassin, *op. cit.*, p. 183.

Van Groningen qui montre que la notion de passé, chez les Grecs, n'est pas véritablement temporelle. Peu importe d'ailleurs : la montre portative apparaît vers 1500, l'imprimerie vers 1450, elles favorisent l'une et l'autre le développement de l'individualisme, elles annoncent un monde nouveau bien postérieur à ceux des cités romaines ou des croisés que Tarzan visitera[25]. Ce qu'il y a de plus tardif, dans ces rencontres du Seigneur de la Jungle, c'est la Renaissance Portugaise ou l'Angleterre élisabéthaine.

Les hommes qui se sont égarés dans les cités perdues sont, en tout cas, restés tels quels, conservant au long des siècles leurs us et coutumes ancestraux. Non seulement l'Afrique et les planètes voient cohabiter des époques diverses, mais encore les microsociétés, qui portent ces époques, restent figées. Rien ne bouge. Le temps ne les marque en aucune façon.

Les héros sont eux-mêmes immuables dans un monde immuable : « Le temps, dit Lukacs, n'a aucune prise sur leur transformation ou leurs constances intérieures : ils ont reçu leur âge avec leur caractère, et Nestor est vieux comme Hélène est belle et Agamemnon puissant[26] ». Et tout comme John Carter a trente ans : « Je suis un très vieil homme, dit-il ; quel est mon âge, je l'ignore. Peut-être ai-je cent ans, peut-être davantage, mais je ne saurai jamais le dire car je n'ai jamais vieilli comme les autres hommes et je ne me rappelle pas d'avoir eu d'enfance. Du plus loin que je me souvienne, j'ai toujours été un homme, un homme de trente ans environ. J'ai le même aspect aujourd'hui qu'il y a quarante ans (...). Je ne vois pas pourquoi je craindrais la mort, moi qui suis mort déjà deux fois et qui suis encore vivant (*Les conquérants de Mars*) ».

Certes, on nous a habitués à ce que les héros des romans de plaisance ne vieillissent pas : le Philip Marlowe de Chandler a toujours, selon son auteur, trente-huit ans. Mais She a deux mille ans, cela commence à faire, le Julien de Burroughs, sur la Lune, traverse les époques en se réincarnant, Tarzan est immortel.

Tarzan ne vieillit pas. Le rencontrant en chair et en os, il y a quelques années, P.J. Farmer s'émerveille : « J'ai eu l'impression de me trouver face à un immortel, bien que sachant parfaitement qu'il pouvait saigner et mourir tout comme moi. Hors de sa présence, j'ai du mal à me convaincre que le jeune homme paraissant à peine trente-cinq ans à qui j'ai parlé en avait en fait plus de quatre-vingt[27] ». Pourtant,

(25) de Marshall Mc Luhan, *La Galaxie Gutenberg*, Mame, Paris, 1967, par exemple pp. 71-73 et « Les Horloges » in *Pour Comprendre les Media*, Mame/Seuil, Paris, 1968, pp. 166-167.
(26) *Op. cit.*, p. 120.
(27) *Op. cit.*, p. 12.

Tarzan a eu une jeunesse, au cours de laquelle nous le voyons grandir. *Le Seigneur de la Jungle* et les *Jungle Tales of Tarzan*[28] nous racontent son enfance et son adolescence, Burroughs à l'occasion de sa première aventure, cherchait « surtout à évoquer une lutte entre l'hérédité et l'environnement »[29] ; il cherchait manifestement à écrire un *roman*. La transformation va se faire vraiment avec *Tarzan et les joyaux d'Opar*, Burroughs ayant épuisé les possibilités premières de son héros et se débarrassant de son environnement trop lourd, femme, enfant, foyer, amis. Lacassin signale deux mutations essentielles : le héros passe « de la situation inconfortable des victimes à l'attitude des redresseurs de torts » et, « quittant les lieux clos du mélodrame et de la vengeance, il va parcourir (...) un univers fantastique[30] », une sorte de Planète Afrique offrant toutes les ressources imaginaires que l'auteur de John Carter avait déjà cherchées sur Mars, loin de la Terre. On passe à l'épopée. Plus que le personnage, c'est le genre littéraire qui change. Burroughs se laisse aller, le succès le dispense des efforts. Symptômatiquement, P.J. Farmer consacre à peu près les deux tiers de sa biographie du héros aux épisodes racontés dans les quatre premiers tomes et les *Jungle Tales* ; et seulement un tiers aux dix-neuf autres volumes, en indiquant, ici et là, que tel épisode est manifestement imaginaire (!). Tarzan devient insaisissable en même temps qu'immortel. Dans *Tarzan et le secret de la jeunesse*[31] il découvre la cure de jouvence de la tribu des Kavurus et en bénéficie. Dans *Tarzan and the foreign Legion*[32], le héros précise qu'il a bénéficié dès sa jeunesse d'un traitement d'immortalité, qu'il paraîtra toujours vingt ans, et qu'il mourra sans doute un jour, mais à cause, essentiellement, des aléas d'une existence sans cesse errante.

Mais la mort même a-t-elle un sens ? On meurt, certes, et en tas, les conquêtes, les opérations de pacification font des victimes. Ainsi les guerres marsiennes sont particulièrement sanglantes : « La plaine qui s'étendait devant la ville devint une véritable boucherie. Mais, finalement, le dernier Zodangien se rendit et le carnage cessa (*Les Conquérants de Mars*) ».

Les adversaires tombent comme des mouches, mais sont-ils bien différents des mouches ? Carter ouvre son chemin parmi les Marsiens qui pondent des œufs et sont verts ou rouges : leur extermination totale ne tirerait guère de larmes qu'aux écologistes. Ces morts ne nous touchent guère, en gros ou en détail, elles n'ont pas de valeur tragique. L'amoncellement de cadavres n'a pas plus de sens que n'en ont les

(28) Non traduit en français.
(29) Cité par F. Lacassin, *Tarzan, op. cit.*, p. 214.
(30) F. Lacassin, *idem*, p. 99.
(31) Hachette, Collection Tarzan, n° 7, Paris, 1951.
(32) Non traduit en français.

deux mille ans de She, où les momies font parties du décor, comme les têtes de mort font partie de l'architecture de la Cité des Crânes, capitale des hommes volants de Caspak. Les cadavres, les monstres antédiluviens, les lacs de boue chaude et autres accessoires sont là pour créer autour des personnages une aura d'horreur, propre à montrer que le récit se meut en des lieux et/ou âges farouches, et à souligner la grandeur du héros qui les affronte.

L'Espace

Dans un monde sans temps, l'espace a-t-il un sens ? Les deux notions ne sont-elles pas liées ? En parcourant la surface africaine, Tarzan voyage dans le temps, va de la Préhistoire à Rome, des Croisés à la Renaissance. Il n'a pas beaucoup de chemin à faire, et guère plus pour atteindre le Centre de la Terre puisque, dit David Innes : « ... huit cents kilomètres de croûte terrestre séparent à peine deux époques qui sont en réalité distantes de plusieurs dizaines de milliers d'années (*Au Cœur de la Terre*) ».

L'espace est aussi relatif que le temps. Pellucidar est plus vaste que notre monde, le plus petit contenant le plus grand. Perry découvrant, dans les livres des Mahars, une carte du monde intérieur, l'observe avec quelque surprise : « ... la surface occupée par les océans sur l'extérieur du globe correspond ici aux continents et réciproquement (...). Nous savons que la croûte terrestre a huit cents kilomètres d'épaisseur ; dans ces conditions le diamètre de Pellucidar doit être d'environ onze mille kilomètres ce qui nous donne une surface d'à peu près 423.628.000 kilomètres carrés dont les trois quarts sont occupés par les continents. Pensez-y bien ! Un territoire de 317.721.000 kilomètres carrés ! Notre propre monde n'en comporte même pas la moitié, le reste étant occupé par de l'eau (*Au Cœur de la Terre*) ».

Immense, donc, Pellucidar. Et pourtant non. La carte qu'en trace Burroughs lui-même, lui donne l'importance d'une grosse province[33]. David Innes, revenant au fond après un voyage à la surface, interrissant dans un paysage neuf, un lieu qu'il n'a manifestement jamais vu, croit naïvement qu'il ne pourra y retrouver sa voie : « J'étais perdu. Je pourrais errer toute ma vie sans jamais découvrir les amis que j'avais laissés dans ce monde étrange et sauvage (*L'Empire de David Innes*) ».

Illusion : dix pages plus loin, il retrouve son ami Perry au coin d'un bois.

Si Innes était né en Pellucidar, sans doute aurait-il naturellement conscience, tout comme les indigènes, des limites très humaines de son

(33) Voir cette carte dans Lacassin, *Tarzan, op. cit.*, p. 182 ; ou encore dans J.B. Post, *An Atlas of Fantasy*, Ballantine Books, New York, 1979, p. 69, cet atlas présentant d'ailleurs la plupart des cartes du monde burroughsien, pp. 56-77.

Empire : « Vous pouvez les emmener à l'autre bout du monde, en des endroits dont ils n'ont jamais entendu parler, et néanmoins ils rentrent chez eux par le chemin le plus court, sans le secours d'aucun soleil, lune, ni d'aucune étoile (....) ils n'oublient jamais l'emplacement d'un lieu où ils se sont rendus une fois et en connaissent bien d'autres sur lesquels ils ne possèdent comme informations que celles qui ont été transmises de bouche à oreille ». L'espace est flou, parce qu'il est vide. De grandes étendues incultes séparent les cités merveilleuses, c'est là encore un décor d'épopée. Nous sommes dans une ère de chasseurs, ou mieux dans une ère pastorale, où le travail ne transforme ni n'accumule (aucune notion économique n'est présente), ce qui explique la stabilité de ces villes antiques gardant à travers siècles leurs us et coutumes d'origine. Les cités n'ont pas d'arrière-pays, elles émergent des déserts, jungles, montagnes ou étendues liquides, et le héros voyage de l'une à l'autre à la manière de l'« imrana », la navigation des histoires irlandaises.

L'espace vide se parcourt sans peine, comme le temps, et par les mêmes moyens. Allan Quatermain, héros de plusieurs romans de Rider-Haggard, remonte les siècles en se réincarnant, Carter parcourt l'espace en usant du même procédé. Au début des *Conquérants de Mars*, poursuivi par des Indiens, il se réfugie dans une grotte de l'Arizona. Le voilà qui regarde le ciel :

« Mon attention fut rapidement attirée par une large étoile rouge située au fond de l'horizon. Comme je la contemplais, je tombai sous un charme d'une puissante fascination : c'était Mars, le dieu de la guerre, et sur moi, il avait toujours exercé un magnétisme irrésistible. Comme je la contemplais, en cette nuit lointaine, elle parut m'appeler par-delà l'immensité du vide, m'entraîner à elle, m'attirer comme un aimant attire une parcelle de fer. Mon désir était trop puissant pour y résister : je fermai les yeux, étendis les bras vers le dieu de mon choix et me sentis transporté, avec la soudaineté de la pensée, à travers les vierges immensités de l'espace. Ce fut un instant de froid extrême et d'obscurité complète ».

On passe au chapitre suivant, intitulé, sans le moindre problème, « Mon arrivée sur Mars » :

« J'ouvris les yeux sur un étrange et fantastique paysage. Je savais que j'étais sur Mars. Pas un instant je ne me demandai si j'étais fou ou endormi ».

L'espace se parcourt comme le temps et, parfois, parcourant l'espace, on parcourt le temps.

Remonter l'île de Caspak du sud au nord (le sens d'une telle évolution n'est sans doute pas innocent), c'est traverser des millénaires. On ne

voit pas d'enfants (à quelques exceptions près) car on commence sa vie en œuf, on devient têtard, puis poisson ou reptile. « Ne dit-on pas que le fœtus humain, lui aussi, dans les quelques mois de sa gestation, reprend toutes les diverses formes de la chaîne évolutive qui conduit du reptile à l'homme ? (*Hors de Caspak*) ».

On devient singe puis hominien, homme-gourdin, homme-hache, homme-lance, archer, enfin homme capable de se reproduire comme vous et moi, de faire des enfants, se situant directement au stade suprême de l'évolution, sans en passer par tous les stades : « ... au fur et à mesure que l'on se rapproche du nord de l'île, chaque ethnie se trouvait évincée par un groupe plus évolué que ceux du sud (*Hors de Caspak*) ».

Un jour, un sujet se sent devenir plus évolué et se hâte de quitter sa tribu, où on ne tardera pas à le considérer comme un étranger et même un ennemi, pour en gagner une autre, plus septentrionale, où on le considérera, tout de suite, comme un frère. On se sent passer à un stade supérieur de la même et simple manière que l'on va de la Terre à Mars : « ... Hier soir, au beau milieu de la nuit, j'ai été appelé. Ça c'est passé comme ça, dans ma tête, fit-il en claquant ses mains, et j'ai su que je m'étais élevé. Il y a longtemps que j'attendais ce moment (*Caspak, monde oublié*) ».

Le Héros

« En toute rigueur, écrit Lukacs, le héros d'épopée n'est jamais un individu. De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté (...) la série d'aventures à travers laquelle se manifeste (l')événement ne tire son poids que de l'importance qu'elle prend pour le bonheur ou le malheur d'un grand complexe organique, peuple ou lignée[34] ».

Il faut donc que les « héros de l'épopée soient des rois » et Tarzan est *Seigneur* de la Jungle comme Pellucidar est l'*Empire* de David Innes. C'est pourquoi les personnages de Burroughs comme les héros d'épopée (et comme aussi, note François Dispa, les héros de science-fiction) ont le goût de la conquête et de la colonisation. John Carter est le *Conquérant* de Mars, et Tarzan, comme David Innes, est le champion de la race humaine contre les autres espèces. Dans *Tarzan et le Lion d'Or*, il est confronté à une espèce de gorilles évolués, les Bolganis, qui se font servir par des esclaves noirs : il suscitera la révolte de ces derniers, et détruira cette société aberrante, comme la lutte sera conduite, en Pellucidar, contre les Mahars, coupables, eux aussi,

(34) *Op. cit.*, pp. 60-61.

d'avoir été au-dessus des hommes. Les héros de Burroughs sont les défenseurs de l'humanité, mais en même temps qu'ils en sont la police. Ces seigneurs, empereurs et rois, installent leur paix et leur justice.

L'épopée, dit Bernard Dort (en parlant du ouesterne) c'est : « un certain accord réalisé entre le monde, naturel et social, et l'homme (...). Ce dont il s'agit toujours, c'est de faire coïncider le règne de l'homme, l'ordre social et l'harmonie naturelle. D'établir ou de rétablir cet accord fondamental[35] ».

Si Tarzan se satisfait de sa souveraineté sur la jungle, et critique la civilisation urbaine, contre laquelle il n'a que des mots cruels, c'est qu'il peut réaliser sur son territoire cet accord entre choses, bêtes et gens, cet accord nature-société :

« Moi Tarzan des Singes, j'ai quitté ma jungle pour aller dans les villes bâties par des hommes, mais, toujours, j'ai été dégoûté et heureux de revenir à ma jungle, aux nobles animaux qui sont sincères dans leurs amours et dans leurs haines, à la liberté et à la pureté de ma nature (*Tarzan et le Lion d'Or*) ».

Epopée

Le doute n'est plus permis, Burroughs caricature Homère. Et rencontre les attentes d'un abondant public moderne. Curieux retour de l'archaïque.

« ... la bande dessinée - comme le cinéma -, écrivent Couperie et François à propos de Guy L'Eclair, peut être le moyen d'expression de certains genres, de certains courants, considérés à tort comme disparus, alors qu'ils ont seulement changé de forme (...) (l'épopée) est très vivante depuis quarante ans mais elle s'exprime dans le cinéma, la bande dessinée, le space opera, où la critique traditionnelle, journalistique ou universitaire, ne sait plus la reconnaître[36] ».

Il vaudrait mieux écrire qu'elle ne *veut* pas la reconnaître. Cette « épopée vivante » est de la « littérature demeurée ». Elle n'est plus de notre temps, et notre situation dans l'histoire ne nous permet que de rêver à ce retour à l'enfance : même pas la nôtre, celle de l'humanité, celle de la littérature. C'est au point que les genres néo-épiques finissent généralement par devenir adultes - ainsi en est-il du ouesterne, épopée que, dit-on souvent, voulaient s'offrir des Etats-Unis qui n'avaient pas connu le Moyen Age. Le ouesterne a vieilli très vite et les meilleurs, selon André Bazin, ont vite acquis « quelque chose de *romanesque* (...), sans s'écarter des thèmes traditionnels, ils les enri-

(35) B. Dort, « La nostalgie de l'épopée », in *Le Western*, U.G.E., Coll. 10/18, n° 327/330, Paris, p. 57.
(36) *Op. cit.*

chissent de l'intérieur par l'originalité des personnages, leur saveur psychologique, quelque singularité attachante qui est précisément celle du héros de roman[37] ». « Ce qui fait l'intérêt des sur-ouesternes d'aujourd'hui, dit Bernard Dort, c'est précisément que ces films avouent ne constituer qu'une épopée dégradée, et parfois même font de cette dégradation l'objet de leur récit[38] » Et André Glucksmann : « ... l'Amérique, protestante et capitaliste, a manqué son épopée pour avoir su trop bien chanter Dieu et parler affaires[39] ».

Burroughs a échappé à cette dégradation de son œuvre ; il est mort en laissant des héros immortels et intacts, jamais fatigués ni touchés par le doute. L'Afrique et la Lune, comme l'Ouest américain, ont perdu leurs secrets et certains de leurs charmes, mais il suffit aux nouveaux auteurs de fantaisie héroïque, qu'ils travaillent dans le roman dit populaire, la bande dessinée ou le feuilleton télévisé, de partir à la recherche de planètes un peu plus lointaines : les galaxies sont inépuisables. Le space-opera reste primaire, comme restent primates un bon nombre de ses personnages de second plan.

Ce qui autorise le maintien du genre, c'est la jeunesse d'un public qui se renouvelle sans cesse. Ce qui l'impose, c'est la solide organisation de sociétés de fanatiques, peuplées de nostalgiques de l'enfance, et qui imposent le respect rigoureux des normes traditionnelles[40]. Ainsi se perpétue cette néo-épopée, et s'il faut chercher une trace de littérature épique américaine, c'est bien là qu'il faut la trouver : les promenades dans ces mondes de pacotille fournissent aux Américains les Rois, les Princesses, les dragons et les chevaliers que l'histoire n'a pu leur donner.

(37) A. Bazin, « L'évolution du Western », in *Qu'est-ce que le cinéma* ? Ed. du Cerf, Paris, 1961, p. 153.
(38) *Op. cit.*, p. 70.
(39) A. Glucksmann, « Les Aventures de la Tragédie », in *Le Western, op. cit., p. 88.*
(40) On peut citer l'activité des « Burroughs Bibliophiles » et leur Burroughs Bulletin ; Evldom, Evlania sont d'autres publications vouées au culte d'E.R.B., Edgar Rice Burroughs.

Robert Escarpit

Science-fiction stricto sensu

Il y a une trentaine d'années, j'avais encouru le courroux de la jeune équipe de la revue *Fiction* pour avoir, dans un article du *Monde*, dont je ne donnerai pas la référence, car il mérite d'être oublié, indiqué pourquoi, à mon avis, le roman dit de science-fiction n'avait aucun avenir littéraire.

Je ne suis pas certain de ne pas persister dans mon erreur. Ce qui est arrivé, c'est qu'en acquérant des prétentions littéraires, la science-fiction a purement et simplement dégénéré. Dans cet article, je parlais d'ailleurs délibérément *du* science-fiction et non de *la* science-fiction. Je voulais par là bien faire comprendre que je traduisais le mot anglais *fiction* par « récit fictif » et non par « fable due à l'imagination » qui est le sens du mot français fiction.

Pour moi, la science-fiction, c'était et c'est encore avant tout de la science légitime utilisant comme méthode herméneutique des hypothèses fictives. Le récit n'y est que le procédé qui permet de « faire passer » un raisonnement ou une spéculation transgressant des hypothèses généralement admises. Il s'en suit qu'il est relativement pauvre en situations de base, car l'édifice des sciences positives est assez serré pour n'offrir qu'un nombre limité de transgressions légitimes. J'appelle transgression légitime une hypothèse modifiant un point décisif et controversé dans une structure logique dont l'économie générale n'est pas mise en cause. La seule différence avec une hypothèse scientifique normale comme la théorie de la relativité d'Einstein, est qu'elle ne répond pas nécessairement à des observations déja faites et qu'elle n'est pas encore susceptible de vérifications expérimentales.

Mutatis mutandis, on peut dire du « vrai » récit de science-fiction ce qu'on peut dire du « vrai » roman policier. Dans un cas l'héroïne est l'hypothèse, dans l'autre, l'héroïne est l'énigme et dans les deux cas, l'intrigue doit obéir prioritairement aux règles du jeu spéculatif. De même que l'auteur de roman policier n'a pas le droit d'introduire une donnée connue de lui et inconnue du lecteur au moment de la résolution de l'énigme, de même, l'auteur de science-fiction n'a pas le droit de recourir à un stratagème (pouvoir magique, par exemple) qui ne puisse s'intégrer à la culture scientifique de son lecteur.

Cela explique d'ailleurs que le roman policier comme la science-fiction soient des lectures de publics cultivés. Cela n'implique pas que ce ne

puissent être des lectures populaires : il faut seulement que la culture populaire en vigueur fournisse au lecteur potentiel les connaissances de base et les moyens intellectuels de « jouer le jeu ». Le succès de Jules Verne sous la III^{ème} République est dû au fait que l'enseignement dispensé par l'école laïque tendait avant tout à développer les facultés rationnelles et à donner, par le biais des « leçons de choses » une culture correspondant à un état de la science encore relativement accessible aux profanes. A aucun moment Jules Verne ne met en jeu des notions qui ne soient intelligibles à un adolescent du niveau du certificat d'études primaires.

Si l'âge d'or de la science-fiction américaine a pu se développer sur ces bases entre 1935 et 1965, c'est qu'il existe aux Etats-Unis une culture scientifique sinon populaire, du moins assez répandue pour fournir un public réceptif. On pourrait faire la même observation plus tardivement pour l'U.R.S.S. et pour certains pays socialistes. Au risque de me faire dépecer au laser positronique ou de me faire désintégrer au phaseur anti-matière, je pense honnêtement qu'aucun pays d'Europe occidentale n'a de littérature de science-fiction *stricto sensu*. Exceptionnellement, certains savants britanniques ou français ont écrit des romans de science-fiction : c'était le cas du physicien Fred Hoyle avant qu'il n'ait la mauvaise idée de collaborer avec son cinéaste de fils et c'était le cas du préhistorien François Bordes sous le pseudonyme de Francis Carsac. J'ai bien dit des savants, car il faut être un peu plus qu'un scientifique pour manier la science-fiction : il faut être capable de dépasser sa propre science.

On m'objectera peut-être Ray Bradbury. Je trouve les *Chroniques Martiennes* honnêtement ennuyeuses, comme toute bonne littérature, mais non dépourvues d'un certain agrément dû surtout à leur humour latent. Ce n'est en rien de la science-fiction : c'est du conte philosophique ni plus ni moins que *Micromégas*. Si ce genre bien repéré a pu, à partir des années 60, envahir le territoire de la science-fiction et se réclamer de son nom, le fait est simplement dû au développement anarchique des « sciences » sociales. Il y a des sciences sociales et elles sont susceptibles de produire de l'excellente science-fiction, mais on ne peut rien attendre de tel des discours confus d'une certaine sociologie dominée par les paniques irrationnelles de notre époque : menace atomique, surpopulation, faim dans le monde, stalinisme, destruction de l'environnement, audio-visuel (songeons à la niaiserie mcluhaniste qu'est *Fahrenheit 451* en particulier dans la version cinématographique de Truffaut). Bien entendu, si je dis que ces paniques sont irrationnelles, cela ne veut pas dire que les dangers ne soient pas réels, mais l'attitude face à eux n'est pas une attitude scientifique. En d'autres termes, l'héroïne n'est plus l'hypothèse transgressive et productrice : c'est l'idéologie. Il y a une grande différence entre le *1984*

de George Orwell et le *Tous à Zanzibar* de John Brunner, mais le genre est le même. Encore le catastrophisme de ces deux auteurs est-il fondé sur une analyse qui, par déplacement d'hypothèse à l'intérieur d'un système logique, débouche sur une vision du monde qui, pour être contestable, n'en est pas moins novatrice. Il n'en va plus de même quand les effets tardifs du nouveau roman des années 60 et les prémices de l'anti-idéologie soixante-huitarde se combinent pour donner ce qu'on appelle « the new thing », sous l'influence de l'Anglais Michaël Moorcock et de sa revue *New Worlds*. C'est un mouvement essentiellement européen qui a touché quelques Américains comme Philip K. Dick, Thomas Dish ou Norman Spinrad, mais qui comporte surtout des Anglais (J.G. Ballard, Brian Aldiss) et la quasi-totalité de la « jeune » génération française (la cinquantaine dans les années 80) qui, de Gérard Klein à Jean-Pierre Andrevon, de Philippe Curval à Michel Jeury, continue à errer anachroniquement dans l'impasse de ce discours désuet.

Ce n'est pas que ces auteurs manquent de talent, bien au contraire, mais, comme les « sémioticiens » et « lacaniens » de la même génération, ils ont voulu plier la science aux exigences de leur inculture scientifique, ou du moins de leur attitude anti-scientifique.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Quand, à la fin des années trente, John Campbell, à la tête d'*Astounding Science-Fiction*, recrutait des auteurs comme Isaac Asimov ou Robert Heinlein, il avait le sentiment et le désir de faire œuvre scientifique. Asimov est devenu docteur en neuro-biologie et Heinlein a fait des études poussées pour devenir officier de marine. Poul Anderson, Van Vogt, Frederic Pohl, étaient tous, à des titres divers, des scientifiques et certains (ils ont maintenant entre soixante et septante ans) ont travaillé pendant la deuxième guerre mondiale dans des laboratoires de l'armée américaine. Ils sont contemporains d'hommes comme Claude E. Shannon, formulateur de la théorie mathématique de l'information qui, en son temps, avait des airs de science-fiction. Un de leurs maîtres a été Sprague de Camp, autre « mordu » de la science, même si son aîné Clifford Simak est plus porté sur le conte philosophique (*Demain, les Chiens*) que sur la science-fiction proprement dite. On notera que les « ancêtres » dans cette lignée ont à peine l'âge du siècle et que les maîtres de l'âge d'or sont ceux qui, dans leurs vingt ans, ont été frappés de plein fouet par le bond en avant scientifique et technologique qui a précédé, accompagné et suivi la deuxième guerre mondiale. Ce qu'ils écrivent, c'est l'épopée de la science triomphante.

Mais il ne faut pas oublier que chez ces hommes élevés dans une ambiance protestante (même s'ils sont juifs, comme Asimov), le péché d'*ubris* est toujours présent à leur esprit. Norbert Wiener, l'inventeur

du mot « cybernétique » avait été saisi d'angoisse devant les puissances mécaniques qu'il avait contribué à libérer et, vers la fin de sa vie, écrivit un roman qui n'était pas de la science-fiction (*Le Tentateur*) pour les dénoncer. Les « trois lois de la robotique » rédigées en 1940 par Asimov sur un coin du bureau de Campbell, sont destinées à conjurer cette peur irrationnelle de la machine et de la science qui la crée, qu'Asimov avait pressentie et qu'il traduit dans plusieurs nouvelles de sa série des robots.

Or, paradoxalement, la vague d'irrationalité anti-scientifique qui a balayé le monde occidental dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, s'est emparée de la science-fiction comme moyen de s'exprimer. Personne, il y a trente ans n'aurait eu l'idée loufoque de ranger ces maîtres du fantastique et de l'ésotérisme que sont l'Américain Lovecraft et le Belge Jean Ray parmi les précurseurs de la science-fiction. Ce rattachement arbitraire a permis en fait de rattacher à cette dernière, toute une littérature à laquelle on donne le nom de « heroic fantasy » et qui a ses lettres de noblesse dans la tradition littéraire anglo-saxonne, puisqu'il s'agit du voyage fantastique dans un pays de rêve ou de cauchemar. Si effectivement les Américains Fritz Leiber avec *Le Cycle des Epées* et Philip-Jose Farmer avec ses *Faiseurs d'Univers*, ont écrit des œuvres de ce type, ils ont aussi écrit de la science-fiction plus canonique, mais l'hermétique *Seigneur des Anneaux* de l'Anglais Tolkien est tout à fait étranger au genre.

Encore ce fantastique et cet ésotérisme ont-ils le mérite de l'agrément à la lecture dans la mesure où il est possible de ne pas les prendre trop au sérieux. Il n'en est pas de même de la très idéologique démarche de Jacques Bergier et de Louis Pauwels (*Le Matin des Magiciens*, la revue *Planète*) pour les « élites » ou du trop célèbre Gimmy Guieu pour le peuple. Nous entrons là dans le monde inquiétant des triangles des Bermudes, des soucoupes volantes, de la parapsychologie bon marché, de tout l'attirail enfin de la « vraie » science brimée et étouffée par la science officielle. L'attitude est d'autant plus perfide qu'il y a effectivement quelque chose d'exact dans l'allégation, nous le verrons plus loin, et que la science-fiction lui apporte une réponse, mais dans la mesure précisément où elle est authentiquement scientifique.

Moins dangereux, amusant, sympathique même parfois, est le *space opera*. C'est un simple décor pour toutes sortes d'histoires, histoires d'amour, histoires de violence, histoires d'aventures, histoires policières même. Précisément parce que c'est un décor, il se prête bien à l'interprétation par l'image, bande dessinée ou dessin animé : *Goldorak* en est le modèle, mais tous les maîtres de la science-fiction, quels que soient leur genre ou leur tendance, en ont écrit. C'est un

peu comme le décor passe-partout des westerns hollywoodiens. Par parenthèse, c'est une des rares formes de science-fiction (au sens large du mot) qui convienne parfaitement au cinéma, comme on l'a vu dans *La Guerre des Etoiles*. Les versions cinématographiques de *L'Odyssée de l'Espace* d'Arthur Clarke ou de la *Planète des Singes*, dès qu'elles révèlent leur vocation de contes philosophiques, finissent en queue de poisson. Par contre, la série télévisée de Gene Roddenberry, *Star Trek*, a, depuis la fin des années soixante, accueilli des dizaines de scénaristes et dialoguistes qui ont créé une infinie variété de nouvelles ou de romans de science-fiction (quelquefois *stricto sensu*) dans le décor immuable du croiseur galactique *Enterprise*, avec son capitaine James Kirk, son second vulcanien Spock, son médecin irlandais Mc Coy, son chef-mécanicien inévitablement écossais Scott et son officier des transmissions, l'Ougandaise Uhara. On y reconnaît aisément tous les thèmes du roman maritime à la manière de Forester (*Hornblower*) ou de Kent (*Bolitho*) transposés sur le monde spatial et accueillant aussi bien l'intrigue purement scientifique que l'*heroic fantasy* ou la spéculation philosophique au-delà des limites de l'imaginaire.

Cela dit, son caractère accueillant permet au *space opera* sinon de formuler (comme c'était le cas pour la littérature anti-science), du moins de véhiculer des idéologies parfois inquiétantes. Comme on l'a fait remarquer souvent, la plupart des récits de ce genre, comme les productions de Walt Disney, célèbrent le capitalisme triomphant et le *way of life* américain : on est parfois saisi d'épouvante devant le comportement démocratique et civilisateur du capitaine James Kirk quand il accomplit les missions que lui confie un lointain et indéfini Pentagone terrien. Sous ses formes les plus simplifiées, le *space opera*, tout comme le « polard » de grande diffusion, peut même aller jusqu'à illustrer ouvertement des idéologies fascinantes et même franchement nazies : c'est le cas de la série allemande de K.H. Scheer et Clark Dalton, diffusée en France par le Fleuve Noir, qui met en scène le classique surhomme conquérant, Perry Rhodan, stellarque absolu de la galaxie, vainqueur sur terre des démocrates dégénérés et qui revendique contre les Arkonides décadents, le *Lebensraum* de l'espèce humaine.

Cela dit, Igor et Grichka Bogdanoff qui sont sans doute en France les connaisseurs de science-fiction les plus érudits m'objecteraient sans doute que je limite la « vraie » science-fiction à ce qu'ils appellent la « hard science », la science « dure », celle qui demande des études[1]. Ce n'est pas tout à fait exact. Certes, aucun auteur, quel que soit son talent littéraire, ne peut se dire écrivain de science-fiction s'il n'est

(1) Igor et Grichka Bogdanoff, *Clefs pour la science-fiction*, Seghers, Paris, 1976 ; pp. 94-97.

capable d'écrire une histoire « où la science et la technologie constituent l'argument essentiel du récit ». Mais il peut aussi écrire tout autre chose. C'est même souhaitable à la condition expresse qu'il ne perde jamais de vue les contraintes que la science et la technologie imposent à son imagination, qu'il tire même parti du conflit qu'entraînent ces contraintes pour donner épaisseur et substance à son récit.

Isaac Asimov qui est sans conteste le plus complet et le plus durable de tous les écrivains de science-fiction actuellement existants, a touché à tous les genres, y compris la vulgarisation scientifique de haut niveau, dans laquelle il excelle. Ce petit juif russe, fils d'un modeste confiseur émigré à New York, a écrit autant de travaux scientifiques que d'ouvrages de science-fiction, et les deux activités, même si, pour des raisons économiques, la seconde a fini par dominer la première, ont toujours marché de pair. Sauf erreur, Asimov a vendu sa première nouvelle de science-fiction a dix-neuf ans, alors qu'il faisait ses études en travaillant comme livreur à la boutique paternelle. Au moment où il passait sa thèse, il s'est fait remarquer par un canular qui était aux limites de la science-fiction : une note érudite rendant compte d'une série d'expériences au cours desquelles étaient définies les caractéristiques d'une substance susceptible de se dissoudre dans l'eau quelques fractions de secondes *avant* d'avoir touché le liquide. Cet exemple, d'ailleurs, permet dès maintenant de souligner un des mécanismes fondamentaux de la science-fiction et de l'apparenter aux mécanismes de l'humour. Il s'agit de partir d'une hypothèse « absurde », c'est-à-dire non intégrable au système de la science légitime et de la développer selon ce même système. C'est le processus classique de la « suspension d'évidence » que j'ai eu l'occasion de décrire dans un petit ouvrage sur l'humour[2].

Neuro-biologiste, il était normal qu'Asimov s'intéressât au fonctionnement des cerveaux artificiels. L'hypothèse dont il se sert dans sa série des robots pouvait paraître absurde dans les années 40 et 50. Elle a cessé de l'être. En effet, le principe selon lequel fonctionnent les « robots positroniques » d'Asimov est celui de l'inscription de l'information au niveau des particules sub-atomiques, hypothèse qui, dans les années 80 a cessé d'être du domaine du pur imaginaire : la génétique a déjà largement dépassé le niveau moléculaire. Tout cela est évidemment de la « hard science », mais il y a bien autre chose dans la série des robots d'Asimov : le problème logique de l'interface homme/machine, le problème socio-économique du travail asservi, le problème philosophique de la liberté humaine, et surtout le problème psy-

(2) Robert Escarpit, *L'Humour*, P.U.F., Paris, 1960. Une théorie analogue était déjà défendue par Louis Cazamian sous la forme d'un « arrêt de jugement » et elle s'applique peut-être mieux encore dans le cas de la science-fiction.

chologique de la relation de l'être humain avec l'être mécanique (Asimov a dû se souvenir du *golem*). De ce dernier thème est né un des plus attachants personnages d'Asimov, le Docteur Suzan Calvin, robopsychologue attitrée de la compagnie United Robots, pour qui l'aventure des machines est une longue et parfois douloureuse histoire d'amour.

On retrouve les robots positroniques tout aussi rigoureux et tout aussi fidèles à leur engagement scientifique quand Asimov s'amuse à écrire des *space opera* comme dans la série des *Lucky Starr* où un jeune agent terrien, accompagné de son « Béru » martien, le petit Bigman, déjoue les intrigues des méchants sur toutes les planètes du système solaire. Dans *Face aux feux du soleil* et dans les *Cavernes d'acier*, c'est même un robot humanoïde, Daneel Olivaw, qui est le détective, mais on ne relèverait pas la moindre erreur scientifique ou technologique dans son comportement.

Avec la série du *Dr Urth*, Asimov a aussi écrit des histoires policières à énigme d'un pur classicisme. Son héros qui est à la fois un auto-portrait et une version galactique de Nero Wolfe, est un petit savant rondouillard a qui son agoraphobie interdit le moindre déplacement, même en voiture, mais qui est le plus grand expert en « xénologie ». C'est du fond de son bureau qu'il résout les énigmes sur les planètes les plus lointaines. Mais il le fait scientifiquement, au sens le plus strict du terme, comme le faisait Sherlock Holmes.

Asimov s'est aussi essayé à la grande socio-fiction spéculative avec sa trilogie de *Fondation*. Il y est moins à l'aise, et cela pour deux raisons. La première est qu'aux dimensions d'une construction d'univers, il est difficile de tenir sans défaillance le pari scientifique : il faut recourir à quelques tours de passe-passe. La deuxième est que la science-fiction *stricto sensu* s'accommode mal de la dimension du roman. Son rythme logique est celui de la nouvelle. C'est par des revues publiant des nouvelles que la science-fiction américaine s'est affirmée, c'est par des revues publiant des nouvelles (et parfois malheureusement d'ennuyeux feuilletons) que la science-fiction s'est répandue en France, c'est par une revue qu'elle a tenté de se renouveler en Angleterre. Naturellement, il y a des romans de science-fiction qui sont des réussites, mais les meilleurs sont des romans courts, à la limite de la « novelette ». Pour donner un exemple, le roman de Clifford Simak, *Shakespeare's Planet*, avec un peu plus de septante mille mots (dans le texte anglais), semble bien se situer à la limite supérieure.

Il est plus difficile de fixer une limite inférieure. Il y a des *short short stories* de science-fiction de moins de mille mots. Sternberg en France, a même écrit de véritables haï-kaïs de quelques lignes, mais le fantastique en est véritablement le ressort. Pour qu'il puisse y avoir une

structure de science-fiction, il faut au moins la place permettant d'exposer l'hypothèse et de la développer.

Le maître du genre court est sans doute Robert Sheckley. C'est le benjamin de la génération de l'âge d'or américain. Il est né en 1928, alors qu'Asimov est né en 1920. Le décalage de huit ans est d'importance : pendant la deuxième guerre mondiale, Sheckley faisait ses études, mais il a servi en Corée avant que la guerre n'y éclate. Comme Asimov, c'est un *self-made man*, mais il a fait en Californie des études solides qui lui ont permis de développer sur des bases professionnelles son talent littéraire. Sa culture scientifique n'est pas mince, mais il est capable de prendre avec la science la distance que tout véritable écrivain doit prendre avec son sujet. Il le fait grâce à un procédé tout à fait classique qu'il manie avec une dextérité inégalée : l'humour. Il y a, certes, de l'humour dans d'autres écrivains de science-fiction, et notamment dans Asimov, mais nulle part il ne prend la dimension et l'efficacité qu'il a dans les nouvelles de Sheckley. Dans un essai que cite Michel Demuth sans en donner la référence[3], Sprague de Camp a écrit que « l'humour, lorsqu'il est suscité uniquement par un comportement irrationnel, ne demeure jamais qu'au plus bas niveau de la bouffonnerie et qu'il n'atteint sa forme supérieure, l'incongruité, que par la rencontre de l'irrationalisme le plus fou au niveau du comportement avec le plus total rationalisme dans l'intention ».

Un irrationalisme voulu et contrôlé à l'intérieur d'un rationalisme strict, c'est en effet la formule exacte de l'humour tel que le pratique Sheckley. C'est aussi la démarche humoristique telle que je la définissais dans un petit ouvrage déjà cité[4] : une hypothèse absurde parce qu'elle enfreint une évidence reconnue, développée avec une logique parfaite selon les règles du raisonnement admis. On notera que cette démarche permet le récit court, puisque, jouant sur ce que la quasi-totalité des lecteurs admet par évidence, elle ne demande pas de longues explications : le but est d'amener, sans qu'il s'en doute, le lecteur jusqu'à la chausse-trappe intellectuelle qui lui a été aménagée et de laisser alors son imagination et sa sensibilité jouer à leur gré dans son désarroi. Cela suppose une « chute » et Sheckley est le maître de la chute. Michel Demuth n'a pas tort de comparer aux dessins de Chas Addams la nouvelle *Le Corps* qui, en moins de deux mille mots, conduit, à la toute dernière ligne, jusqu'à une chute qui s'ouvre sur tous les problèmes neuro-biologiques de la personnalité.

(3) *Robert Sheckley* (préface de Michel Demuth), Presses Pocket (*Le livre d'or de la science-fiction*), Paris, 1980 ; p. 11.
(4) *L'Humour, op. cit.*

Dans un article de 1969, j'avais abordé le problème de *L'attitude humoristique et l'invention scientifique*[5] sans penser particulièrement alors à la science-fiction. Il me semble pourtant que j'y décrivais une de ses fonctions. Considérant que la science avance d'hypothèse de travail en hypothèse de travail, je faisais remarquer qu'une hypothèse est d'autant plus fertile qu'elle permet de découvrir des faits qui l'invalident. Un moment vient où tout ce qui est organisable au moyen de cette hypothèse, est organisé en un système cohérent et où la passion du non-organisable devient irrésistible. Il faut alors briser la cohérence en formulant une nouvelle hypothèse. Mais ce n'est pas une opération facile dans un monde comme le nôtre où les évidences communément admises protègent l'imbrication des intérêts économiques, politiques, sociaux[6]. Déjà Galilée avait trouvé impossible d'émettre l'hypothèse de la rotation de la Terre sans encourir des sanctions. Nos sanctions sont d'un autre ordre, mais pour prendre l'espace réduit de la communauté scientifique, il n'est possible d'émettre une hypothèse « révolutionnaire » qu'à condition de s'entourer de tout un appareil érudit tendant à désamorcer la menace et à démontrer que la novation proposée reste pertinente avec le système scientifique admis. Quiconque a exprimé une idée neuve dans une thèse de doctorat, sait qu'il a dû consacrer la plus grande partie de son ingéniosité à démontrer au jury que cette idée ne « casse » rien.

Une des techniques qu'emploient les scientifiques pour briser le carcan de la cohérence est le *brainstorming*. Dans un petit groupe de spécialistes compétents, chacun des participants lance les idées les plus folles qui lui passent par la tête. Si l'une ou plusieurs d'entre elles sont suffisamment « accrocheuses » pour déclencher une discussion, cette dernière se déroule selon les règles du raisonnement scientifique le plus strict. Cela aboutit souvent à un immense éclat de rire car le produit d'une telle « folie induite » est en général humoristique, mais de temps en temps, cela ouvre une perspective inattendue vers de nouvelles recherches et des applications qui, pour être lointaines, n'en sont pas moins plausibles. Il suffirait alors qu'un écrivain de métier s'empare du contenu du « psychodrame » et lui donne une forme narrative pour obtenir de l'excellente science-fiction.

Il y a quelques années, au cours d'un séminaire de mon laboratoire sur le thème de la reconnaissance des formes dans l'interface homme/machine, où nous pratiquions une sorte de *brainstorming*, un de nos collègues physiciens émit l'hypothèse suivante : si l'on mettait en

(5) Robert Escarpit, « L'attitude humoristique et l'invention scientifique / Humorous attitude and scientific inventivity », in *Impact*, Unesco, Paris, 1969 ; Vol. XIX, n° 3, pp. 253-258.

(6) Voir notamment : R. Escarpit, *Théorie de l'information et pratique politique*, Le Seuil, Paris, 1981.

mémoire, dans un ordinateur à grande puissance et à grande vitesse, la totalité des écrits imprimés en langue française depuis que la forme de cette langue s'est stabilisée, et si on le munissait de programmes permettant d'analyser toutes les combinaisons de lettres avec leurs variables de fréquence, de proximité, d'influences mutuelles, de récurrences, etc., on pourrait « court-circuiter » la totalité de la grammaire et même de la stylistique et formuler une combinatoire compatible avec la lecture des textes par une machine. L'idée n'était pas tellement nouvelle et les théoriciens de l'information connaissent bien l'utilisation des « chaînes de Markov » pour ce genre d'analyse. Le côté « farfelu » était la mise en pratique de la théorie sur un corpus énorme de textes. La « folie » consistait à ignorer la difficulté de l'opération et son coût. Mais c'était une folie « contrôlée » dans la mesure où il s'agissait « tout au plus » de mettre en mémoire, comme nous le montra un rapide calcul, environ 3×10^{12} bits : quelques milliers d'années devaient y suffire. Or, de la discussion qui s'engagea sur cette base, se dégagèrent un certain nombre de pistes qui devaient se révéler des plus utiles dans le domaine de la traduction automatique et plus tard dans l'étude du fonctionnement du cerveau dans la lecture. Il n'en résulta aucune découverte sensationnelle, ni même aucune publication, mais il est évident qu'il y avait matière à une histoire de science-fiction qui aurait en quelque sorte « gelé » l'hypothèse inchoative pour une utilisation ultérieure.

On donne quelquefois le nom d'« anticipation scientifique » à la littérature de science-fiction. Ce n'est pas tout à fait exact, car une très faible partie de ce que racontent les auteurs de science-fiction se réalise et, le plus souvent d'une manière très différente de celle qu'ils avaient imaginée. Par contre, il est exact qu'on découvre souvent que le grand chemin suivi par la science et la technologie dans leur progression emprunte le trajet d'une des pistes qu'ils avaient ouvertes.

Pour donner un exemple, en 1950, dans *The Voyage of the Space Beagle*, Van Vogt a campé le personnage du « nexialiste ». Parmi les savants spécialisés qui composent l'équipage scientifique d'un vaisseau spatial, c'est un homme qui connaît suffisamment le langage et les méthodes de toutes les sciences pour mettre en rapport productif les spécialistes les uns avec les autres et les amener à des synthèses que chacun d'eux est incapable d'obtenir. L'intrigue repose sur l'hostilité que ce personnage rencontre d'abord chez ses collègues, puis sur l'autorité qu'il acquiert progressivement dans l'équipage, arrivant à désamorcer une véritable guerre civile entre les scientifiques et les militaires qui se disputent le pouvoir à bord de l'immense navire. Cette autorité repose sur le fait qu'il est communicateur polyvalent. C'est ainsi qu'il définit le « nexialisme » auquel il tente d'initier ses compagnons de bord. Quand Van Vogt écrivit ce texte, il ne pouvait guère se douter

que, trente ans plus tard, c'est exactement en ces termes qu'on pourrait décrire le rôle du documentaliste. A ce moment-là, même avec l'avance qu'avaient les Etats-Unis en ce domaine, l'*information officer* n'était qu'une sorte d'archiviste perfectionné, perdu dans ses problèmes de catalogage et d'abstracts. Ce n'est que maintenant, du fait d'une évolution à la fois technique et sociologique, que sa fiction rencontre la réalité et, jetant sur elle un regard neuf, permet de la libérer des pesanteurs professionnelles.

On pourrait donner d'autres exemples. Ainsi une nouvelle écrite par Robert Sheckley en 1953, alors qu'il avait vingt-cinq ans, par le biais d'une intrigue banale qui fait se rencontrer la folie humaine et la logique mécanique, va, sans que l'auteur ait pu s'en rendre compte, au devant de certaines des spéculations contemporaines les plus hardies sur la nature du hasard. C'est *Fool's Mate*(7) où l'on voit un astronaute fou gagner une bataille donnée comme perdue par les superordinateurs de la flotte, en opposant à l'énorme masse des paramètres aléatoires que les ordinateurs ont intégrés, le simple « hasard » de comptines d'enfant.

On ne peut, bien évidemment, toujours espérer de telle réussites, mais aucun récit ne peut se dire science-fiction s'il n'a, au moins de manière latente, ce pouvoir.

Généralisant le problème, on peut même se demander si ce critère n'est pas valable pour toute fiction. On a beaucoup parlé de l'imaginaire, souvent fort bien, d'ailleurs, sans se rendre compte toujours que l'imagination est avant tout un processus de production d'information qui fonctionne selon le principe de la « transgression légitime ». Il n'est pas productif de dire n'importe quoi : aucune œuvre n'a jamais été produite ainsi, car le seul fait d'être une œuvre implique la reconnaissance d'une légitimité sur laquelle s'inscrit la transgression. L'exigence, en tout cas, est impérative en ce qui concerne le récit. On peut nier le récit, comme ont tenté de le faire, sans grand succès, certains des zélateurs les plus fanatiques du « nouveau » roman, mais dès qu'on raconte, l'imagination exerce son pouvoir de « folle du logis » sur certains points décisifs et relativement indéterminés d'une continuité historique dont l'économie générale n'est pas mise en cause.

On voit l'analogie avec ce que nous avons dit de la science-fiction en commençant. L'hypothèse scientifique fictive fait donc davantage qu'utiliser le procédé du récit : en fait, elle engendre le récit et, par voie de conséquence, acquiert une efficacité « littéraire » au niveau de

(7) *Fool's Mate*, paru dans *Astounding* en mars 1953, a été traduit par Mimi Perrin sous le titre bizarre de « Echec et mat à mort » in *Douces Illusions*, Calmann-Lévy, Paris, 1978.

la lecture immédiate. Le danger pour la science-fiction comme pour tout type de production narrative, est de rester à ce niveau. L'écrivain peut alors être tenté de rester « littéraire » et d'oublier qu'il est « scientifique », autrement dit d'ignorer le raisonnement, la spéculation qu'il lance de manière latente vers un avenir inconnu.

Or n'est-ce pas ce même danger qui menace tout écrivain ? Il est tentant de tout imaginer pour produire un récit agréable et efficace, mais c'est oublier que toute œuvre est une bouteille à la mer et qu'il n'est pas honnête de décevoir l'attente du naufragé qui peut-être, un jour, débouchera la bouteille. Le seul moyen de ne pas le décevoir est d'empêcher l'imagination de tricher avec ce qu'on est convenu d'appeler la réalité, et qui n'est que la vision communément admise des choses : la « folle du logis » peut être folle tout à son gré, mais le logis ne doit pas être un trompe-l'œil.

A dessein, je prendrai un exemple non littéraire : celui des *Tintin* de Hergé. L'imagination de Hergé n'est certes pas délirante, mais c'est de l'imagination. Or si l'on regarde d'un peu près ces inventions délibérément irréalistes, on s'aperçoit que le moindre détail, même imperceptible au lecteur attentif, est respectueux non seulement de la réalité historique, mais aussi de la rigueur scientifique. Les affiches en chinois qui apparaissent dans *Le Lotus Bleu* sont réellement en chinois et leur contenu correspond aux faits historiques de l'époque où se déroule l'action. La langue syldave employée dans *Le sceptre d'Ottokar* n'est pas un quelconque galimatias, mais une langue plausible dont on pourrait reconstituer les règles principales et une partie du lexique. C'est cette solidité du substrat factuel et logique qui, sans aucun doute, a donné à l'œuvre de Hergé sa pérennité et la distingue d'autres bandes dessinées plus périssables parce que plus improvisées[8].

Zola, en un sens, avait dit tout cela et pourtant son « roman scientifique » n'est pas de la science-fiction. Il s'y prenait en son temps d'une manière qui peut nous paraître maintenant un peu naïve, mais je suis de ceux qui pensent que la leçon de la science-fiction *stricto sensu* s'applique à toute fiction *lato sensu*. Dans la mesure où la seule justification du roman est qu'un jour un inconnu y découvre une clef pour sa vie, tout romancier est en un sens un écrivain d'anticipation.

(8) Il est juste de souligner l'apparition d'une jeune école de science-fiction en France, qui, se consacrant à des œuvres destinées à l'enfance et à la jeunesse, fait de son mieux pour respecter la règle de rigueur scientifique. On peut citer parmi les auteurs les plus prometteurs Pierre Pelot et Christian Grenier. On peut, au vu de la production, craindre un certain essoufflement des ressources propres à l'hypothèse scientifique, mais on ne peut nier l'existence d'un sérieux renouveau. Voir l'excellent ouvrage de Christian Grenier et Jacky Soulier : *La Science-Fiction ? J'aime !*, La Farandole, Paris, 1981, qui donne une vision de la science-fiction assez différente de celle des frères Bogdanoff.

Christian Delcourt

Un futur fasciné par le présent[1]

Les textes modernes de science-fiction ne trouvent pas plus un commun dénominateur dans l'idée de science que les romans d'aujourd'hui n'en trouvent un dans la notion de romanité.

En fait, la science-fiction est un genre aussi varié qu'étendu. Il y a un monde entre « space opera » et « new thing », entre ce que publie le Fleuve Noir et ce que publie Denoël ou entre science-fiction pour enfants et science-fiction pour adultes.

Consacrer une égale attention à toutes les demeures que comprend la maison de la science-fiction constituerait une énorme perte de temps pour le politiste.

Celui-ci accomplira sans doute une démarche beaucoup plus rentable en centrant son attention sur le sous-genre de la science-fiction qu'il est convenu d'appeler - ne serait-ce que pour préserver les initiales S.F. - « social fiction ».

Contrairement à la majorité des récits de science-fiction (dont l'histoire pourrait aussi bien se dérouler dans un empire que dans une république et dans un système collectiviste que dans un système capitaliste), les récits qui relèvent de ce sous-genre ont, en effet, pour caractéristique éponyme d'accorder une importance majeure à la société où s'inscrivent leurs personnages.

Par conséquent, ils seront les seuls ici à être pris en considération. Il ne s'agira, au reste, que des œuvres les plus typiques : celles qui ont été écrites en Occident après la seconde guerre mondiale.

De tels récits ont une double nature - spéculation sociale, d'une part, fiction, d'autre part - et, bien entendu, leur aspect « fiction » n'est pas sans contaminer leur aspect « spéculation sociale ».

S'il faisait abstraction de ce phénomène, le politiste risquerait de prêter une signification erronée à la fréquence inattendue qu'ont dans les textes certaines hypothèses de société.

(1) Cet article reprend le texte d'une communication présentée lors de la Sixième Rencontre Interuniversitaire des Politistes Francophones (Château de Colonster, 15 mai 1981).

C'est sur deux ou trois aspects de la contamination en cause que porteront les quelques notes qui suivent.

A la différence de l'ouvrage de prospective (qui, sous sa forme canonique, examine un éventail plus ou moins large de futuribles), le récit de « social fiction » n'évoque ordinairement qu'un seul scénario du futur.

Toutefois, ce récit considère en général deux modèles de société : le modèle qui se trouve posé au début du scénario et le modèle qui est instauré ou qui est projeté à la fin du scénario. Pour une part essentielle, l'histoire que raconte un texte de « social fiction » est, d'ailleurs, l'histoire du passage du premier modèle au second.

Le premier modèle correspond le plus souvent à une société future où; quelques-uns des traits que présente la société actuelle se trouvent démesurément ou, du moins, extrêmement amplifiés au détriment de tous les autres.

Il ne faut pas s'étonner si, d'habitude, ce modèle se révèle peu engageant. Le futur, en effet, est inconnu, et qui dit inconnu, dit inquiétude. Ajoutons que, de toute manière, des personnages heureux n'auraient pas d'histoire. Or, il s'agit essentiellement pour les auteurs de raconter une histoire(2).

Quant au modèle sur lequel se clôt le récit de « social fiction », il s'anéantit parfois dans un final apocalyptique, mais - beaucoup plus fréquemment - il s'insère dans une forme actuelle ou virtuelle de « happy end ».

Nombreux sont ceux qui, comme W.O. Hendricks, tiennent la science-fiction pour « the fairy tale of a technologically advanced society »(3). Les traits qui viennent d'être attribués aux deux modèles dont fait ordinairement état le récit de « social fiction » ne démentent pas ce lieu commun. Bien au contraire. Il suffit pour s'en convaincre de lire ce que Bruno Bettelheim écrit du conte de fées :

---

(2) Soit dit incidemment, l'avant-propos des célèbres *Dangerous Visions* notait au sujet de la science-fiction des années 60 : *When Campbell started his revolution, the new writers who came into the field carried with them the aura of the university, of science and engineering, of slide rule and test tube. Now the new autors who enter the field bear the mark of the poet and the artist, and somehow carry with them the aura of Greenwich Village and the Left Bank* (H. Ellison, ed., *Dangerous Visions*, New York, New American Library, 1975, pp. XII-XIII).
Il est tentant d'assigner sur la base de ce constat, qui ne peut cependant être accepté que sous bénéfice d'inventaire, une cause supplémentaire au pessimisme relativement récent de la science-fiction. En effet, si le scientifique innove, le littéraire - pour sa part - subit l'innovation.

(3) W.O. Hendricks, « The structural study of narration : Sample analyses » in *Poetics, 3*, 1972, pp. 100-127, p. 105.

Pendant l'enfance, beaucoup plus qu'à tout autre âge, tout est devenir. Tant que nous n'avons pas assuré en nous-mêmes une sécurité considérable, nous ne pouvons pas nous engager dans des luttes psychologiques difficiles à moins qu'une issue positive ne nous apparaisse comme certaine, quelles que soient les chances que nous ayons de l'atteindre dans la réalité. Le conte de fées alimente l'imagination avec des matériaux qui, sous une forme symbolique, suggèrent à l'enfant quel genre de batailles il aura à livrer pour se réaliser, tout en lui garantissant une issue heureuse[4].

Cela dit, les deux modèles de société qui se trouvent évoqués dans la plupart des récits de « social fiction » réclament concurremment notre attention : le premier reflète les craintes des auteurs et le second, leurs espoirs.

L'étude des espoirs paraît cependant moins productive que l'étude des craintes, car de multiples écrivains - certains consciemment, d'autres inconsciemment ; certains explicitement, d'autres implicitement - semblent souhaiter, en tout et pour tout, que le futur s'apparente ou bien s'identifie à notre présent ou bien à notre passé. Chez eux, on pourrait schématiquement représenter par une courbe rentrante, voire même par un cercle parfait, le passage qui, au fil du texte, s'effectue d'un modèle à l'autre.

La structure circulaire, qui est peut-être la plus fréquente de toutes en en « social fiction », est certainement la plus suggestive. Quelques romans suffiront sans doute à l'illustrer.

Ces textes ont été écrits à des époques différentes (deux dans les années 50, trois dans les années 70) et dans des pays différents (deux aux Etats-Unis, un en Angleterre et deux en France), mais, ayant séduit à la fois la critique et le public, ils sont tous représentatifs à leur manière.

Voici leur titre et leur résumé.

Pierre Boulle : Les jeux de l'esprit *: Au commencement de l'action, nous découvrons une société pacifiée et rationalisée que régissent les hommes de science. Toutefois, les suicides causés par la mélancolie et l'ennui menacent de dépeupler cette civilisation. Pour mettre un frein au phénomène, les savants finissent par réinventer la guerre. Ils semblent, par ailleurs, en passe de se convertir à l'occultisme.*

Ray Bradbury, Fahrenheit 451 *: Le récit se situe dans une époque qui, eu égard au potentiel de discordes dont sont porteurs les média, a fait un délit de la détention de livres. Un représentant de l'ordre redécouvrira*

(4) Br. Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, Le Livre de Poche, Paris, 1979, pp. 73-74.

les vertus de ces derniers et, au moment où une nouvelle guerre va raser les villes, rejoindra dans la nature un réseau de marginaux qui s'efforcent de préserver la culture.

Arthur C. Clarke, The city and the stars *: Les habitants de la cité qui se trouve au cœur du roman connaissent une suite infinie de vies. Leur corps, en effet, ne constitue que la matérialisation de données stockées sur ordinateur. Ces êtres, qui sont tous conformes aux mêmes canons esthétiques, éprouvent une peur incoercible envers ce qui est extérieur à leur village. L'un d'entre eux - qui, dans la mesure où il est le seul à, vivre sa première vie, est « unique » - parviendra à régénérer la ville en la mettant en contact avec une cité où l'on fait peu de cas des machines, où l'on meurt et où les différences entre individus sont bien marquées.*

Philip Goy, Le livre/Machine *: L'histoire se passe essentiellement dans une cité souterraine où les besoins de l'être humain, tant sur le plan physique que sur le plan psychique, sont totalement pris en charge par les machines. Un personnage redécouvrira, en même temps que la surface, une spiritualité dont un des messages est « singularisez-vous les uns des autres ». Tandis que la cité agonise, il donnera naissance, avec quelques compagnes, à une humanité primitive, mais vivace.*

Kate Wilhelm, Where late the sweet birds sang *: Le texte nous présente une société où, l'être humain se reproduisant par « cloning », chacun existe en plusieurs exemplaires. Un enfant procréé à l'ancienne perturbera cette organisation qui entraîne progressivement la disparition de la créativité et de la personnalité. Il finira par retourner « à l'état sauvage » et fonder avec quelques femmes fécondes une humanité nouvelle.*

On se convainc aisément que, en imaginant la société dont ils esquissent la peinture au début de leur livre, Boulle, Bradbury, Clarke, Roy et Wilhelm ont projeté sur le futur un agrandissement des craintes que leur inspire le présent. On remarque d'autre part que - en sus d'une problématique nourrie tantôt par la scientisation de notre société, tantôt par le dépérissement d'une certaine culture, tantôt par la multiplication des machines, tantôt encore par les premières manipulations génétiques - la question se trouve chaque fois posée de savoir si l'individualité et l'esprit d'initiative survivront aux temps à venir.

Quant aux modèles de société que les cinq auteurs paraissent appeler de leurs vœux, ils suggèrent qu'une telle survie dépend d'une condition absolue : l'histoire doit revenir sur ses pas[5].

(5) Il est significatif que les (rares) écrivains qui comptent la science au rang des valeurs menacées aient écrit des textes où la technologie, d'abord réduite à la portion congrue, reconquiert *in fine* son statut actuel. C'est notamment le cas en ce qui concerne *Dumb waiter* de Walter M. Miller. Dans le futur qu'évoque cette nouvelle, les ordinateurs - dont une guerre a rendu la programmation totalement inadéquate - ont transformé les

Les raisons pour lesquelles les récits de « social fiction » se révèlent souvent empreints d'une idéologie aussi nostalgique sont multiples.

Primo, l'avènement d'un futur qui diffère du passé et du présent implique - même si ce futur est idéal - une adaptation, et tout effort d'adaptation est pénible.

Secundo, un phénomène de prégnance, une recherche de la « bonne » forme doit sûrement entrer en ligne de compte, car il est toujours satisfaisant, sur le plan esthétique, de voir le terme d'un mouvement rejoindre son origine.

Tertio, l'écrivain de science-fiction, dans son incapacité à concevoir ou à admettre le caractère irréversible de l'histoire, se laisse volontiers séduire par une conception où le temps semble se mordre la queue :

Cet « éternel retour » trahit une ontologie non contaminée par le temps et le devenir. De même que les Grecs, dans le mythe de l'éternel retour, cherchaient à satisfaire leur soif métaphysique de l'« ontique » et du statique (car, du point de vue de l'infini, le devenir des choses qui reviennent sans cesse dans le même état est par suite implicitement annulé et on peut même affirmer que « le monde reste sur place »), de même le « primitif », en conférant au temps une direction cyclique, annule son irréversibilité. Tout recommence à son début à chaque instant. Le passé n'est que la préfiguration du futur. Aucun événement n'est irréversible et aucune transformation n'est définitive[6].

A ce sujet, on observera par exemple que *Fahrenheit 451* fait formellement référence à la renaissance perpétuelle du Phénix, que *Le Livre/ Machine* ne dédaigne pas les ressources de la mise en abîme et que *When late the sweet birds sang* fait revivre l'archétype du premier homme.

Au total donc, les auteurs de « social fiction » se révèlent progressistes dans la mesure où ils se servent de la toile du futur pour caricaturer la civilisation présente. En revanche, les palliatifs que proposent ces écrivains sont décevants, car - en général, du moins - leurs œuvres tendent à nier l'histoire et à véhiculer un message immobiliste. Elles donnent trop souvent à penser que le passé et le présent sont les moins mauvais des temps possibles.

---

villes en autant d'enfers. Les êtres humains semblent n'avoir le choix qu'entre s'abandonner au fatalisme ou détruire les machines. Toutefois, un technicien restaurera l'ordre en reprenant le contrôle des ordinateurs et inaugurera sans doute une société où l'éducation réservera une part primordiale aux sciences appliquées. Cf. aussi - *mutatis mutandis* - *A canticle for Leibowitz*, du même auteur.

(6) M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris, 1969, pp. 108-109.

Boris Eizykman

D'une modalité temporelle des récits de S.F.

> *« Son discours fait vraiment fin des années soixante, observa le robot. Et on est en l'an 2138, ou aux alentours. Il y a quelqu'un qui est en train de se faire avoir.*
> *- Ta gueule, grogna l'auteur. »*
> R. Sheckley, *Options*, Calmann-Lévy, 1976, p. 146.

Les récits de Jules Verne ne cherchent généralement pas à masquer la proximité temporelle qu'ils instaurent entre le lecteur, le narrateur, l'auteur et l'histoire : une profusion de réflexions, notes, descriptions, traces en tous genres, parsemant le récit de leur excroissance intempestive, signalent la présence de l'auteur marionnettiste tapi derrière le narrateur pantin, dénoncent la fiction qui préside à la dissociation de ces deux fonctions ainsi que l'appartenance du narrateur/auteur à la même époque que le lecteur. On ne quitte pratiquement pas le XIX^{e} siècle, si bien qu'il serait pour le moins impertinent de parler ici d'anticipation ou de science-fiction, à plus forte raison lorsqu'on prend en considération, avec M. Serres, le fait que, pour une grande part, la science exaltée par Jules Verne retarde déjà sur son temps : « ... le point est fait sur une science fort dépassée à l'heure où ses récits paraissent, y compris les sciences sociales. »[1] Par contre, les romans et les nouvelles de science-fiction publiés au XX^{e} siècle et dont les histoires traversent les frontières impalpables du présent pour se développer sur les territoires indécis de l'avenir, se caractérisent, de façon élémentaire, par une distorsion renversante au terme de laquelle le narrateur - entité indéfinissable , machine intelligente, créature animale ou extraterrestre, être humain du futur, etc. - relate des événements passés (ils peuvent à la limite friser le présent de ce narrateur fictif[2], connu ou inconnu), mais, en tout état de cause, non encore advenus, au moins pour le lecteur. Est-il nécessaire de préciser qu'en réalité, l'auteur, actionnant les ficelles du narrateur fantôme, est un contemporain du lecteur ? « Le passé (...), c'est une reconstitution des sociétés

(1) M. Serres, *Jouvences sur Jules Verne*, Minuit, 1974, p. 13. Autrement dit, il y a concordance des références temporelles dans la forme et le contenu narratifs.
(2) Il y a évidemment péché de redondance dans le fait de parler de narrateur fictif puisque dans un récit de S.F. le narrateur, par définition, ne peut être que fictif.

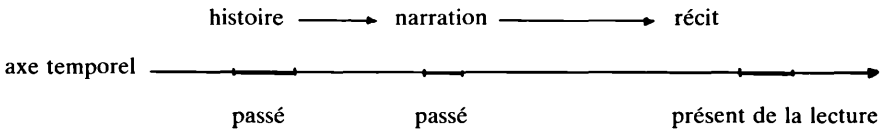
et des êtres humains d'autrefois par des hommes et pour des hommes engagés dans le réseau des réalités humaines d'aujourdhui. » (L. Febvre). Il suffit de remplacer « passé » par « futur des récits de S.F. » et « autrefois » par « demain » pour entrer de plain-pied dans la problématique temporelle de « la » science-fiction.

C'est parce qu'il envisage ainsi un futur plus ou moins probable, un avenir spirituel réduplicatif (démarquant des formes présentes ou passées) ou, au contraire, fondé en altérité, que les conventions constitutives de « la » S.F. obligent l'auteur à disparaître dans la manipulation des données temporelles et à se fondre, la plupart du temps, dans l'anonymat risqué d'un narrateur lointain. Les romans ou les nouvelles décentrés sur le thème des mondes parallèles entrent aisément dans ce cadre générique, dès lors que c'est la fonction dévolue au déplacement qui prime sur la nature du déplacement (spatial ou temporel). Se rapportant à des événements futurs ou assimilés, la S.F. n'apparaît crédible qu'à la condition de présenter ce futur au passé, d'amorcer le bientôt demain en déjà jadis. Par rapport au rôle éminemment politique imparti au récit dès ses origines mythologiques, il semble que cette modalité temporelle joue à la fois comme un amplificateur et un révélateur, aussi bien dans le sens de la légitimation du corps spatial que dans celui de sa dégradation. Par ailleurs, s'agissant d'une littérature considérée avant tout comme colporteuse d'idées et analysée donc prioritairement à travers les avatars de son contenu, il ne serait peut-être pas mauvais de détailler les liens inextricables qui unissent ce contenu à certaines formes narratives, autrement dit, de concevoir l'analyse de cette littérature sous la forme d'une articulation précise entre codes, messages et références, en non comme la déclinaison systématique d'un seul de ces pôles, car dans ce dernier cas, il appert qu'une option passionnelle se déguise en exigence méthodologique, par exemple formalisme, structuralisme et sémiologie lorsque c'est le code qui fait l'objet d'un surinvestissement absolu[3], ou encore psychanalyse et marxisme primaires quand ce surinvestissement atteint une partie du message et de la référence.

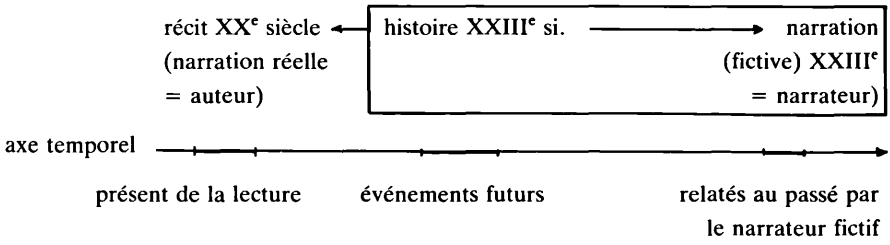
Soit d'une part les trois instances de l'histoire, de la narration et du récit, correspondant respectivement aux faits (la référence, réelle ou fictive), à l'écriture (la production narrative) et à la lecture, et d'autre

(3) M. Bakhtine a remarquablement montré, dès les années 1920, les « faiblesses » du formalisme (Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire, 1924, *Esthétique et théorie du roman*, N.R.F., 1978). Par contre, G. Genette (Structuralisme et critique littéraire, *Figures*/I, Seuil, 1966) fait preuve d'une grande mensuétude à l'égard des maniaques du code en alléguant qu'« on avait assez longtemps regardé la littérature comme un message sans code pour qu'il devînt nécessaire de la regarder un instant comme un code sans message. » (p. 150). Ce faisant, il élude le problème de la fascination pour l'échangeabilité abstraite généralisée à laquelle le capitalisme nous confronte sans cesse et partout.

part le plan d'énonciation du récit tel que Benveniste le circonscrit en fonction du repère temporel de l'énoncé (dans le récit, ce repère est le moment de l'événement - il partit le lendemain -, tandis que dans le discours c'est le moment de l'énonciation - je partirai demain -) : la comparaison entre les distributions temporelles des trois instances dans les récits de S.F. et les autres types de littérature laisse apparaître des différences dont il convient d'explorer plusieurs conséquences. Dans la littérature « générale », le lecteur prend connaissance de faits survenus antérieurement à cette lecture et rapportés (ou construits) par le narrateur.



L'histoire précède donc logiquement la narration qui précède elle-même la lecture. Dans la littérature de la S.F., le lecteur reste évidemment à sa place pour autant que c'est le présent de la lecture qui constitue le point d'origine de ce dispositif temporel, mais l'ensemble histoire/narration fait un bond en avant puisque, l'histoire étant censée se dérouler dans le futur, la narration qui la « reconstitue » au passé doit intervenir obligatoirement dans l'avenir de ce futur.



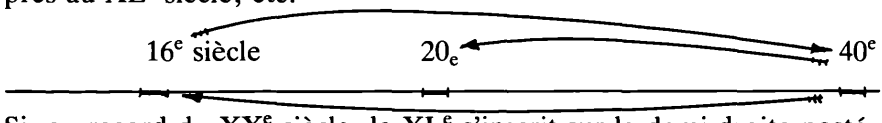
Il faut bien saisir que c'est ce renversement temporel spécifique qui favorise *l'ouverture narrative illimitée* dont peut s'enorgueillir la S.F., tous les temps et tous les espaces devenant accessibles, acquis à la découverte en raison de cette place flottante et généralement indéterminée du narrateur « fictif » : si, dans *Les Armureries d'Isher*, A.E. van Vogt va jusqu'à rendre compte de la création de l'univers par les effets énergétiques d'un fabuleux paradoxe temporel[4], de nombreux

(4) Coincé dans un mouvement de balance temporelle, un personnage accumule une formidable énergie à chaque oscillation : lorsque le point de saturation est atteint, l'énergie temporelle se libère en une déflagration qui donne naissance à l'univers. Quelle position peut donc occuper le narrateur capable de retracer au passé cette genèse superbe et délirante du monde, quand on sait que l'amplitude des oscillations temporelles du pendule humain ne cesse de croître, et que celui-ci s'enfonce dans un avenir et un passé dont les éloignements respectifs deviennent incommensurables ? Le narrateur « écrit-il » à partir d'une bulle atemporelle surplombant l'infini des temps ? On ne s'appesantira pas sur le caractère quelque peu mégalomaniaque de cette position démiurgique qui rend dérisoire le mode de transcription utilisé.

auteurs et critiques (M. Butor en tête dans les années 1950) paniquent devant cette ouverture béante et n'ont de cesse que de restreindre de mille façons, toutes plus arbitraires les unes que les autres, les possibilités offertes par ce jeu inaugural de la science-fiction. Aussi sera-t-il toujours de la plus haute importance d'évaluer les points de vue en fonction desquels ces futurs virtuellement illimités sont appréhendés. Les récits de S.F. ne conjuguent pratiquement jamais leurs verbes au futur, pour la bonne raison que ce temps, indiquant « ... la postériorité d'un fait par rapport au moment où se place le sujet parlant »[5], trahirait, s'il était utilisé, la position et le point de vue présents à partir desquels les événements sont implantés par la pensée dans un segment postérieur de l'axe chronologique. Ainsi, *Le Nouveau Testament* fait usage du futur à propos du Paradis et de l'immortalité dans une perspective morale très claire que Nietzsche stigmatise avec la dernière énergie comme morale de renoncement qui déprécie la vie à force d'en culpabiliser les instincts positifs. Dans un extrait de l'*Epître aux Romains*, identique à mille autres passages de l'*Evangiles* : « Mais ta dureté et ton cœur inconverti t'amassent de la colère pour le jour de colère, quans se dévoilera le juste jugement de Dieu qui rendra à chacun selon ses œuvres : vie éternelle à ceux qui persistent à bien faire par désir de gloire, d'honneur et d'immortalité ; mais colère et fureur aux rebelles qui désobéissent à la vérité pour n'obéir qu'à l'injustice »[6], on trouve, en simplifiant, un jeu de temporalité construisant ce que Nietzsche appelle une « Machine de Salut », ou chantage à l'immortalité qui se déroule en trois temps : 2/le respect de la morale chrétienne (présent) 3/sera sanctionné (futur) par l'immortalité au Paradis. La crédibilité de cette promesse de don divin repose sur un premier temps : le miracle initial, passé, avéré, de la Résurrection du Christ, qui, s'il n'apparaît pas dans cet extrait, revient tout au long du *Nouveau Testament* et sert de fondement dogmatique à cette Machine de Salut. Ce va-et-vient entre le passé (miracle avéré) et le futur (promesse du miracle à venir), cette prophétie concernant l'événement - ou le non événement - absolu, répondent au désir d'enraciner un système de valeurs dans le présent : en bref, on ne parle au futur (promesse) que pour mieux imposer une loi morale présente, pour assurer l'efficacité du chantage qui doit déterminer, *ici et maintenant*, un mode de vie particulier. Le récit de science-fiction procède très exactement au mouvement temporel et idéologique inverse : le narrateur a recours au passé parce qu'il est censé vivre et écrire dans le futur. Le récit au passé apparaît alors comme le meilleur garant de la constitution d'un point de vue futur, partant, du refoulement des points de vues présents

(5) M. Grévisse, *Le Bon Usage*, Duculot/Hatier, p. 568.
(6) *Epître aux Romains*, II, 5, 6, 7, 8.

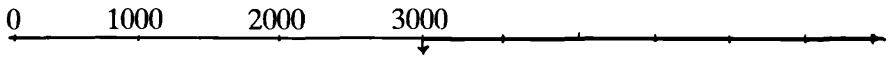
et de l'élaboration de perspectives différentes[7]. Sensibles à cette contre-indication relative à l'emploi du futur, les auteurs de S.F. excluent cette forme verbale, si bien que le point de vue de leurs récits ne devrait pas - sauf dans le cas spécial et quelque peu grossier du tourisme temporel, lorsqu'un contemporain du lecteur voyage dans l'avenir avec le regard et les préjugés avoués d'un homme ou d'une femme de son époque - se confondre avec celui du temps de l'auteur et du lecteur, mais s'identifier, dans la mesure du possible, à ceux de l'époque future qui abrite l'histoire ou du temps ultérieur du narrateur : en effet, entre le temps de l'histoire (XXV^{e} siècle par exemple) et celui du narrateur (XXV^{e} siècle + x) - et pas seulement entre le temps de l'histoire (XXV^{e} siècle) et celui du récit (XX^{e} siècle) -, un écart (x) plus ou moins important peut être instauré, qui devient éventuellement le principal foyer événementiel du récit, s'il est suffisamment creusé pour rendre déconcertante l'époque de l'histoire aux yeux - à facettes, rétiniens, pédonculés, électroniques ou autres - du narrateur « fictif » lui-même, ce qui ne peut, par voie de conséquence, que décupler le trouble du lecteur confronté à la confusion d'un narrateur qui représente déjà pour lui une énigme fuyante. L'utilisation d'une machine (ou d'un pouvoir) temporelle permet de raffiner à loisir non seulement les jeux de temps, mais aussi les déplacements du point de vue : le narrateur peut être un voyageur du futur (ou du passé s'il a été recruté par une organisation trans-temporelle), écrivant pour les terriens du XX^{e} siècle, époque où il se trouve bloqué en raison d'une panne de machine ou des impératifs de sa mission ; il peut également s'adresser à ses contemporains, ce qui change la nature et les formes de son message, donc du récit. Ainsi, ce voyageur est à même de parler au passé de faits survenus au XL^{e} siècle tout en les consignant au XX^{e}. De son côté, un homme ou une femme du XVI^{e} siècle, recruté(e) par le XL^{e} et immobilisé(e) au XX^{e} siècle, va pouvoir évoquer ou décrire ce XL^{e} siècle - ou le XX^{e} - au passé, en procédant à un exercice de relativisation des points de vue plus ou moins subtil : regard (d'une partie) du XVI^{e} jeté sur des fragments des XX^{e} et XL^{e} siècles, ou l'inverse, appréciation du XX^{e} siècle formulée en fonction de critères propres au XL^{e} siècle, etc.



Si, au regard du XX^{e} siècle, le XL^{e} s'inscrit sur la demi-droite postérieure de l'axe temporel, il s'agite par contre dans le passé de la

(7) En passant, on touche du doigt l'ineptie des analyses thématiques qui ne s'inquiètent pas en priorité du traitement des thèmes ; traitement socio-politique *et* narratif comme devrait le montrer l'exemple de l'immortalité : dans la S.F., l'immortalité se rencontre au « présent » (d'une histoire future) et s'avère généralement incompatible avec un ordre social calqué sur ceux du XX^{e} siècle.

mémoire de notre narrateur supposé. En fait, on assiste ici à l'abolition du temps qui n'est plus perçu comme irréversible, tous les temps devenant co-présents dans une sorte de mémoire intégrale. Cette dissolution du temps constitue d'ailleurs l'écueil paradoxal sur lequel bute (ou s'esquive) tout projet de machine temporelle non limitée au seul déplacement vers le futur, puisque l'invention d'une machine « chronolytique » fonctionnant dans les deux sens devrait obligatoirement impliquer l'apparition de ce phénomène aux origines de l'Histoire humaine, sa dissémination instantanée sur toutes les plages du temps aboli en tant que tel et ramené à des dimensions spatiales.

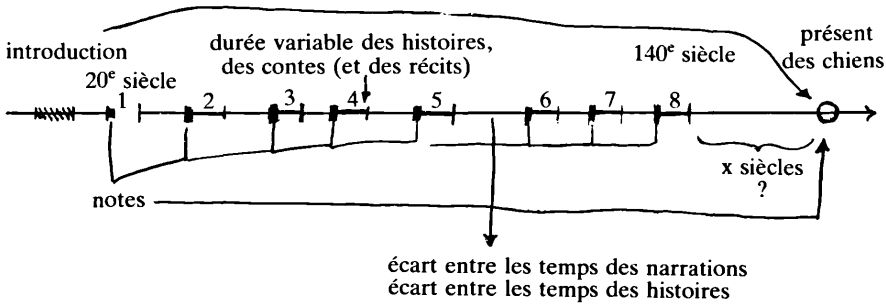


invention de la machine temporelle ne fonctionnant que vers le futur : dissolution du temps à partir de la date d'invention ; le lecteur appartenant au XX^{e} siècle n'est pas concerné par cette mort potentielle de l'Histoire.

invention d'une machine se déplaçant dans les deux sens : dissolution « instantanée » de tous les temps ; le lecteur du XX^{e} siècle devrait connaître cette invention et ses répercussions dissolvantes sur l'ensemble des sociétés humaines. La plupart des écrivains abordant ce thème accumulent les obstacles, les parades anecdotiques, pour se prémunir contre une telle éventualité : l'invention reste secrète et les observateurs transtemporels se tiennent cachés...

Il n'est pas difficile de compliquer ce genre de situation : par exemple, un narrateur se pique de décrire au passé des événements survenus au XL^{e} siècle, en essayant de donner l'impression qu'il appartient à ce même siècle tout en laissant échapper des indices qui tendent à prouver que son siècle d'origine serait plutôt le XLV ou le XLVI^{e} (ou inversement). Ce jeu représente évidemment une gageure (la gageure même de la S.F. ?) pour l'auteur qui, prisonnier du XX^{e} siècle, ne doit pas se trahir, c'est-à-dire révéler la position de sa prison temporelle : le bon joueur est celui qui construit d'une façon convaincante et par fragments plus ou moins étendus le double système d'écarts (XX,XL, XL,XLV ou XLVI...). La perspective « brouillée », qui se plait à interroger les différences logées dans l'écart entre le temps de l'histoire et le temps de la narration apparaît avec éclat dans *Demain les Chiens*, alors que d'une manière plus classique, le « recul » omniscient du narrateur survolant et maîtrisant de larges périodes historiques se rattache trop fréquemment à la conception d'un devenir social et cosmopolitique continu, prévisible, et dénote un investissement sur les similitudes qui équivaut à la prédominance d'un point de vue braqué sur le XX^{e} siècle. La tétralogie d'Isaac Asimov : *Fondation*, constitue un bon

exemple de cette perspective omnisciente trompeuse où le XX[e] siècle usurpe manifestement la place d'un siècle ultérieur comme source du point de vue : en effet, la science psycho-historique imaginée par Asimov, qui prévoit l'évolution sociale sur plusieurs millénaires et fixe la stratégie permettant, durant cette période, le respect d'un plan impérial, chasse le hasard du monde pour réintroduire les joies peureuses du déterminisme et de son ordre rassurant, cette gestion du futur faisant appel non pas même à un modèle du XX[e] siècle, mais plutôt à celui qui, au XIX[e], informe les Utopies classiques et réalise leur désir de programmation sociale parfaite. Par contre, dans *Demain les Chiens* (*City*, 1944/1950), C. Simak utilise avec brio les ressources émancipatrices de la perspective nébuleuse. D'une part, il expose en huit contes échelonnés sur une centaine de siècles l'histoire du déclin de l'humanité légendaire ; d'autre part, il fait précéder chacun de ces contes d'un commentaire rédigé au présent, dans un futur indatable, par les chiens qui ont succédé sur Terre aux humains depuis tellement longtemps qu'ils considèrent ces soi-disant prédécesseurs comme des êtres mythiques. Et dans l'écart démesuré qui sépare les temps de l'histoire du temps (présent du futur) des commentaires, Simak peut confronter distinctement les différences de valeurs entre l'impasse matérialiste de l'hypothétique civilisation humaine et les fondements psychiques d'une civilisation canine qui ne connaît ni les pratiques ni les concepts de guerre, de meurtre et de ville...



Les huit contes relatent au passé, à partir de la fin du XX[e] siècle et sur plus de cent siècles, plusieurs étapes du déclin et de la métamorphose ou de la mutation de l'humanité. On ignore à quelle(s) époque(s) et par qui ces contes ont été transcrits d'après une tradition orale remontant à on ne sait quand (invention humaine ou canine ?). On ignore également combien d'auteurs se sont succédés pour mener à bien cette transcription (de I à 8), le nombre d'années qui les séparent éventuellement les unes des autres, et surtout la durée de l'écart existant entre le CXL[e] siècle, moment approximatif de l'histoire du dernier conte, et le temps présent de la narration canine (les notes et

l'introduction). On peut, par contre, rechercher la durée de l'histoire de chaque conte ainsi que le temps écoulé entre les histoires de deux contes contigus.

L'introduction et les notes correspondent donc au point de vue présent des chiens, c'est-à-dire le point de vue d'un futur très lointain : CXL^{e} siècle + x, x étant forcément un chiffre élevé (dix, cent, mille siècles... ?) puisque dans l'intervalle qu'il représente, les chiens ont oublié la réalité de la race humaine. Dans ces notes, les chiens s'interrogent précisément sur l'humanité, la nature des contes, leurs auteurs, ainsi que sur les différents problèmes temporels qu'ils soulèvent : une partie de l'intérêt du roman repose sur le décalage pathétique entre le point de vue de cette civilisation psychique future et les civilisations humaines dont on ne peut appréhender les métamorphoses qu'à travers une histoire incomplète et une exégèse canine faussée au départ par des informations tout à fait lacunaires ; il repose aussi sur cette interrogation vaine d'un futur si lointain dans le temps (mais si proche de par l'identité des successeurs de la race humaine), à propos d'un passé primitif qui est aussi notre avenir.

Je passe rapidement sur la question de l'évolution technologique et sociale qui peut aggraver le décalage entre le moment de la narration et celui d'une lecture qui survient dix ou vingt ans après la première publication d'un roman : en matière technologique, l'obsolescence est généralement plus rapide qu'en matière sociale. Toutefois, en trente ans (1950-1980), l'évolution véloce des mœurs sexuelles en Occident a trouvé dans la S.F. un terrain particulièrement fertile et accueillant. Sur les changements qui interviennent durant cette période dans les domaines technologiques et sexuels, en ce qui concerne non seulement les nouveaux champs et les concepts, mais aussi les attitudes morales et les formes d'intégration sociale de ces données, on comparera les œuvres de deux auteurs de formation scientifique : par exemple I. Asimov et J. Varley.

Je passe encore plus rapidement sur les cas fréquents où l'écart entre le temps de l'écriture (narration réelle) et celui d'une lecture tardive débouche sur la transformation de la scène future de l'histoire en scène passée : roman écrit ou publié en 1920 dont l'histoire se passe en 1970 et qui est lu en 1980. Il faudra résister à la tentation commode de faire subir l'épreuve de la réalité à la fiction, l'épreuve inverse s'avérant non moins fructueuse. Si le point de vue de l'époque de l'auteur et du lecteur est en principe exclu dans sa présentation manifeste, il est à coup sûr impossible de l'oblitérer totalement, ne serait-ce que par l'utilisation, dans la fiction, de la langue employée par le lecteur, à quelques modifications près qui ne doivent pas lui faire franchir un certain seuil d'intelligibilité. Il ne suffit pas d'inventer quelques mots abscons aux sonorités futuristes et aux références ambiguës pour faire basculer un

récit dans l'espace de la différence : c'est même bien souvent le contraire comme J. Williamson, dans un texte de space-opera des années 1940, nous en assène la démonstration piteuse. « C'était son auto-pointeur - autrement dit le détecteur géodésique à champ auto-calculateur de portée par intégration achronique - qui dirigeait le feu de ses puissants canons. » La chute est en effet brutale, qui ramène l'inconnu et l'inédit, suggérés par cet amoncellement « poétique » de mots pseudo-scientifiques, vers le « même » trop commun d'une réalité guerrière qui n'a pas dépassé le stade archaïque de l'artillerie. D. Drode, dans *Surface de la Planète*[8] et A. Burgess, avec ses mélanges anglo-russes d'*Orange mécanique*[9], ont notamment tenté d'introduire un pouvoir systématique d'étrangeté du langage, en tenant compte des compatibilités entre les mots, les expressions, leurs références, les formes grammaticales et narratives, pour échapper au folklore futuriste. D. Drosde réclamait avec insistance, dans les années 1960, une cohérence élémentaire dans la fondation des récits de science-fiction : « S'il est logique, s'il va jusqu'au bout de sa pensée, s'il veut créer une anticipation totale, le romancier doit lancer dans le futur, d'un même mouvement, et le thème et la psychologie et la forme où se moule la fiction. »[10] Si, comme le rappelle R. Bozzetto, l'auteur de S.F. joue avec les savoirs d'une époque et ses mythologies (pouvait-on concevoir l'héliocentrisme au Moyen Age ? N'existe-t-il pas pour chaque société des idées concevables et des idées inconcevables que les sociétés postérieures établiront si elles possèdent la fibre historique ?), il convient d'évaluer la nature de ce jeu. L'art n'étant pas « traduction fragmentaire d'un *réel* donné » mais « création », ni reflet mais produit (Francastel), les œuvres de S.F. consacrent l'alternative suivante : prétendre tracer les figures d'une réalité nouvelle alors qu'elles plongent le lecteur dans une copie conforme de « sa » réalité (cf. Williamson...), ou bien parvenir à trouver les « mécanismes » permettant, à partir des « savoirs et des mythologies d'une époque », de provoquer un déplacement hors du champ d'attraction de la réalité actuelle et de stimuler l'exploration de l'univers des possibles.

De Wells aux auteurs modernes, une progression très nette se dessine, partant d'une hésitation maladroite qui amalgame points de vue présent et futur, pour aboutir à une relative virtuosité dans la dissimulation du point de vue présent et l'invention d'un point de vue futur qui, à défaut de cohérence, doit être porté par une puissante force inventive. N. Spinrad souligne avec finesse qu'un récit placé du point de vue des « gens du futur » n'a pas besoin de décrire le principe de l'hy-

(8) D. Drode, *Surface de la Planète*, Laffont, 1976.
(9) A. Burgess, *Orange mécanique*, Laffont, 1962.
(10) La science-fiction à froid, *Ailleurs* n° 28-29, cité par G. Klein dans sa préface à *Surface de la Planète, op. cit.*

perpropulsion qui équipe les fusées de l'époque : le décrire revient à adopter le point de vue du XX^{e} siècle qui ne connaît pas l'hyperpropulsion. De même, un roman contemporain où apparaît une automobile n'a pas à expliquer le principe du moteur à combustion interne. La perspective omnisciente - c'est-à-dire « le fait que le narrateur délivre plus d'informations que le personnage n'est censé en détenir » - dans les descriptions techniques conduit ainsi au résultat inverse de celui qui est escompté, car au lieu de désigner un point de vue futur supérieur, elle renvoie au point de vue du présent du lecteur, seul destinataire possible de descriptions inutiles pour l'habitant des temps futurs, à moins que l'ouvrage ne consiste précisément en un manuel d'instructions techniques.

Il arrive que les auteurs les plus avertis fassent preuve d'une maîtrise imparfaite dans la cohérence du point de vue et que ces « failles » se révèlent dans des indices minuscules : J. Varley dont l'œuvre se caractérise notamment par une très forte cohérence interne ne coupe pas à ce genre de bévue. « Il connecta alors les nerfs à une douille de métal insérée dans le bas de mon dos, effectua différents essais, et ce fut terminé. » (*Persistance de la Vision*, Denoël, 1979, p. 9). En effet, le dispositif dont il est question apparaît à plusieurs reprises dans l'univers détaillé par Varley, et constitue une commodité aussi commune et universelle pour cette époque que le téléphone au XX^{e} siècle : à ce titre, l'emploi de l'article indéfini UNE (douille de métal) trahit sans conteste le point de vue du XX^{e} siècle qui réclame cette imprécision tandis que l'article défini LA (douille...) suffit si le texte suppose le dispositif connu par un lecteur contemporain de l'histoire... et renvoie donc ce lecteur à l'objet précis (*la* et non *une*), sans autre formalité. Par contre, le célèbre *Journal d'un Monstre* de R. Matheson[11] ou les nouvelles de D.R. Bunch[12], constituent, parmi d'autres, d'indéniables réussites dans l'élaboration de points de vue déplacés exempts de telles failles.

La structure narrative, on le constatera ultérieurement, n'est pas moins datable, en tant qu'indice de permanence ou de différence, que les objets, les expressions, les lieux, les temps, les thèmes, l'apparence physique ou la psychologie des personnages : c'est pourquoi il faudra mettre à contribution les travaux des narratologues, de B. Tomachevski à G. Genette, pour procéder à l'analyse des composants et des configurations du récit, et suivre les trajectoires erratiques du point de vue qu'on évaluera par ailleurs non pas à l'aune d'une inaccessible per-

(11) R. Matheson, *Les 20 meilleurs récits de science-fiction*, Marabout, 1964.

(12) On lira par exemple D.R. Bunch, *Incident à Moderan*, et la *Suite*, dans le second volume de *Dangereuses Visions*, J'ai Lu, 1976. Je dois à R. Faglin la découverte de cet auteur dont la singularité effectue joliment les virtualités déroutantes de la convention temporelle de la science-fiction, même si l'étrange rituel guerrier du narrateur d'*Incident à Moderan* reproduit la figure du désespoir romantique devant l'écrasement des émotions humaines par la logique folle du fonctionnalisme mécanique.

fection, mais plutôt selon son pouvoir novateur, son potentiel d'étrangeté, sa cohérence interne... Cette dernière, associée aux prémisses qui lui fournissent sa matière première, apparente la S.F. à la paranoïa : « Elle souffre d'une psychose fortement implantée. Comme de bien entendu, à partir de postulats illogiques, le système imaginé, soigneusement élaboré, s'avère d'une parfaite cohérence interne. »[13] C'est pourquoi de nombreuses pages de l'Autobiographie rayonnante du Président Schreber éveillent d'indéniables résonances chez le lecteur de S.F., c'est pourquoi également le thème du milliardaire paranoïaque constitue en quelque sorte un thème consubstantiel à la S.F. en ce qu'il concrétise l'un de ses principes essentiels : le milliardaire paranoïaque comme la S.F. mènent à son terme un projet insensé avec des moyens efficaces, c'est-à-dire compatibles sinon complices avec la logique du système de référence choisi, *L'homme démoli* d'A. Bester, *Jack Borron et l'Eternité* de N. Spinrad, *L'Ile des Morts* de R. Zelazny en apportant un début de preuve. Le futur proche s'avère à l'évidence beaucoup plus maniable qu'un avenir incommensurablement reculé car il n'a pas à proposer de rupture trop marquée avec le présent du lecteur. Qu'on songe par contre au ridicule des récits qui s'installent dans un avenir chiffrable en milliers de siècles et dont les vaisseaux spatiaux, atteignent des vitesses égales à des millions de fois celle de la lumière, requièrent une poigne solide pour la manœuvre des manettes et des leviers[14]. M. Mc Luhan parlerait en l'occurrence de réduction typique de phénomènes d'ordre électrique au modèle mécanique, et c'est effectivement une opération courante, dans une science-fiction « réactionnaire » - il faut dire qu'on y parle beaucoup de fusées - que d'harnacher le futur à l'aide de modèles périmés, scientifiques aussi bien que sociaux : H. Gernsback est l'un des promoteurs de ce courant inquiétant, avec son « fameux » *Ralph I24 C 4I+* (I9II) qui décrit une société du XXVII^{e} siècle bénéficiant de l'antigravitation, de la quasi-immortalité, de l'automation et de l'énergie solaire généralisée, et qui s'empresse de mettre tous les progrès scientifiques au service d'une dictature étatique dont l'aménité n'est pas la première vertu.

Si, contrairement à J. Verne dans la majorité de ses écrits, H.G. Wells adopte la convention temporelle du « double futur » propre à la S.F., il ne peut s'empêcher de la dénoncer, en faisant constamment référence à l'époque réelle de la narration. Jusqu'au titre d'une de ses nouvelles qui trahit cette convention : *Histoire des temps futurs*[15], où « temps futurs » ne renvoie qu'au présent de l'auteur et du lecteur. Le respect du jeu de la S.F. commandait, moyennant une confusion pré-

(13) Varley, *Les Mannequins*, Denoël, 1982, p. 178.
(14) E. Hamilton, *Hors de l'univers*, C.L.A., 1975.
(15) H.G. Wells, *Deux nouvelles d'anticipation*, Aubier-Flammarion, 1978, Edition bilingue.

judiciable à la reconnaissance du genre, de titrer *Histoire des temps passés*[16], en se plaçant du point de vue du futur de notre avenir passé pour le narrateur, ou encore, en effaçant la position temporelle de ce narrateur : *Histoire du XXII^e siècle*. Le balancement incessant de Wells entre le futur du XXII^e siècle et le XIX^e siècle finira par déboucher sur un paradoxe savoureux. Mais tout d'abord, l'action se situant au XXII^e siècle, l'auteur établit sans trop d'inconvénient plusieurs comparaisons entre ce siècle et l'ère victorienne. « En dépit du laps de temps écoulé, la langue anglaise était restée exactement la même que celle qu'on employait sous Victoria, la bonne reine. » « Il aurait été difficile de représenter à un lecteur du XIX^e siècle le spectacle que c'était. » Si bien que lorsque Wells écrit : « ... ces jeunes gens du XXII^e siècle commencèrent leur exil », on est fondé à penser, malgré le passé simple, que ce XXII^e siècle ne s'oppose pas, dans l'esprit du narrateur, à une époque ultérieure ainsi que devrait l'impliquer le recours à la convention temporelle de la S.F., mais bien au XIX^e siècle, révélé comme le point de départ de la narration réelle, c'est-à-dire l'ère d'origine du narrateur. Mais ce qui n'est encore qu'interprétation douteuse à partir d'indices discutables prend un caractère de certitude hilarante avec la phrase suivante : « Tout leur temps, ils l'avaient passé dans les rues, les palais et les pièces chaudes et aérées de la ville des temps ultérieurs. » (p. 113). En tant que le récit se déroule au passé, la scène du XXII^e siècle est représentée à partir d'une période future (XXII^e siècle + x), mais simultanément, en parlant de cette ville du XXII^e siècle comme d'une ville des temps ultérieurs, Wells avoue naïvement que le XXII^e siècle est un siècle futur pour le narrateur. Ce XXII^e siècle apparaît donc à la fois comme passé - au nom de la convention temporelle de la S.F. qui place un narrateur fictif au delà du XXII^e siècle - et futur, à cause du dévoilement de la présence de l'auteur. Ce court-circuit temporel coïncide avec les intentions narratives de Wells, puisque derrière les épreuves classiques d'une intrigue sentimentale de la littérature populaire du XIX^e siècle[17], il cherche à dénoncer « l'imposture de la civilisation mécanique » et les conditions de vie faites au prolétariat. Peu lui importe par conséquent d'imaginer un futur aux contours singuliers, il se contente d'amplifier certains aspects nocifs du XIX^e siècle et de les projeter dans un décor vaguement futuriste. Il ouvre ainsi la voie à l'anti-utopie, genre critique particulièrement faible par rapport à la S.F., en ce qu'il définit la société par son unique composante répressive, et que les excès du capitalisme sauvage comme du stalinisme nimberont d'une auréole de lucidité poli-

(16) Ou, si l'on préfère, la convention S.F. se développe en deux temps : a) le moment du titre qui annonce la couleur S.F. b) le moment du récit qui détruit cette extériorité : on n'annonce plus le futur, on est dedans.

(17) Cf. Marc Angenot, « La littérature populaire française au dix-neuvième siècle », in *Revue canadienne de littérature comparée*, Septembre 1982.

tique entre 1920 et 1950 (de Zamiatine à Orwell). Cette volonté d'instruire le procès de son époque conduit Wells à commettre cette collision temporelle, la convention narrative de la S.F. subissant le contrecoup destructeur de la fixation obstinée du regard sur le XIX[e] siècle.

Quand Jules Verne entreprend (rarement) de s'aventurer dans les siècles futurs, il ne se montre pas plus à l'aise que Wells et émet des signes aussi voyants qu'inattendus de sa détresse temporelle. On trouve par exemple dans *La journée d'un journaliste américain en 2889*[(18)], une invraisemblable alternance des plans d'énonciation du récit et du discours, du présent et du passé simple, échappant à toute logique narrative et témoignant de l'incapacité de l'auteur à adopter le point de vue de l'an 2889 au présent. La solution choisie aggrave le malaise et dévoile la supercherie : Jules Verne, au lieu de s'en tenir au présent annoncé, cherche à mettre ce XXIX[e] siècle à distance, mais dans le passé, ce qu'il ne réalise que par intermittence, la convention initialement proclamée lui interdisant cette mise à distance.

D'où le flottement incessant des temps. Son refus d'assumer le point de vue du futur l'amène à souligner l'écart qui existe entre ce faux futur et le présent de l'auteur. Jules Verne finit par avouer le secret de ce cafouillage temporel : le XXIX[e] siècle n'est que l'image améliorée du XIX[e], le progrès technologique ayant simplement permis que la production industrielle soit centuplée. Tout se passe comme si l'auteur n'avait pas voulu employer le présent de peur que le lecteur ne confonde les deux millésimes, c'est-à-dire le « présent du futur » et le « présent du présent ». La fuite dans le futur qui permet au narrateur d'écrire au passé enracine donc ce XXIX[e] siècle dans l'Histoire et devrait le rendre moins fragile, plus autonome par rapport à 1889 : tentative qui échoue totalement dans la chorée temporelle.

J. Williamson, dans *Les Humanoïdes*[(19)], ne se lance pas dans ce genre d'apologue historique à rebours et n'a donc pas intérêt à laisser transparaître des références explicites au temps réel de l'écrivain. Mais il arrive dans ce roman que la convention temporelle explose au détour d'une phrase, presque par inadvertance et d'une façon assez comique puisqu'après tout, il s'agit d'un « déplacement » temporel conduisant à une « condensation » impossible, comme dans les rêves et les mots d'esprit. Non seulement l'auteur se montre alors en plein jour derrière le narrateur qu'il manipule si maladroitement, écrivant à son époque réelle et pour elle, mais de plus, les aventures qu'il raconte sont entachées d'anachronisme chronique à cause de cette inscription référentielle « présente », et peuvent être ipso facto soupçonnées de tremper dans le complot du « devenir identique » dans la mesure où l'auteur

(18) Ecrit évidemment en 1889, *Hier et Demain*, Hachette.
(19) J. Williamson, *Les Humanoïdes*, Le Livre de Poche.

n'arrive pas à se détacher si peu que ce soit de son époque pour se glisser dans l'esprit d'un narrateur du futur. « Car Starmont n'était pas sur Terre, et Jane Carter ne parlait pas l'Anglais, son nom même, tel qu'il figure ici, n'est que la transposition de syllabes moins familières. Cent siècles avaient passé depuis le temps d'Einstein et d'Hiroshima, et l'atome dompté avait, dans un rayon de cent années-lumière, porté loin de la Terre les vaisseaux spatiaux et semé de la graine d'homme[20] sur plusieurs milliers de planètes habitables (...) Ce monde où était Starmont ne différait guère du nôtre au point de vue de la chimie et du climat (...) La technologie, toutefois, était un peu plus avancée, avec toutes les conséquences sociales qui en résultent. » (pp. 12-13) L'embrouillement temporel apparent qui découle de la mise en relation du « futur au passé » engendré par la narration fictive et du présent de la narration réelle, et qui détruit de ce fait la convention du narrateur situé dans l'avenir du futur, va de pair avec une conception réduplicative de l'Histoire : un futur technologique, un monde quasiment identique au nôtre. Bergson montre dans *L'énergie Spirituelle* qu'une authentique différence par rapport à notre type de réalité technologique constituerait par exemple à concevoir le développement d'une civilisation psychique, ce que tente précisément une fraction croissante de la littérature de S.F., poussant jusqu'à leurs limites ultimes les conséquences du trafic des énergies dans l'univers capitaliste[21]. Alors que l'usage du plan d'énonciation du récit provoque en principe un effet puissant d'objectivité dans la mesure où, comme le remarque Benveniste, les faits semblent se raconter eux-mêmes en l'absence du narrateur, cette illusion vole en éclats quand la fiction exhibe involontairement ses dessous temporels, sa machinerie narrative intime : ici, avec Verne, Wells et Williamson, les événements futurs, non encore advenus mais consignés et homologués comme faits historiques révolus par un narrateur absent appartenant au futur de ce futur, sont reconnus pour ce qu'ils sont, à savoir le produit évident, brut, de l'imagination et des connaissances d'un auteur plongé dans les turbulences du XIX^{e} ou du XX^{e} siècles et qui ne fait aucun effort pour en sortir. Entre les années 1960 et 1980, les auteurs de S.F. - Ballard, Brunner, Compton, Dick, Robinson, Spinrad, Varley, etc. - ont de plus en plus tendance à réduire les risques de confusion auteur/narrateur, ou de la condensation temporelle qui s'ensuit (et qui n'a évidemment rien à voir avec les paradoxes procédant, comme chez P.K. Dick, d'une volonté opiniâtre d'affoler tous nos systèmes de réfé-

(20) De même que c'est vers le milieu du XIX^{e} siècle que les Occidentaux ont commencé à s'interroger sur leur grave affection ethnocentrique et à parler de civilisation au pluriel, il aura fallu attendre le dernier tiers du XX^{e} siècle pour qu'on remplace progressivement « homme » par « être humain » dans la désignation d'une humanité dont la femme était jusqu'alors exclue.

(21) Cf. Boris Eizykman, « S.F. : science, spéculative, stochastique-fictions » in *Traverses*, 24 (Géométrie du hasard), CCI/Minuit, 1982.

rence), en introduisant leurs histoires dans des avenirs relativement rapprochés et/ou en parvenant à édifier des simulacres cohérents au sein desquels les phénomènes n'ont surtout pas à gommer leur filiation technologique ou sociale, mais aussi en jouant la carte du « devenir différent », en prospectant les lignes et les signes de ruptures, les noyaux denses de réalités « autres ».

Le récit, qui consiste en une distribution temporelle des événements, connaît divers destins : « *La narration est ce qui peut engendrer le corps de l'histoire, une certaine sorte de « totalité » organisée selon une certaine sorte de temporalité, elle* peut *l'engendrer, elle ne l'engendre pas nécessairement. Quand c'est Joyce ou Sterne qui raconte une histoire, on sait que la totalité et la temporalité dites « historiques » s'en sortent très mal en point (...) Et il ne s'agit pas seulement du statut accordé à la narration par la modernité, il suffit d'ouvrir Rabelais pour s'assurer du contraire, pour constater que c'est une fonction toujours possible de la narration que la production, au lieu du corps social-historique, d'un non-objet assez semblable à ce que Freud imaginait être le Ça ou le processus primaire, disons une entité monoface à régions hétérogènes parcourues d'intensités aléatoires. Le récit proustien ou gogolien défait ainsi le corps bien formé de son lecteur et l'engendre comme cette pellicule incertaine et froissée, où les intensités ne sont pas rattachées, ou du moins pas tout de suite rattachées, à un ordre, à une instance dominant le récit et le lecteur qui en porterait la responsabilité et pourrait donc en rendre compte, mais où elles sont rapportées, coup par coup, dans leur singularité d'événements non unifiables à des fragments eux-mêmes incommensurables à la supposée unité du corps lisant. Un récit de science-fiction, par exemple l'admirable Ubik, de P.K. Dick, remplit, et peut-être de façon encore plus propre à éclairer notre sujet, parce que son travail ne porte pas simplement sur* l'ordre *de présentation en récit des parties du temps, mais sur le parcours en diégèse de ces parties par un supposé sujet (qui ainsi ne cesse de se dérober à lui-même), il remplit cette même fonction par diérèse, par débridement et hétéroplastie de certaines régions de la surface temporelle libidinale.* »[22]

Un énorme pan de la littérature de S.F. - le Space-Opera principalement - n'en finit pas de travestir sous les oripeaux d'un futur d'opérette des aventures héroïques banales dont la forme générale suggère que l'ordre social dans lequel ces aventures prennent place est naturellement conduit à éliminer toutes les énergies déviantes, donc maléfiques, susceptibles de survenir. « Ce récit, ce qu'il met en scène, c'est qu'il y a faute, que cette faute est toujours payée, et cela par le seul enchaînement des faits, par la force des choses. La faute, le dérèglement,

(22) J.F. Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : La Régie Renault raconte le meurtre de P. Overney » in *Des dispositifs pulsionnels*, 10-18, 1973, pp. 183-4.

l'hybris, l'épreuve, nous reconnaissons dans ce détonateur du récit l'intensité libidinale. Tous les récits mythiques obéissent à cet enchaînement du retour et en ce sens, tous les mythes sont édifiants. »[23] Si Platon réclame de tels récits édifiants pour renforcer la légitimité de l'ordre social, si E. Hoover, directeur du F.B.I., se dépense et dépense sans compter aux alentours des années 1930 pour que le représentant des forces de l'ordre supplante l'infracteur dans le rôle du héros, reprenant probablement sans le savoir la lutte engagée depuis de nombreux siècles contre la ferveur populaire gagnée aux malandrins et aux brigands (voir les complaintes et les feuilles volantes, et, sur l'autre bord, les textes des Réformateurs de l'Age Classique), il peut sembler stupéfiant que ce combat se poursuive dans l'espace interstellaire, à des époques où il est permis de penser que le problème de l'ordre et du chaos devrait se poser dans des termes foncièrement différents. Et pourtant, la S.F. a bel et bien assumé, dans l'une de ses branches, cette fonction de « pacification », ce combat d'arrière-garde lui convenant d'autant plus mal que son existence même est liée à l'avènement du capitalisme comme système en voie de clôture et d'universalisation triomphante (au moins dans la sphère occidentale), à la capacité de celui-ci de concevoir et de promouvoir les perspectives de bouleversement permanent de l'Histoire, le décodage qu'il détermine dans tous les azimuts le rendant apte à diriger son regard aussi bien sur le passé que vers l'avenir[24]. A l'instant où elle peut naître grâce au devenir en accélération porté par le système social lui-même, une fraction importante de cette littérature est investie par des forces de réaction qui lui font nier et anéantir toute possibilité de changement, de manière à imposer un ordre vieillot et infrangible sous toutes les latitudes cosmiques et temporelles. Cette dualité politique dont la S.F. se fait l'écho n'est peut-être étonnante qu'à première vue, car il n'est pas impossible qu'elle caractérise fortement cette phase de mutation. Ainsi, alors que le dispositif représentatif inauguré au Quattrocento agonise depuis Manet et Cézanne, la fin du XIX^{e} siècle voit surgir deux média - la bande dessinée et le cinéma - qui reprennent ce dispositif moribond à leur compte pour l'assujettir à une narration trop souvent édifiante (il ne s'agit que de l'une des voies frayées par la B.D. et le cinéma). Ambivalence analogue chez les pionniers de la modernité que sont Marx, Freud et F. de Saussure, dont les théories révolutionnaires procèdent du nouveau régime circulatoire des flux consacré par le capita-

(23) *Op. cit.*

(24) « On peut dire que les hommes s'accoutument à considérer toute connaissance comme transitive, tout état de leur industrie et de leurs relations comme provisoire. Ceci est *neuf*. Le statut de la vie générale doit de plus en plus tenir compte de l'inattendu. Le réel n'est plus déterminé nettement. Le lieu, le temps, la matière admettent des libertés dont on n'avait naguère aucun pressentiment. La rigueur engendre des rêves. Les rêves prennent corps. » P. Valéry, « Propos sur le progrès » (1929), in *Regards sur le Monde actuel*, Idées, N.R.F.

lisme : la dissolution de l'Etat chez Marx, les processus inconscients chez Freud, la multiplicité hétérogène des systèmes sémiotiques chez F. de Saussure, témoignant de la chute de notre monde dans les abîmes de l'indéterminisme, du passage de l'autonomie brownienne des particules sociales, psychiques et linguistiques ; dans le même temps, il se manifeste chez ces fondateurs une fermeture évidente, une régression vers des formes dépassées, des structures d'ordre anciennes, de fâcheuses « reterritorialisations » qui introduisent à nouveau des déterminations exclusives, des causalités souveraines : dictature du prolétariat et donc renforcement de l'Etat, inconscient œdipien, impérialisme du signe linguistique, ces replis stratégiques convergents semblant mûrir dans la peur des conséquences d'une circulation des énergies rendue de plus en plus folle et aléatoire.

Le surinvestissement narratif sur l'Ordre, garde-fou vainement dressé contre les velléités dissolues et dissolvantes du capitalisme se traduit par le maintien de l'antique configuration linéaire qui expose en succession réglée et continue les mécanismes « naturels » de refoulement ou d'élimination des événements et la reconstitution de la totalité sociale. Ces récits, coulés dans un même moule, la matrice du retour au même, adoptent cette forme linéaire à seule fin d'offrir le spectacle invisible de la remise en ordre, soutenu par une infatigable répétition. Une telle masse de récits - qui n'infectent pas seulement la S.F. - crée « ... un champ de langage (...) qui débouche sur l'acceptabilité des décisions. »[25], autrement dit, la liquidation apparemment naturelle des énergies excessives, non réglées, déviantes, marginales, minoritaires, dissidentes, etc... L'enchaînement temporel de la narration, grand responsable de la légitimation subliminale de l'ordre, fonctionne de surcroît en substituant au critère attendu de vérité ou de justice le critère terrifiant de l'efficacité technique[26] puisqu'au fil du récit, tout ce qui concerne le bien-fondé (moral, social, émotionnel...) des énergies « anormales » se voit aboli, l'intérêt du lecteur devant être capté par les seuls moyens techniques mis en œuvre pour perpétrer cette abolition (les muscles du héros, ses armes fabuleuses, les ramifications des pouvoirs institutionnels...). C'est déjà Platon qui, dans *La République*, légitime le mensonge et récuse sans vergogne les critères de vérité et de justice au nom de la Raison d'Etat et de l'efficacité politique, c'est lui qui, non sans perspicacité, demande également que le contenu édifiant des poèmes détermine rythme et harmonie : dans le récit matriciel, c'est la linéarité temporelle qui, à la fois, produit la légitimation de l'ordre et légitime sa reproduction. Or, sous l'égide de la convention temporelle qui l'institue, la S.F. se rattache primitivement et substan-

(25) J.P. Faye, *Théorie du récit*, Hermann, 1972, p. 112.

(26) Cette substitution ne concerne pas seulement le récit matriciel ou le comportement des officiers nazis préposés à la bonne marche des camions faisant office de chambres à gaz ambulantes, mais aussi, à l'heure actuelle, nombre de décisions bureaucratiques.

tiellement à l'autre bloc narratif, hétérogène et illimité. Si le temps linéaire de la matrice narrative permet de résorber les événements qui outrepassent la norme, de résoudre les tensions, de ramener le corps social à un idéal impossible de constance, de perpétuer sa reproduction souveraine et totalisante, de diffuser en catimini les vertus du devenir identique et de l'homogène, de distiller une propagande sournoise en faveur du modèle officiel, on voit très bien briller l'absence d'affinité entre ce schéma sénile et la S.F. dans ce que cette dernière suppose d'ouverture, de mobilité et de possibles diffus, on discerne non moins bien la formidable violence qui, au contraire, s'exerce sur elle et qui la force à endosser la vision réduplicative du monde, à plonger les univers futurs dans un bain monochrome et passéiste. Enchaînée à ce destin narratif, la S.F. n'est guère considérée pour ses qualités intrinsèques, mais exploitée comme support indifférent et interchangeable, source de dépaysement, gadget décoratif, prime de plaisir chatoyante destinée à faire passer une fois de plus le meurtre légal des intensités qui menacent de fonder le *doublage* d'un modèle officiel rêvant d'exclusivité alors même qu'il part en lambeaux. Surtout, en obligeant la S.F. à poursuivre cette finalité « sémiotique » (ramener présent et futur à un ordre passé), on tarit toutes les virtualités métamorphiques contenues par définition dans son ouverture spatiale et temporelle : cette opération isole un minuscule bras mort d'un fleuve colossal et impétueux, et prétend, par un effet de répétition spéculaire, lui faire occuper le lit du fleuve asséché.

La prépondérance de la vision réduplicative ou du « devenir identique » s'alimente au moins à deux sources distinctes. Au XIX^{e} siècle, les progrès impressionnants du machinisme industriel suscitent un enthousiasme largement répandu qui prend pour l'avènement d'une ère nouvelle ce qui se révèle déjà en fin de compte comme le déclin du modèle mécanique, le capitalisme devant rapidement aborder sa phase « électrique » survoltée.(27) Les Utopies du XIX^{e} siècle et le merveilleux scientifique connexe (à la Jules Verne) ont de plus tendance à identifier la régularité et la rationalité mécanique à un progrès moral absolu autant, et peut-être parfois davantage, qu'à la possibilité de parfaire la maîtrise de la nature(28). La société idéale se profile dans le

(27) Cf. M. Mc Luhan, *Pour comprendre les média*, Mame/Seuil, 1968 ; G. Deleuze-F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, 2 vol., Minuit, 1972, 1980 ; J.F. Lyotard, *Economie libidinale*, Minuit, 1974.

(28) Cf. L. Mumford, *Le mythe de la machine*, Fayard, 1974.
On peut difficilement accepter la thèse soutenue par J. Baudrillard dans « Simulation et science-fiction » (*Simulacres et simulation*, Galilée, 1981) selon laquelle l'Utopie s'installe dans l'écart critique ouvert entre le réel et l'imaginaire des sociétés pré-capitalistes, cet écart devant favoriser la mise en place d'un modèle de société différent. Or, sans même considérer les Utopies totalitaires du XIX^{e} siècle, il ressort de l'analyse de l'*Utopie* de Th. More que si le versant critique se pare d'une redoutable pertinence, par contre la société idéale elle-même ne fait qu'anticiper les rigueurs du modèle disciplinaire sur lequel se construira l'accumulation capitaliste.

sillage du progrès scientifique et technique borné à l'efficacité mécanique rigide qui préserve les lois simples et rassurantes du déterminisme, et qu'on espère imposer à la totalité des flux sociaux, en un rêve insensé d'une ruche disciplinaire et fonctionnelle condamnée à la perpétuité : les pauses descriptives interminables de J. Verne ou de Gernsback qui exaltent et dissèquent les merveilles scientifiques dans un présent atemporel qui ne demande qu'à durer sont indissociables d'un ordre social mécanique dont elles sont l'arme et la caution[29]. Sur le chantier où s'active la construction du gigantesque canon qui doit propulser un obus habité sur la lune, « ... la vie (...) fut réglée disciplinairement et les travaux commencèrent dans un ordre parfait. »[30]

Le modèle exclusif en fonction duquel le récit procède à la pulvérisation des énergies non conformes est donc ici le système disciplinaire, mécanique, en voie d'extinction, et trop rapidement assimilé à la rationalité scientifique. Par conséquent, au moment même où l'on croit faire œuvre prospective, anticipatrice, en annonçant l'avenir radieux d'une humanité conviée à récolter les fruits du progrès scientifique et de la mécanisation sociale, on se fourvoie dans l'impasse disciplinaire que le capitalisme lui-même est en train de rendre caduque.

Cette fascination aveugle pour la dimension purement quantitative du progrès s'inscrit dans une filiation positiviste violemment dénoncée vers le milieu du XIX^{e} siècle par Baudelaire et les Romantiques. L'analyse « objective » de la notion de progrès (jusqu'à R. Aron) exige en effet la prise en considération de ses différentes facettes, matérielle, quantitative d'une part et philosophique, esthétique, morale, politique, sociale d'autre part, les Romantiques privilégiant fortement cette autre part, avec ses corollaires émotionnels. « Demande à tout bon Français qui lit tous les jours *son* journal dans son estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau

(29) Les utopies arrêtent le temps et les événements dans ce présent éternel, celui du bonheur achevé dans l'ordre et le travail : ce vers quoi tend le « merveilleux scientifique » et disciplinaire de J. Verne et de Gernsback, enrichi de l'aspiration vers une croissance exponentielle. Quant aux aventures spatiales, elles inscrivent en pointillé cet ordre dans le temps et le mouvement - là réside leur ambivalence - pour refaire sans cesse le parcours de la reproduction élargie et ordonnée du système dynamique et conquérant dont le désir ne peut se confondre avec l'immobilité utopique.

(30) J. Verne, *De la Terre à la Lune*, Folio/Jeunesse, 1977, p. 127. La haine et la prolifération moléculaire imprévisible se nichent aussi bien dans la peur du microbe que dans le refus des anarchitectures et des urbanismes incontrôlés. Cf. *Les cinq cents millions de la Begum*.

et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues ! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral... »[31].

Les différents courants de « la » science-fiction se spécifient en fonction de la position de désir qu'ils assument vis-à-vis de la civilisation capitaliste, ses progrès, sa science, ses révolutions sociales... On peut donc dire de la S.F. ce que S. Leys affirme de la Chine : « C'est une vision du monde... », ou plutôt une multiplicité de visions de mondes infinis. A l'adhésion frénétique ou latente dont font preuve l'Utopie, le Merveilleux scientifique et l'Aventure spatiale, répond le rejet romantique du courant critique qui vise soit la vision disciplinaire du monde greffée sur les œuvres du progrès, soit la notion même de progrès[32]. A l'extérieur de cette alternative fallacieuse qui fonde la tendance du « devenir identique », les débordements aléatoires de l'inconscience-fiction ou du devenir différent semblent, comme on le verra, proposer des solutions originales.

Dans les années 1950, le modèle « lent », fondamental que constitue la position de désir globale, se voit surdéterminé par un modèle ponctuel, « rapide », qui a trait à la prétention américaine de détenir le meilleur système politique, et économique dans la grande compétition idéologique qui l'oppose à l'Union Soviétique et qui, alimentent la *guerre froide* stimule vivement l'industrie : après la réussite du réaménagement du système capitaliste mondial en économie mixte, la crise des années 1930 est oubliée dans l'abondance, exorcisée par une débauche de consommation présentée comme devoir patriotique. A l'optimisme économique forcené s'ajoute la conviction politique d'une supériorité définitive du régime démocratique (à l'américaine et blanchi de ses vilaines protubérances impérialistes) sur toutes les autres formes d'organisation sociale. Un tel contexte conduit des légions d'écrivains occidentaux à transplanter naïvement ce système « idéal » aux confins de l'univers connu, en désintégrant les volontés rebelles qui refusent de perdre leur identité : cette démarche ouvertement impérialiste donne consistance à des milliers de récits d'aventures qui ne s'embarrassent guère de cohérence ni du respect du futur puisqu'ils peignent celui-ci aux couleurs du présent immédiat et provoquent ainsi d'incessants court-circuits dans le temps, à commencer par

(31) C. Baudelaire, « Méthode de critique de l'idée moderne du Progrès appliquée aux Beaux-Arts » (à propos de l'Exposition Universelle de 1855), in *Œuvres complètes*, La Pléiade, N.R.F., p. 958.

(32) Partant du même rejet, les auteurs de littérature fantastique se complaisent nostalgiquement dans une régression élitiste et vénéneuse. Cf. B. Eizykman, *Science-fiction et capitalisme*, Mame, 1973, 2e partie, chap. I.

l'usage de la matrice narrative anachronique, mais aussi par la conservation d'expressions, d'objets, de conceptions historiques, de préjugés psychologiques, etc., trop nettement contemporains et qui sont autant de points d'arrimage du futur au présent.

Parallèlement, à la suite de Wells, un versant critique se développe, qui demeure dans le champ du système pour en dénoncer telle tendance (disciplinaire, technologique, impérialiste...) élevée à la dignité de moteur exclusif de la société et amplifiée de façon à cerner l'avenir en l'obstruant[33]. Si l'aventure spatiale obéit aux directives d'un schéma exclusif, si elle fonctionne par la progression temporelle de son récit pour susciter l'adhésion inconsciente à cette composante unique que représente la nécessité de l'Ordre comme condition a priori et indiscutée de toute vie sociale, de son côté, l'utopie réalise ce fantasme d'ordre en le systématisant dans un projet transparent qui doit apporter bonheur et progrès sur Terre, véritable négatif pervers de l'aventure névrotique et déloyale. L'anti-utopie n'échappe pas à l'attraction du *modèle mécanique exclusif* dans la mesure où sa critique partage la vision singulièrement réductrice qui enferme la vie sociale dans une composante exclusive et déterminante, en l'occurrence la répression. Le « merveilleux scientifique » qui prend la science pour seul moteur d'une société en mouvement appartient à cette même lignée marquée par l'illusion d'un principe social déterminant et homogène à laquelle pouvaient faire croire les triomphes du capitalisme mécanique ou les terreurs du totalitarisme.

Lorsque la tyrannie du principe exclusif exige la représentation de la mise hors-jeu des énergies indociles tout en ne voulant pas renoncer à la séduction, on redéploie l'arsenal canonique de la matrice narrative et la dangereuse efficacité de son temps linéaire qui légitime l'ordre à la faveur des ébats héroïques. Mais la littérature de science-fiction, encore une fois grâce aux virtualités indéfinies de sa constitution temporelle, penche dès l'origine, par « inclination héréditaire », davantage vers le doublage de la réalité officielle que vers son redoublement, lequel correspond en fait à une sorte d'auto-censure, de suicide ou d'assassinat. Ce doublage se manifeste dans l'ouverture des devenirs différents dont l'inscription narrative se détache radicalement du schéma matriciel et du modèle mécanique : au lieu de résorber les ten-

(33) « A l'Idole du Progrès répondit l'Idole de la Malédiction du Progrès ; ce qui fit *deux lieux communs* (...) Les artistes naguère n'aimaient pas ce qu'on appelait le Progrès... Ils condamnaient les actes barbares du savoir, les brutales opérations de l'ingénieur sur les paysages, la tyrannie des mécaniques, la simplification des types humains qui compense la complication des organismes collectifs. Vers 1840, on s'indignait déjà des premiers effets d'une transformation à peine ébauchée. Les Romantiques tout contemporains qu'ils étaient des Ampère et des Faraday, ignoraient les sciences ou les dédaignaient ; ou n'en retenaient que ce qui s'y trouve de fantastique... »
P. Valéry, *op. cit.*, p. 172.

sions (qui portent atteinte au régime ordinaire du principe exclusif), le récit subit des métamorphoses incessantes au gré des tensions qu'il exhibe dans leur singularité et l'illimitation des figures qu'elles peuvent composer, les mondes futurs apparaissant alors, et c'est le crédo politique post-marxiste d'un P.K. Dick ou d'un N. Spinrad, comme la résultante mobile de ces tensions multiples qu'aucune structure homogène ne vient assujettir. Ce potentiel irréductible de mobilité ou de déplaçabilité des tensions n'est évidemment pas sans rappeler les privilèges énergétiques des processus inconscients ; il offre la garantie politique d'une libre circulation des énergies sociales, ce que l'on peut traduire par l'image d'une démocratie avivée par les réseaux proliférants d'innombrables contre-pouvoirs.

Les courants modernes de S.F. - spéculative fiction, inconscience fiction... - qui inventent de nouvelles formes narratives(34) susceptibles de faire éprouver la complexité et la diversité des modèles sociaux de l'avenir, sont en prise directe sur les débordements aléatoires, les processus désirants, qui menacent de l'intérieur l'économie capitaliste. En fonction de la spécificité des fragments sociaux imaginés, le rythme et les modalités narratives vont se transformer pour ébaucher une sorte de patchwork d'événements simultanés difficilement totalisables. Chez Dick, Spinrad, Ballard, Compton, Brunner ..., les pauses descriptives concernent surtout des réflexions et des états émotionnels corrélés à des situations externes définies, et non des exposés techniques : elles appellent des analyses précises de la « perspective » parce que contrairement à ce qu'on a pu constater à propos des descriptions techniques, un point de vue du futur peut s'accommoder ici de la perspective omnisciente. *Tous à Zanzibar*, avec sa monstrueuse accumulation de pièces narratives, ses mélanges typographiques, la diversité de ses énoncés, de ses temps et de ses points de vue, fait palper tactilement la matérialité d'un XXI^{e} siècle implosif et constitue l'un des meilleurs exemples du courant qui privilégie la perspective du devenir différent, réfléchie jusque dans les configurations narratives : exhibant les tensions d'un avenir incertain sans les résorber obligatoirement, cette science-fiction en plein épanouissement s'accorde avec la convention constitutive du genre et sa puissance d'ouverture émancipatrice, elle mérite dès lors son label de littérature des « réaltérités ». A l'instar du doublage populaire de la réalité officielle pratiquée au Moyen Age par les nombreuses festivités carnavalesques, ce courant littéraire contribue à détruire l'idée de modèle social exclusif qui semble avoir régné au XIX^{e} siècle et que, dans le domaine de la S.F., quelques auteurs

(34) Mosaïques non linéaires qui éclairent les liens existant entre la S.F. et W. Burroughs.

entretiennent nostalgiquement. La post-modernité passe sans doute par ce désir de doublage permanent - et ce n'est pas par hasard si l'on trouve chez Lafferty, notamment, non seulement des références explicites à Rabelais, mais également une démarche narrative voisine -, la multiplication des modèles, le foisonnement intense des expériences et des événements déplacés.

Jacques Van Herp

Langage et procédés d'écriture

1. Du langage en tant qu'élément conjectural

Ce n'est nullement un paradoxe d'affirmer : la pensée, fonction du langage. Nous avons tendance à ne voir en ce dernier qu'une technique d'expression, nous oublions souvent qu'il est d'abord ordonnance et classification du flot d'expériences sensorielles, ainsi qu'explication du monde par le truchement de significations symboliques.

Faute de mots adéquats, certaines idées ne peuvent s'exprimer, des théories s'édifier. D'autres fois, le sens fluent du mot engendre la non-compréhension. Ainsi de « Nirvanâ », tout différent pour l'Occidental habitué à cataloguer et l'Asiatique moins féru de précision ; ou encore songeons à ce que renferment « sexe » en français et « sex » en anglais.

Mais le problème du langage dépasse celui du simple vocabulaire ; sa structure, sa formation, sa nature, la création des mots ou la syntaxe modèlent autant les esprits qu'ils sont modelés par elles. On peut renvoyer à la Renaissance, ignorante de termes tels que « absolu, relatif, concret, abstrait, complexe, virtuel, causalité, régularité, induction, déduction », qui nous semblent inséparables du vocabulaire philosophique. A quoi s'ajoutait une syntaxe des plus brouillées, mettant tout sur le même plan : principal et accessoire, quand ce n'était pas tout dans le même temps ; et qui, s'ajoutant à des mots au sens fluent, avait pour résultat une obscurité non voulue. On comprend qu'en juillet 1654, Pascal, cherchant à exposer un problème, eut recours au latin, « le français n'y vaut rien... ».

Un des premiers à considérer cet aspect du langage, lié à la pensée et la créant, et à en faire un principe moteur d'un univers romanesque, paraît être George Orwell dans *1984*.

Sa novlangue vide les mots d'une partie de leur contenu, en modifie les connotations, et vide ainsi les esprits de toute pensée qui n'est plus supportée par ce langage appauvri, entraînant les citoyens à subir et accepter une emprise totalitaire.

Que peut signifier le concept de « liberté » si les termes manquent pour l'exprimer ? Certains ont regretté que l'auteur n'ait pas fait la place plus grande à la novlangue dans son livre, en l'utilisant dans les

dialogues ou l'écriture. Mais Orwell ne pouvait le faire. Tout texte eût été inintelligible au lecteur dont l'esprit n'aurait pas été façonné par ce langage, et qui n'aurait pas « senti » qu'un énoncé tel que « l'homme est né libre... » était un non-sens, grammaticalement correct, mais aussi absurde que « l'homme est né transparent... ». « Libre » n'ayant qu'un sens : celui de « cette place est-elle libre ? ».

L'exemple d'Orwell montre l'intérêt des extrapolations jouant sur le langage, leurs possibilités romanesques, mais également leurs limites. On pourra en parler, les décrire, les analyser, mais difficilement user du nouveau langage, dont le lecteur ne pourrait que malaisément pénétrer les arcanes. Voilà pourquoi, souvent, les tentatives nous laissent sur notre faim.

J'ai fait choix de trois auteurs qui, avec des bonheurs divers, ont fait du langage un élément important, ou déterminant, de l'intrigue. Ce sont *L'Enchâssement* de Watson (1973), *Babel 17* de Delany (1966), les *Langages de Pao* de Vance (1957). Il en est d'autres, sans doute, mais ceux-ci sont d'excellents romans, écrits par des maîtres, qui réussirent avec des bonheurs divers. Non sur le plan romanesque, impeccable, mais dans le traitement de l'hypothèse linguistique, dans son développement et dans son influence, réelle, sur l'intrigue.

L'Enchâssement est sans doute le moins convaincant du point de vue romanesque. Watson part de l'idée de Chomsky selon laquelle le langage est programmé en nous dès la naissance, et que, dans ce qu'il a de plus essentiel, il reflète notre conscience biologique du monde. Mais l'hypothèse, si riche, si intéressante soit-elle, n'intervient qu'obliquement, l'élément le plus déterminant étant la rencontre avec une civilisation extra-terrestre. De surcroît, il apparaît que les développements de l'intrigue sont purement arbitraires, à moins que l'auteur n'ait voulu montrer que tout dirigeant est nécessairement un irréfléchi et un irresponsable.

L'essentiel est « l'enchâssement », c'est-à-dire que la phrase de comptine : « C'est le malt que le rat a mangé que le chat a mordu que le chien a chassé » devient : « C'est le malt que le rat que le chat que le chien a chassé a mordu a mangé ».

C'était la place des mots dans leur succession qui créait la confusion (...) à tel point que jamais un adulte n'aurait pu suivre ce langage sans le texte correspondant (...) réorienté par un dédale de crochets et de parenthèses destinés à rétablir les structures que la pensée était habituée à déchiffrer.

C'était du langage Roussel[1].

Mais nulle part n'apparaît, autrement que par énoncés théoriques et hypothétiques, les effets, soit psychologiques, ou au niveau de la notion du monde, de cet enchâssement linguistique, sinon par une analogie, purement formelle, entre l'enchâssement des mots dans la phrase et celui des esprits dans le cosmos.

Sinon, également, dans la construction du roman, fait de trois récits s'imbriquant : les recherches dans un centre anglais où l'on étudie les structures linguistiques chez des enfants soumis à une drogue ; les contacts d'un anthropologue avec une tribu d'Amazonie, dont les membres, sous l'effet d'un champignon hallucinogène, parlent un langage « Roussel » ; et l'apparition d'extra-terrestres parcourant l'univers à la recherche de structures linguistiques, dans l'espoir d'atteindre ainsi à la réalité dernière.

Il paraît essentiel de préserver l'habitat des Indiens, menacé de submersion par la construction d'un grand barrage brésilien. La suite n'est pas très convaincante. Surtout, l'intrigue est parfaitement indépendante du problème de linguistique, n'importe quelle faculté psi aurait pu remplacer le langage « Roussel ». A un excellent roman, Watson a mêlé son admiration pour Raymond Roussel sans qu'il y ait eu réelle fusion entre les éléments. Bref, un habile tour de cartes, sans plus.

Babel 17 reçut en 1966 le prix Nébula, décerné par les écrivains de Science-Fiction et couronnant des « réalisations remarquables en ce domaine ». L'ouvrage le mérite, qui n'a rien du traitement linéaire de Watson. C'est un space-opéra, grouillant, imaginatif, bondissant, plein de vues, de personnages, de dépaysement. On conçoit que dans un monde où se côtoient races humaines, humanoïdes et non-humaines, les problèmes de communication soient primordiaux. Aussi le problème de la *Babel 17* est étroitement lié au récit et le gouverne. Il y avait, dans l'*Enchâssement*, d'autres solutions que la destruction de la

(1) On comprend mal comment les personnages de Watson disent des *Nouvelles Impressions d'Afrique* de R. Roussel qu'il s'agit d'un texte illisible au sens premier et second.
« Les lettres (signes typographiques) du blanc (cube de craie) sur les bandes (bordures) du vieux billard et les lettres (missives) du blanc (homme blanc) sur les bandes (hordes guerrières) du vieux pillard. »
Comment j'ai écrit certains de mes livres.
Le problème de la langue doit jouer également ici. Watson n'a sans doute pas cette familiarité des jeux basés sur l'ambiguïté du langage français, comme dans la suite célèbre : Les dents, la bouche ; l'aidant la bouche ; les dents la bouchent ; lait dans la bouche ; laid dans la bouche, etc... suite homophone, créations imprévues dues à des combinaisons phoniques et déchiffrables sans grande peine. Il est certain qu'écrivant les deux phrases, sans les explications de Roussel, personne ne s'y trompera : « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard, et, les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard ».
Il y a là un reflet de la difficulté pour un Français, même connaissant l'anglais, à percer le secret des mots-valises de Lewis Carrol.

mer amazonienne au moyen d'engins nucléaires, avec l'explosion de violences, de guerres civiles et le chaos consécutif. La sauvegarde de la population indienne et de son environnement pouvait être obtenue à moindres frais ; par exemple, en ouvrant les vannes du barrage et en stoppant l'inondation de la forêt.

Chez Delany, Babel 17 est un élément majeur dans la lutte opposant deux civilisations galactiques, dont l'une est l'Alliance. Delany montre d'abord les difficultés de communications, comment nos notions, les plus simples, les plus courantes, celles qui vont de soi : un foyer, une famille, un toit, sont parfaitement inintelligibles pour d'autres formes de vie ou de pensée ; comment les paradoxes logiques naissent du langage, avec ses ambiguïtés et, non de la raison.

Babel 17 est une arme, une arme quasi absolue, qui transforme, à son insu, en criminel ou saboteur, celui qui l'a étudié :

Si vous lâchez en pays étranger un amnésique qui ne connaît que des noms d'outils (...) vous ne serez pas étonnés qu'il devienne mécanicien. En façonnant habilement son vocabulaire vous pourriez tout aussi bien en faire un marin ou un artiste. (Dans Babel 17) le mot Alliance (...) se traduit littéralement (...) par : « celui qui a envahi ». Ce langage est bourré de pièges diaboliques, et lorsqu'on l'a assimilé, il devient (...) parfaitement logique de détruire son propre vaisseau, tout en effaçant ce geste par auto-hypnose, pour éviter de se rendre compte de ce que l'on est en train de faire et d'essayer de s'en empêcher.

Mais le principal, Delany n'en souffle mot : hormis le fait qu'il ignore le « je », quelles sont les structures de Babel 17 ? Qu'est-ce qui permet sa séduction et son emprise ? Sans doute, l'auteur nous apprend que ce langage est tellement parfait qu'il s'impose sans lutte, mais il évite tout exemple, toute explication réelle de la démarche mentale.

Il ne faut pas lui en faire reproche. D'une part, il a utilisé, à des fins romanesques, une hypothèse linguistique comme d'autres une hypothèse scientifique. Babel 17 va de pair avec les astronefs translu-miniques, dont nul n'explique le fonctionnement, qui sont une donnée du récit, à partir duquel ce dernier se bâtit. Et le roman, ici, se structure parfaitement autour de la donnée linguistique.

Et d'autre part, Vance dans *Les Langages de Pao*, avait déjà étudié, neuf ans plus tôt, des procédés selon lesquels agissant sur le langage, on modifie la psychologie et le comportement des peuples.

Si le monde de Pao, avec ses quatorze milliards d'habitants, fut conquis et dominé, par près de dix mille hommes, la faute en est à la langue, toute passive, dépourvue d'éléments de comparaison, de notions de supériorité ou d'infériorité, ainsi que de verbes. La planète pourrait

se libérer, encore faut-il qu'une volonté de combat apparaisse, ce qui ne se peut. Vance proclame, par un de ses personnages :

Aucune langue n'est neutre. Toutes les langues fournissent des impulsions à l'esprit ; certaines avec plus de vigueur que d'autres (...) toute langue impose à l'esprit un certain point de vue sur le monde. Toute organisation d'idées (...) présuppose un jugement sur le monde.

Ainsi, en paonais « le fermier abat un arbre » se traduit par « fermier *employant la force*, hache agent, arbre *en état de soumission à l'attaque* », les expressions italiques correspondant à des déterminatifs modifiant le sens des substantifs. Le chemin de la libération passera par la modification du langage. Ainsi une nouvelle langue formera des guerriers, « le fermier abat un arbre » s'y traduira « le fermier surmontant l'inertie de la hache ; la hache brise la résistance de l'arbre », expression tout active à la différence de l'ancienne formulation insistant sur la passivité. Ou encore « le fermier vainc la résistance de l'arbre ; à l'aide de l'arme-instrument qu'est la hache ».

Des idées-clés deviendront synonymes : « plaisir » et « surmonter une résistance » ; « étranger » et « rival ». Ce sera la langue de la caste des guerriers. En deux ou trois décennies, elle formera une masse d'hommes entreprenants, audacieux, disposés au combat.

Vance ne s'arrête pas là, visiblement inspiré par certaines sociétés de l'Insulinde où des langues différentes séparent les castes, il imagine une autre langue, logique et cohérente, engendrant des techniciens. Une autre encore « riche en homophones pour faciliter l'ambiguïté, en termes honorifiques compliqués pour enseigner l'hypocrisie » façonnera des marchands et des diplomates. Et une caste de plus, celle des interprètes, se forgera sa propre langue à partir des autres.

La suite est prévisible : Pao libérée, les guerriers prendront le pouvoir. Et très vite, ils se trouveront impuissants faute de l'aide des interprètes, véritables maîtres, en raison de leur maniement des diverses langues. Finalement la planète sera unifiée et la langue commune sera celle des interprètes.

La boucle est fermée, parti du langage, Vance y revient, après avoir fait de lui l'élément moteur de son récit. Et vraiment, il laissait peu à découvrir à ceux qui lui succédèrent. On peut même dire que *Babel 17* n'est qu'une sorte d'appendice à son ouvrage.

Le plus clair, finalement, est que le langage, dans ces romans, se trouve imparti d'une sorte de pouvoir magique. Il façonne la pensée, il est la pensée, qui agit sur lui agit sur la pensée et sur les êtres. Résurgence d'une très longue tradition occultiste, basée sur la puissance du nom. Delany écrira même :

Tant qu'une chose n'est pas dénommée, elle n'a pas d'existence propre. On pense à ce passage du Talmud et la Kabbale montrant Adam nommant les animaux et les plantes, créés par Dieu, et leur conférant ainsi l'existence.

Ce n'est pas une des moindres surprises de la Science-Fiction que cette renaissance, dans des ouvrages fort rationnels d'apparence, d'anciennes traditions magiques et occultistes

2. Science-Fiction et procédés d'écriture

Déjà nous avons commencé à nous éveiller dans l'instant même où j'ai perçu la miraculeuse présence de ce qui nous est indispensable pour que je sois pleinement moi-même. A mesure que nous approchons de ce but merveilleux, le réveil s'accentue et je reprends peu à peu possession de mes facultés...

Ce texte où le *je* et le *nous* se mélangent, s'unissent et se dissocient tout au long des pages n'est pas un extrait de néo-roman, mais d'un ouvrage populaire : *La Créature éparse* de B.R. Bruss. L'auteur devait rendre perceptible à son lecteur les cheminements de la pensée d'un être à la fois un et multiple, fait d'un ensemble d'individualités qui se confondent et demeurent isolées. Ce n'était ni un jeu gratuit, ni un artifice d'écriture, mais un procédé imposé par le sujet, par le but souhaité : rendre perceptible cette autre réalité qui est celle du roman.

Ce n'est pas un exemple isolé. Je n'ai pas dessein de passer en revue tous les procédés stylistiques ou typographiques dont usent les auteurs de S.F. ; je me bornerai à en relever quelques-uns, qui ont tous en commun d'être en situation, d'être imposés, pour rendre sensible au lecteur, par le jeu de l'écriture, une réalité insolite[2].

Le plus simple, le plus grossier : celui des conversations télépathiques : « Je *Allez*suis *vous* un *en* ami *redoutez* pourquoi *ma* cette COLERE ».

Dans cet extrait des *Créatures d'Hypnos* de Maurice Limat, le procédé typographique doit rendre sensible le heurt et l'affrontement de deux pensées étrangères qui se cherchent et culminent finalement sur le même concept. Ce procédé atteint sa perfection dans les tapisseries de Bester, dans *L'Homme démoli*, où la conversation à multiples niveaux devient un réseau de phrases qui s'accrochent, se poursuivent, se nouent et tissent de nombreux itinéraires où la pensée conserve sa

(2) Je me suis borné, volontairement, à des exemples choisis avant 1965. Car depuis il y eut la révolution apportée par Moorcock, avec sa Spéculative-Fiction, où les auteurs puisèrent à pleines mains dans les procédés de la littérature générale, le dadaïsme, la construction éclatée, les déformations de la langue et de la syntaxe. Mais chez beaucoup la mode l'emporta sur la recherche, l'imitation sur l'invention, et le procédé fit son apparition. Ceci est fort sensible chez la jeune génération française s'abandonnant, non par choix, mais par la pente de la facilité.

clarté et sa logique, bien que renvoyée d'esprit en esprit. Procédé, mais devant visualiser cette réalité d'esprits communiquant sans intermédiaire, diffusant les idées dans toutes les directions, et de pensées qui ricochent en se heurtant à d'autres.

Au-delà des simples procédés de typographie, des auteurs en viennent à s'en prendre au langage même. D'abord à l'image des mots, c'est l'intrusion du *chinook*, cher à Queneau. Voici un texte de Claude Veillot. Il s'agit d'un auteur de S.F. écrivant à un confrère et essayant de lui faire comprendre qu'il est sous l'emprise d'une entité d'Outre-Espace, le Manipulateur, qui lui dicte ce qu'il doit écrire, et à l'emprise duquel il tente de se soustraire.

Il est important que nous nous concertions les uns les autres, que nous ne nous dissimulions rien car il en va peut-être de l'avenir de l'humanité...

PIDAYEUR IFODIR QUE LZWUZZ KSSSTTT ! ! ! MMMMM-MONSIEUR JE REGRETTE DE NE POUVOIR REPONDRE FAVORABLEMENT (...)

Il m'oblige à écrire tout cela. Pardonnez-moi. Je suis sous son influence mauvaise. C'est ça, le programme (...)

TATIFINIDI, TATIFINIDI T T TRETTRALAKHOZE IVATAR VEDEBRIKHOLE... ENFIN N'Y A-T-IL PAS UN COTE RIDICULEMENT PEDANT A SE REUNIR AINSI (...)

Devons-nous dire la vérité au monde (...) crier Danger ? ou devons-nous continuer à ...

CETACE SZASUFFY TENDIBOK OUTRO MMMMMMON-SIEUR, DANS CES CONDITIONS, JE NE CROIS PAS POUVOIR ME JOINDRE A VOUS... ».

Chaque intrusion du chinook signale l'instant où le Manipulateur reprend possession du cerveau de l'auteur, les quelques instants de lutte, puis à nouveau les phrases correctes dictées à l'auteur passif. Le simple jeu est dépassé au profit de la traduction d'une certaine réalité.

Nathalie Charles Henneberg, dans *La Plaie*, s'en prendra au contenu même des mots, et non plus à leur aspect extérieur. Les Bezprizornies de la planète Atalante ont déformé la langue de leur parents :

Ils adoraient les mots-tiroirs où il entrait plusieurs notions. Comme par exemple « avoir faim », chose fréquente, prenait diverses variations : une faim qui rendait malade était « malfaim », une faim qui exaspérait, poussait aux impudences, était « faimrage » ; chasser pour satisfaire cette faim était « chassefamer » ; chasser pour le plaisir (...) était « chasserire ».

Le résultat final : une langue d'apparence déroutante, mais intelligible au premier chef.

Un asr'f s'bloqué. Carb'plein. Y a long. Y avait encore mépères. Ont dévissé réserv' et cuv'camouflée. Espoirpartir, toujours. Tous morts. Carb' reste.

Encore Nathalie Henneberg n'use de cette langue que par instants, et dans des dialogues. Mais un Daniel Drode dans *Surface de la Planète*, prix Jules Vernes, 1959, voulut écrire un livre entier de cette encre, où le langage se disloque, où les mots changent d'aspect et de contenu.

Les querelles entre fans furent menées avec violence et fanatisme. Le phénomène San Antonio ne s'était pas encore imposé, et les réticences, pour ne pas dire les reculs, se multiplièrent. Même des esprits tournés vers ce qui est différent, vers la peinture d'une autre réalité regimbaient devant des paragraphes tels que :

Aristarque de Samos avait osé proposer un mouvement de translation de la terre autour du soleil. Hou là, scandale. Beaucoup plus tard, Copernic puis Galilée aristarquent avec audace. Galilée est condamné pour s'être attaqué à l'idée sacréditée de l'immobilité.

Le texte pourtant n'était pas des plus déroutants ; il y avait un souvenir de Prévert, le glissement du parler populaire dans le texte d'information scientifique, et l'usage de cette faculté qu'a l'anglais de transformer en verbe tout substantif et réciproquement. Mais tout se passa comme s'il était interdit de soumettre la langue à l'évolution qui transformait les techniques, les sciences et les mœurs.

Encore que Drode ait procédé avec beaucoup de mesure et de prudence : les audaces graphiques furent rares : iavait..dl'ombre. .dla..et c'est à peu près tout. Pour les mots nouveaux, même discrétion :

J'ai méandré parmi ces tracés indécis.
La meute me bouscule (...) elle court vers l'ouverture avec un grand flaquement de pieds nus.
Un humain au visage inconnu était couché-plié.

Les expressions neuves, ou plus exactement les déformations d'expressions anciennes, sont rares, si parfois elles prêtent à des effets faciles.

Puisque, 2 merci, l'hideuse disproportion...
C'était, à ne pas y croire, 2 aérolithes - je les ai vus, de mes yeux nus...
Ici un K.O. de montagne émerge dla forêt par un élan de matière.
Les arbres couvrent en force les contreforts (...) pêlemêlés avec des pierrailles claires et triées qui semblent couler des ravins.

En fait les réticences durent venir moins des audaces que de l'écriture dans son essence, qui débouchait le plus souvent sur le poème en prose :

Les détalées d'hyènes ou de singes, poussant devant eux leur géniture, elles avaient, en divers endroits, frayé un corridor impitoyable...
iavait pour moi à chaque détour une terrible perspective de rivière que la lune à plat sur l'eau englaçait...
Près dla mer ia un clan d'humains aveugles (aveugles). Dans leurs occasionnelles rencontres, ils s'entredéchirent cafouillis montre. Ils vivent, qu'il a précisé, à la tâtonneuse façon des araignées couleur de terre qui filochent sur la glèbe.

Et, le plus souvent, Drode oubliait son dessein, retrouvait superbement l'écriture ancienne, voire même celle du passé :

Tout un paysage confiné dans une aire de décrépitude, plus décourageant qu'une aurore.
De flaques en terrier, ce vallon se love doucement ; il feint de se refermer sur la rivière mais il repart droit et finalement se dégrade en conque...

Parfois c'est même la période descriptive de Chateaubriand ou de Flaubert offrant son rythme et son balancement.

Bien plus loin que le tronc, déchiqueté par le coup qui a pelé quelques lanières d'écorce, plus loin que la souche de glaise et de bois, de vers, plus loin que les racines qui s'insinuent dans la pente avec des génuflexions, désormais inutiles, au-delà encore des brouillards, des plaques de brumes qui dérivent en masse, le grenouillant grouillement des humains commence à emplir le jour.

A l'exception d'une épithète, ce passage pourrait être extrait de *L'Itinéraire* ou de *L'Education sentimentale*.

Mais si les fans s'aveuglèrent, honnissant au chef de la nouveauté ce qui était le plus souvent tradition, Drode était, parmi les jeunes auteurs, un des premiers à user non plus d'un style neutre et gris, mais jouant de toutes les facettes de l'écriture.

En bref, ces quelques exemples devraient empêcher de juger en bloc la Science-Fiction comme une para-littérature, digne uniquement de l'attention des sociologues. La littérature pure y a laissé des traces, encore que les procédés employés soient le plus souvent nécessités par le sujet, et ne se bornent pas à un jeu gratuit et plaisant.

Bernard Goorden

De quelques thèmes originaux dans la S.F. espagnole et hispano-américaine du 20e siècle

Si les modèles du genre, que constituèrent longtemps les grands classiques anglo-saxons de la S.F., ont indubitablement exercé une certaine influence sur un certain courant local du genre, notre propos ne prendra en considéraion que des œuvres illustrant des thèmes négligés ou d'autres, plus prisés mais traités de façon fort originale, nous semble-t-il.

Il nous faut souligner que les premiers échantillons d'« anticipation scientifique » apparaissent, tant en Espagne qu'en Amérique Latine, vers la fin du dix-neuvième sciècle et tout en se situant dans la lignée de Jules Verne. C'est ainsi que nous pouvons estimer que la parution en 1875 du roman *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac* (Merveilleux voyage de monsieur Nic-Nac), de l'Argentin Eduardo Ladislao HOLMBERG, sous forme de feuilleton dans *El Nacional* de Buenos Aires, marqua le véritable départ de la S.F. hispanique, il y a un peu plus d'un siècle. L'auteur y développe déjà le thème de la métempsychose et des mondes extra-terrestres habités.

Nous allons à présent nous livrer à une étude diachronique de certains thèmes.

1. Machines et robots

E.L. Holmberg, que nous venons d'évoquer, nous vaut en 1879 *Horacio Kalibang o los autómatas*[1], nouvelle qui met en scène des robots alors que Cibernius n'est pas encore né.

S'inscrivant plus ou moins dans ce thème, nous devons signaler une œuvre peu connue « El Colofón fantástico », écrite vers 1920 par le célèbre humoriste espagnol Wenceslao FERNANDEZ FLORES. Elle fait partie de son court roman *El Hombre que compró un automóvil*

(1) Eduardo Ladislao Holmberg, « Horacio Kalibang o los autómatas », in *Cuentos Fantásticos*, Libreria Hachette S.A., Buenos Aires, 1957, pp. 147-167.
(N.B. : nous stipulerons C.D.E., à la fin de la référence bibliographique quand le document sera disponible au Centre de Documentation de l'Etrange - ce qui sera presque toujours le cas -, dont l'adresse est : c/o B. GOORDEN ; B.P. 33 - Uccle 4 ; 1180 Bruxelles) (C.D.E.).

(L'Homme qui acheta une automobile) mais peut être lue comme un texte autonome. L'auteur y décrit le soulèvement inopiné des véhicules ultra-perfectionnés d'un avenir indéterminé, qui abandonnent les villes en formant des files interminables et qui enlèvent parfois leurs propriétaires. Bien qu'écrit sur un ton humoristique, le récit comprend des moments vraiment épiques, comme la description du plateau du Harz, siège de l'étrange société des automobiles, où ces dernières évoluent, poussent des pointes de vitesse, jouent ou font mélancoliquement retentir leurs klaxons, comme des chiens hurlant à la lune ; certains s'affrontent même lors de combats apocalyptiques, se disputant le carburant vital. Fidèle à lui-même, l'auteur achève le récit sur une pirouette, nous racontant comment la protagoniste, assaillie par un autobus colossal, échappe au danger grâce à un conducteur qui, sautant en marche du monstre, lève de façon péremptoire une matraque blanche d'agent de la circulation, ce qui a pour effet que le lourd véhicule, « (...) obéissant et bourgeois, s'arrête aussi sec »[2].

Signalons au passage *Los Robots* (1955), de Juan Jacobo BAJARLIA[3], une pièce qui assurera une grande notoriété à son auteur mais surtout ouvrira une voie pour la S.F. dans le théâtre argentin.

Illustrant également le thème du robot, *Gabriel* (1962) - une des rares œuvres d'auteur espagnol à franchir les Pyrénées mais dont la traduction française[4] est fort peu représentative de l'original - est sans doute le meilleur roman de S.F. dû au prolifique Domingo SANTOS, animateur de l'excellente revue *Nueva Dimensión*[5], probablement l'une des plus belles sur le marché européen. Il nous présente le problème du robot supérieur, dévoué à la race humaine et déchiré parce qu'elle est sur le point de se détruire à l'issue d'un inévitable conflit nucléaire entre la Terre et les colonies lunaires, qui désirent leur indépendance. Pour empêcher la catastrophe, Gabriel doit s'enfuir de l'usine où il a été construit et se rendre sur la Lune, où il ne reculera pas devant le chantage et le meurtre pour essayer d'influencer les esprits, dominés par l'orgueil, des dirigeants des deux camps. Ce Don Quichotte de la cybernétique finira par être détruit et il reconnaîtra, dans ses derniers

(2) Wenceslao Fernandez Flores, « El Colofón fantástico », in *El Hombre que compró un automóvil*, Espasa-Calpe, S.A., col. « Austral », N° 325, Madrid, 1943, pp. 129-161. (C.D.E.)

(3) Juan Jacobo Bajarlia, « Les Robots (tragédie mécanique en un acte) », in *Théâtre et S.F. (Ides... et autres* N° 7), Bruxelles, novembre 1975, pp. 3-17. (C.D.E.).

(4) Domingo Santos, *Gabriel, histoire d'un robot*, Editions Denoël, col. « Présence du futur », N° 108, Paris, 1968, 253 p.
(N.B. : le C.D.E. possède également le livre en langue espagnole).

(5) La revue *Nueva Dimensión* - dont le N° 145 a été publié en juin 1982 - est disponible à l'adresse suivante : Ediciones Nueva Dimensión S.A., Merced 4, Barcelona-2.
(N.B. : le C.D.E. dispose d'une collection complète).

instants, l'erreur qu'il a commise en prétendant s'opposer au libre arbitre de l'Humanité, dont la plus grande gloire sera toujours la liberté, même si elle l'emploie pour s'auto-détruire.

Deux contes, accessibles eux aussi en langue française, mettent en scène de façon originale la thématique du robot : « La Muerte del Poeta »[6], de l'Argentin Alberto VANASCO (1967), où un poète, sur son lit de mort, reçoit la visite d'un jeune admirateur, qui ne tarit pas d'éloges pour un de ses vers, le seul de sa production qui ait été reconnu « inédit » par les ordinateurs universels ; alors que cela équivaut pour l'auteur à une consécration, le jeune disciple se rend compte qu'il s'est trompé de carte perforée, qui résume l'œuvre de toute une vie... L'autre conte, « Notas del juicio de un elemento subversivo », de l'Espagnol Luis VIGIL[7] - inclus dans l'audacieuse *Antologia social de ciencia ficción* (1972), étant donné le contexte franquiste dans lequel elle était publiée - décrit le côté inhumain et arbitraire de certains procès politiques - allusion flagrante ! -, le soulignant par le personnage du juge incarné ici par un robot !

2. Savants fous

Bien qu'il s'agisse probablement là d'un des thèmes les plus anciens et les plus courus de la S.F., il n'apparaît que tardivement et rarement dans la S.F. hispanique, ce qui en constitue l'originalité ou dénote - déjà ? - une volonté de ne pas se livrer à des imitations des modèles étrangers.

Nous en trouvons plusieurs illustrations dans les recueils de contes *Las Fuerzas extrañas* (1906) (Les Forces étranges), de l'Argentin Leopoldo LUGONES[8], et *El Más allá* (1935 ; « L'Au-delà »), de l'Uruguayen Horacio QUIROGA[9], certains d'entre eux ayant d'ailleurs été étudiés dans l'optique du « réalisme magique » au sein d'un mémoire de

(6) Alberto Vanasco, « La Mort du poète », in *Souvenirs du Futur (Ides ... et autres* N° 9), Bruxelles, décembre 1975, pp. 33-35. (C.D.E.).
- V. o. : in Eduardo Goligorsky & Eduardo Vanasco, *Memorias del futuro*, Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1966, 112 p. (C.D.E.).
(7) Luis Vigil, « Procès d'un élément subversif », in *Social-fiction espagnole (Ides ... et autres* N° 1), Bruxelles, janvier 1974, pp. 11-13, (C.D.E.).
- V.o. : in *Antologia social de ciencia ficción*, Editorial Zero, Madrid, 1972, 130 p. (C.D.E.).
(8) Leopoldo Lugones, *Las Fuerzas extrañas*, M. Gleizer, editor, Buenos Aires, 1926, 255 p. (C.D.E.).
(N.B. : une sélection de l'œuvre de Lugones est sur le point de paraître dans *Ides ... et autres* sous le titre de *La Pluie de feu et autres contes*, c/o C.D.E.).
(9) Horacio Quiroga, *El Más allá* (3a ed.), Editorial Losada, col. « Biblioteca clásica y contemporánea », N° 258, Buenos Aires, 1963, 177 p. (C.D.E.).
(N.B. : une sélection de l'œuvre de Quiroga est sur le point de paraître dans *Ides ... et autres* sous le titre de *Contes d'amour et de mort*).

philologie romane[10], présenté à l'Université Libre de Bruxelles en juin 1981.

Un court roman de QUIROGA, *El Hombre artificial* (1910), à cheval sur le thème du mutant, constitue une version particulièrement dure des tentatives de création d'un surhomme, dans la tradition de *Frankenstein*.

Vers 1921, ce sera l'auteur espagnol Benigno Bejarano qui, publiant son roman *El Secreto de un loco* (« Le Secret d'un fou ») - en l'occurrence le Français Paul Dionosiere - sous forme de feuilleton dans la revue *Lecturas*, nous donnera une variante humoristique du thème. Ce savant imagine et construit un engin capable de voyager dans l'espace en étant propulsé par la puissance d'un rayon. Il effectue en compagnie de plusieurs scientifiques un voyage jusqu'à Mars, nous étonnant par la description des merveilles de la civilisation locale, beaucoup plus avancée que celle de la Terre. L'originalité de cette œuvre apparaîtra de la façon suivante : Dionosiere, ayant perdu la raison à la suite d'une déception amoureuse - ce qui a permis à son invention de voir le jour -, la recouvre en tombant éperdument amoureux de la gentille petite martienne Dissi, bien qu'elle ne soit pas humanoïde. Tandis qu'il soigne sa démence, il se trouve malheureusement dans l'incapacité de ramener le bolide sur Terre, de telle sorte que ses compagnons sont amenés à intriguer pour faire échec au nouvel amour du savant, le rendre à nouveau fou et retourner avec lui sur notre planète. Le vaisseau ayant regagné la Terre, les astronautes ne sont pas crus et finissent par tenir tous compagnie à Dionosiere dans un asile d'aliénés.

Bien que située un peu en marge du thème, une œuvre se doit d'être mentionnée : il s'agit de *La Invencion de Morel* (1940), d'Adolfo BIOY CASARES[11]. Au contraire de son ami Jorge Luis BORGES, BIOY CASARES ne dédaignera pas ultérieurement quelques incursions dans le domaine de la S.F. C'est une histoire d'amour qui sert de toile de fond à ce roman : réfugié sur une île déserte, un homme se trouve soudain entouré de personnages qui ne l'entendent et ne le voient apparemment pas ; parmi eux, se trouve une femme dont il va s'éprendre et choisir l'«immortalité ». Il est en fait spectateur de tranches de vie enregistrées en trois dimensions, des hologrammes..., par

(10) Anne Wets, *Les Origines du « réalisme magique » dans la littérature ibéro-américaine*, publié dans *Ides ... et autres*, N° 34-35, Editions Recto-Verso, Bruxelles, 1981, 256 p. (C.D.E.).

(11) Adolfo Bioy Casares, *La Invención de Morel*, Alianza Editorial, col. « El Libro de bolsillo », N° 393, Madrid, 1972, 126 p. (C.D.E.).

(N.B. : une version française en est notamment accessible dans le revue française *FICTION*, Paris, juin 1962, N° 103, pp. 3-63. La collection complète est disponible au C.D.E.).

une machine - conçue par Morel - que les grandes marées remettent périodiquement en marche.

3. Les arches stellaires

Tel que défini dans une série d'articles de Rémi-Maure[12], ce thème du vaisseau habité, « moyen détourné d'accomplir une mission par procuration en la transmettant de père en fils », se retrouve chez plusieurs auteurs espagnols.

Bien qu'il ne serve que de décor dans le cas de *La Saga des Aznars*[13], de George H. White - alias Pascual ENGUIDANOS USACH -, il y est omniprésent au fil des soixantes volumes - dans sa seconde étape[14] - de ce grand cycle de « space-opera », injustement méconnu. L'auteur y aborde la plupart des grands thèmes de l'âge d'or mais il nous semble impossible de ne pas l'évoquer en bloc comme le tout qu'il forme.

La plus grande originalité de cette « histoire du futur » de l'Humanité est probablement que son protagoniste n'est pas le héros classique mais bien toute l'espèce humaine. Elle commence - écrite à partir de 1953 - lorsqu'une commission spéciale de l'O.N.U. décide d'élucider le mystère des « soucoupes volantes », ce qui débouche sur la défaite de l'Humanité face aux Thorbods[15]. L'« arche stellaire » proprement dite - en l'occurrence l'autoplanète Rayo - intervient à partir du septième volume du cycle - dans sa réédition de 1974 - et la poignée d'humains, qui s'y sont réfugiés en fuyant la Terre, finit par découvrir, quelque part dans l'Univers, une nouvelle terre promise qu'ils baptisent tout naturellement Rédemption. Ils doivent y combattre les hommes de silice et, au terme de multiples aventures, regagnent notre système solaire pour reconquérir la Terre, aux mains des Thorbods. Ils en sont chassés une nouvelle fois, par les Nahumites, vont, viennent, repartent, dans une atmosphère de batailles spatiales avec l'intervention de millions de vaisseaux, destruction de mondes, extinction de soleils et innombrables tueries, tout en rencontrant nombre de races extraterrestres dans les immensités galactiques. Pour les combattre, les Terriens vont recourir à toutes sortes d'armes. C'est ainsi que le fondateur de la dynastie Aznar hérite le Rayo des hommes bleus de Vénus ; ce dernier et d'autres armes, utilisées ultérieurement par l'espèce humaine, sont à base de « dédone », un fantastique métal ima-

(12) Remi-Maure, « Les Arches stellaires et leur littérature », in *Fiction*, Paris : N° 291, juin 1978, pp. 167-190 ; N° 292, juillet-août 1978, pp. 190-222 ; N° 293, septembre 1978, pp. 178-190 ; N° 294, octobre 1978, pp. 157-190. (C.D.E.).
(13) Le C.D.E. possède les soixante volumes de La Saga des Aznars.
(14) Les volumes de cette seconde étape (à partir de 1974) sont en principe encore disponibles en s'adressant à : Editora Valenciana, Calixto III, 25, Valencia (Espagne).
(15) George H. White, « La Saga des Aznars », vol. 6, in *Ides ... et autres* N° 25, Editions Recto-Verso, Bruxelles, 1980, 104 p. (C.D.E.).

giné par Pascual ENGUIDANOS USACH et qui est mille fois plus dur que le diamant et plus lourd que le fer, mais présente une vertu antigravitationnelle lorsqu'il est induit électriquement. La découverte, plus tard, de Valera, planète qui appartient au même système que Rédemption et se compose intégralement de « dédone » tout en présentant une structure creuse, en fait une deuxième « arche stellaire » pour ces Terriens. Des siècles s'écoulent entre le premier et le deuxième volet du cycle, débutant au quinzième volume. En effet, aussi étrange que cela puisse paraître, les flottes spatiales de notre auteur n'appliquent pas la théorie de l'hyperespace et leurs déplacements intersidéraux continuent à prendre de nombreuses années, alors que celle d'Einstein, bienveillante, préserve leurs équipages du vieillissement. Une autre arme, la bombe verte, qui va empêcher les processus de photosynthèse sur Noreh, siège principal des Nahumites, opère un nouveau retournement de situation. Il faut noter que les progrès scientifiques se font sentir au fil du cycle et c'est ainsi qu'un savant terrien imagine le processus qui permet d'éliminer les espaces vides existant entre les corpuscules élémentaires de la matière, comprimant les électrons, protons, neutrons et autres sous-particules de l'atome. Cette technique, grâce à laquelle les Terriens expédient des milliers de torpilles nucléaires, réduites à la taille de balles, par seconde, se révèle décisive dans les combats qui les opposent successivement au Deuxième-Empire de Nahum, à l'Empire des Balmers - faction terrienne dissidente -, aux Thorbords, aux hommes de titane, au Troisième Empire de Nahumite et à la société de Rédemption où leur « arche stellaire » revient après huit mille ans d'absence (trentième volume).

Notons la différence entre cette technique décrite par Pascual ENGUIDANOS USACH en 1955 et celle qu'un vrai scientifique, Isaac ASIMOV, utilisera en 1966 dans son célèbre *Voyage fantastique*(16) : la méthode y consiste seulement à réduire ces micro-particules... Il ne s'agit là cependant que d'une des armes imaginées par notre auteur : en 1957 apparaît le « rayon de lumière solide » - qui, de fiction, deviendra réalité, quelques années plus tard, sous le nom plus connu de « laser » -, rayon lumineux donc, permettant de perforer, comme s'il s'agissait de papier, les épaisses coques en, dédone des astronefs, grâce à sa très grande densité photonique, autre invention parmi beaucoup d'autres, moins marquantes. S'il va de soi que les connaissances d'un non-scientifique comme Pascual ENGUIDANOS USACH sont assez rudimentaires et l'amènent à échafauder des théories complètement incohérentes - comme la création d'une atmosphère pour la Lune, par exemple -, sa puissante faculté d'imagination lui permet

(16) Isaac Asimov, *Le Voyage fantastique*, Albin Michel, col. « science-fiction » - 1ère époque -, N° 10, Paris, 1972, 245 p. (C.D.E.).

d'élaborer des scénarios bien plus croustillants que la tristement renommée « Guerre des Etoiles ».

Versons enfin une autre pièce au dossier idéologique de la *Saga des Aznars*, illustrant les ruses déployées pour berner la censure franquiste et prenant, en quelque sorte, le contrepied de la série Perry Rhodan à venir. La civilisation qui y est décrite est « démocratisante » : en effet, après s'être acquittés d'un « Service de Travail » de quelques années, les gens peuvent s'adonner à une véritable civilisation des loisirs, s'efforçant de percer dans l'une ou l'autre discipline artistique, sportive, scientifique, voire dans la politique - mais uniquement comme « hobby » ! -. Malgré la surpopulation, la prospérité est telle que n'importe qui peut se rendre dans un magasin et s'y servir, sans rien payer car l'argent n'existe plus. Pour se déplacer, les citoyens reçoivent un carnet de bons, qui sont plutôt des clés permettant de faire démarrer les véhicules électriques, car P. ENGUIDANOS USACH est aussi un écologiste avant la lettre : l'Humanité se trouve dans des villes souterraines et toute la surface de la Terre est couverte d'espaces verts, auxquels les gens accèdent régulièrement mais sans plus les détruire...

Après la longue digression que méritait ce cycle inconnu hors d'Espagne, nous en revenons à deux œuvres mettant en scène les « arches stellaires ».

Le roman *La Nave* (1959, « Le Vaisseau »), de Thomás SALVADOR[17], traite du thème classique du vaisseau interstellaire qui doit mettre des centaines d'années pour atteindre sa destination et dont les membres d'équipages ont oublié la véritable mission, se créant une fausse image de celui-ci et de l'univers qui les entoure. SALVADOR décrit, au sein du colossal engin, l'antagonisme racial entre les noirs (Kros), qui sont maîtres de la situation, et les blancs (Wits), relégués dans les coins les plus obscurs des cales. Dans la première partie du livre, le protagoniste, Shim, fils de Kanti et de Torna, Homme de Lettres chargé de veiller sur le Livre - le journal de bord -, fait part de ses doutes et inquiétudes successifs à propos des croyances de la race Kros à laquelle il appartient. Cela le conduira à sa perte car, après lui avoir amputé les mains, les siens le rejettent dans les couloirs du territoire Wit. Dans la deuxième partie, le Kros mutilé se lie d'amitié avec les hommes blancs et il va, pas à pas, reconstituer la réalité du Vaisseau, tandis qu'il vit dans la pittoresque société des familles Wits. La troisième et dernière partie est racontée sous forme poétique par un barde Wit, Natto, qui, au fil de seize textes épiques en vers non rimés, nous décrit la lutte presque victorieuse du Navarque Shim pour réuni-

(17) Tomás Salvador, *La Nave*, Ediciones G.P., col. « Libros Reno » N° 426, Barcelona, 1973, 254 p. (C.D.E.).

fier tous les habitants du vaisseau et le mener vers sa destination première. Trahi par ses amis, Shim périra et le Vaisseau poursuivra sa route aveugle parmi les constellations, comme un symbole d'une Humanité, meurtrière éternelle de tous les rédempteurs et messies qui prétendent lui ouvrir les yeux. Il s'agit, à notre avis, d'une des œuvres où le mythe du vaisseau perdu est le mieux développé, surpassée seulement par le magnifique *Croisière sans escale* (1958), de Brian Aldiss[18], que nous tenons pour l'indiscutable chef-d'œuvre en la matière.

Ouvrons une petite parenthèse pour signaler que la conception de la supériorité de la race noire sur la race blanche - héritée de Ray BRADBURY notamment, pour montrer l'absurdité des préjugés raciaux - apparaît également dans *Opus Dos* (1967), de l'Argentine Angélica GORODISCHER[19], à qui nous reviendrons plus loin.

Une troisième œuvre nous intéresse dans ce contexte des « arches stellaires » : *La Cárcel de Acero* (1961), de Domingo SANTOS[20], étudiée pour une œuvre touchant au thème du robot. Jeune auteur encore, il aborde ici superficiellement l'apparition dans une Arche d'un mouvement religieux, fanatique, caricature sans doute de l'Espagne de l'Inquisition. Les passagers du Galaxia-Tierra, fuyant la terre de 2116 pour gagner Alpha Centauri, assistent, impuissants, à l'embrasement de toute l'atmosphère terrestre. En proie au désespoir et prisonnier de leur « prison d'acier », ils cherchent refuge dans cette religion, créée par le capitaine de bord. Le récit connaît à partir de là une évolution parallèle à *La Nave*, de T. SALVADOR, jusqu'au moment où Daniel Hotkings, fils du Blasphémateur - médecin psychologue exécuté seize ans plus tôt pour être resté sain d'esprit -, parvient à fomenter une révolte et à balayer la religion du Prophète et ses dogmes infâmes, permettant à leur Arche de poursuivre sa mission et de gagner leur destination première.

4. Extraterrestres

Alors que nous n'avons pas pu mentionner de contribution hispano-américaine principale au thème des « Arches stellaires », nous ne trouvons pas d'œuvres espagnoles illustrant de façon originale celui des extraterrestres. En Amérique Latine, au contraire, il s'agit d'un thème

(18) Brian Aldiss, *Croisière sans escale*, Editions Denoël, col. « Présence du Futur », N° 29, Paris, 1959, 247 p.

(19) Angélica Gorodischer, *Opus Dos*, Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1967, 146 p. (C.D.E.).

(N.B. : une partie de cette œuvre a été traduite au sein d'un mémoire présenté en septembre 1978 à l'Institut Supérieur de l'Etat de Traducteurs et Interprètes, à Bruxelles et réalisé grâce à la documentation fournie par le C.D.E.).

(20) Domingo Santos, *La Cárcel de acero*, Editora y Distribuidora Hispano Americana, S.A., col. « Nebulae » N° 77, Barcelona, 1961, 256 p. (C.D.E.).

de prédilection où l'« extraterrestre » symbolise le représentant d'une autre race. Dans un continent, immense creuset de mélanges raciaux, ce thème est une occasion pour combattre les préjugés en la matière et a donné naissance à des œuvres maîtresses de la S.F. mondiale, semble-t-il, si on peut en juger d'après le succès de la sélection qui les inclut[21].

Dans sa nouvelle *Alguiem mora en el viento* (1959), le Chilien Hugo CORREA[22] met en scène une planète balayée par des vents violents et, de ce fait, inhabitable en surface par les Terriens ; rescapée d'une précédente expédition, une jeune fille accueille à bord d'éponges aériennes des naufragés d'un second équipage ; l'un d'eux s'éprend d'elle mais vieillit de dizaines d'années en l'espace de quelques jours, car condamné par les extraterrestres qui sont des courants télépathiques.

L'écrivain argentin Eduardo GOLIGORSKY, à qui l'on doit essentiellement des textes courts de S.F., décrit dans « La Cicatriz de Venus »[23] - extrait de *Adiós al mañana* (1967), écrit en collaboration avec Alberto VANASCO déjà cité[24] - l'accouplement entre un Terrien et une Vénusienne, qui n'est pas dénué d'un certain érotisme, bien sûr, mais renforcé par l'emploi de termes exotiques, comme en témoigne le passage suivant de la traduction française :

« Je m'approchai d'elle à pas de loup et son « yui, yui » intermittent me fit l'effet d'un chant d'amour où se trouvaient résumés tous les désirs de l'espace sidéral. Ce fut la première fois que ma main entra en contact avec son corps (...) ma main saisissait à présent, avec fermeté, son lérula et glissait tout au long dans une caresse impatiente. Il avait le lustre d'un pétale velouté et les extrémités de ses asgures communiquaient à ma peau un ineffable chatouillement.

Yuyu quitta le travail auquel elle se consacrait et se balança sur ses pliscines tandis que les veines orangées de son corps s'assombrissaient pour virer à une nuance presque pourpre. L'anneau de la rigra se dilata, ses bords se tuméfièrent et il en sourdit un délicieux murmure totalement

(21) Nous avons en effet publié une anthologie de S.F. latino-américaine, qui a connu des tirages variant de deux à vingt mille exemplaires, en plusieurs langues, les textes provenant de différents volumes d'*Ides ... et autres* :
Bernard Goorden, *Det Nödvändigaste* ; Delta Förlags AB, col. « Delta science fiction » N° 97, Bromma (Sweden), 1978, 206 p. ; *Die Venusnarbe* (avec une préface de A.E. Van Vogt), Wilhelm Heyne Verlag, « Heyne Bücher », N° 3878, München, 1982, 272 p. ; *Lo Mejor de la ciencia ficción latinoamericana* (avec la préface de A.E. Van Vogt), Martinez Roca, Barcelona, 1982, 200 p.
(22) Hugo Correa, « Les Hauts et les bas de Hurle-vent », in *Ides ... et autres* N° 19, Bruxelles, juin-juillet 1977, pp. 45-92. (C.D.E.).
(23) Eduardo Goligorsky, « La Cicatrice de Vénus », in *Ides ... et autres* N° 19, Bruxelles, juin-juillet 1977, pp. 33-44. (C.D.E.).
(24) Eduardo Goligorsky et Alberto Vanasco, *Adiós al manâna,* Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1967, 120 p. (C.D.E).

distinct du « yui, yui » qui m'impressionnait tant. C'était une symphonie d'exhalaisons voluptueuses. « Sofian, sofian » semblait susurrer la rigra, tandis que nous nous coulions ostensiblement sur le sol.

Ce fut une apothéose de sensualité. Je n'étais plus qu'un débutant sans expérience et Yuyu m'initia avec une sage délectation aux secrets infinis de la passion galactique. Ses dulimares tissèrent autour de moi une toile, lacérant mes vêtements et m'exposant tout entier au contact de son corps. Les pliscines rampaient sur ma peau comme si elles voulaient exciter un à un mes tissus nerveux et me muer en une pure masse de réceptivité sensitive.

Les sifias érectiles étaient rigides comme si elles étaient sur le point de se rompre et pourtant elles ployèrent docilement sous ma main lorsque je les caressai. Autour de son lérula apparut une frange violacée, chatoyante, qui ne s'était jamais trouvée là et qui scintillait à un rythme palpitant.

Ce qui se produisit ensuite fut merveilleux et terrifiant à la fois. Des innombrables gynophies de son corps sourdit un nuage de mestén irides-cent, qui nous enveloppa dans ses replis. Les dulimares m'enserrèrent avec force et le « sofian, sofian » se transforma en un « yaspe, yaspe » paroxystique, qui marque l'apothéose de l'étreinte.

Je me sentais déjà transporté au septième ciel lorsque je me crispai comme un tissu blessé sur lequel on verse une goutte d'acide.

Ensuite, je perdis connaissance. » (pp. 41-42)

Au terme d'un dialogue, nous nous acheminons alors vers le dénouement :

« - La cicatrice... - le coupa Chaves -. Comment cette cicatrice s'est-elle produite, si vous dites que vous étiez indemne lorsque vous avez repris connaissance ?
- Ah oui, on devait y arriver - murmura Guzman -. Cela est survenu deux mois plus tard, alors que l'expédition avait regagné la terre. On nous interna dans un centre médical pour étudier nos réactions. Je commençai à éprouver des douleurs dans le ventre et on procéda à une radiographie. On détecta une ombre qui semblait être un kyste. Ils étaient encore en train de se livrer à des conjectures sur l'origine de cette ombre quand mon abdomen commença à se dilater à un rythme accéléré. On dut me soumettre à une intervention chirurgicale, en toute urgence. Cette cicatrice est un souvenir de l'opération.
- Et que trouva-t-on ?
- Une capsule amniotique. Il se trouvait à l'intérieur un petit Vénusien qui venait d'entamer son cycle d'évolution. Ce ne fut qu'alors qu'on découvrit que le mode de reproduction sur Vénus était différent du nôtre. La grossesse se passait dans le ventre du père. » (pp. 43-44).

Ne sousestimons pas l'impact de tels textes, symboliques, sur la mentalité locale. Ils eurent l'effet bénéfique d'un déclic, aidant les gens à accepter les particularités des autres.

Une nouvelle de l'écrivain uruguayen Mario LEVRERO, « Capitulo XXX » (1970), est un peu analogue mais décrit, de façon très originale, le mode de reproduction par scissiparité de créatures extraterrestres, au terme d'un processus de symbiose entre des insectes, des plantes et des humains[25]. Ce texte, très poétique, est également une variante sur le thème du mutant.

5. Pouvoirs « psi »

Il s'agit à nouveau d'un thème qui semble avoir tout particulièrement intéressé les écrivains latino-américains alors qu'il se retrouve plus rarement chez leurs homologues espagnols. Nous n'en voulons pour preuve que deux livres marquants : l'anthologie *Ecuación fantástica* (1966), compilée par E. RODRIGUE[26], qui présente treize contes de S.F. écrits par neuf psychanalystes argentins, ceux-ci s'amusant à appliquer leurs théories à la S.F. ; et l'essai *Ciencia ficción, realidad y psicoanálisis* (1969), du sociologue E. Goligorsky déjà évoqué et de la psychanalyste Marie LANGER[27], une des études les mieux faites sur le genre ; LANGER avait déjà étudié au préalable l'« homo gestaltensis », notamment dans *Les Plus qu'humains*[28], de Theodore STURGEON, au sein d'un recueil d'essais intitulé *Fantasias eternas a la luz del psicoanálisis* (1977).

Passons à présent en revue l'un ou l'autre texte de cette anthologie[29].

Marie LANGER nous vaut un très beau texte avec « El Cambio ». A une époque où la maternité se situe essentiellement au niveau de l'éprouvette, un cadre féminin, à qui on avait coupé dès l'enfance toute possibilité d'éprouver des sensations, décide de revivre l'expérience de l'embryon humain, du contact charnel au sein de la confortable matrice. En s'assurant la collaboration, plus ou moins volontaire, d'une de ses patientes, elle réussit cette « matrimorphose » à « rebrousse-temps » :

---

(25) Mario Levrero, « Scissiparité », in *Ides ... et autres* N° 19, Bruxelles, juin-juillet 1977, pp. 93-116. (C.D.E.).

(26) Emilio Rodrigue, *Ecuación fantástica*, Ediciones Hormé, S.A., Buenos Aires, 1966, 200 p. (C.D.E.).

(27) Eduardo Goligorsky & Marie Langer, *Science-fiction, réalité et psychanalyse* in *Ides ... et autres* N° 15, Bruxelles, juillet 1976, 88 p. (C.D.E.).
- v. o. : *Ciencia ficción, realidad y psicoanálisis*, Editorial Paidos, Buenos Aires, 1969, 186 p. (C.D.E.).

(28) Theodore Sturgeon, *Les Plus qu'humains*, Editions J'ai lu, col. « Jai lu » N° 355, Paris, 1970, 307 p. (C.D.E.).

(29) La plupart d'entre eux ont été traduits dans *Ides ... et autres* N° 16, Bruxelles, mars 1977, 148 pages ; nous en extrayons les citations.

« Je m'éveillai en sursaut. Quelque chose m'avait touché. Quelque chose était entré en moi. Je me levai d'un bond. La blouse d'Aline gisait sur le sol. Son fauteuil était vide. Son journal ouvert se trouvait à côté, sur l'appareil de Sidiaspray, éteint depuis longtemps. Je le pris instinctivement, comme quelqu'un, sur le point de se noyer, s'accroche à une planche de salut, et fuis cette pièce vide et silencieuse, en proie à la panique.

Il me fallut du temps pour me remettre. Et plus encore, pour comprendre ce qui s'était passé. Je lus et relus sa thèse, ses papiers, ses dernières notes. Mais ce n'est que lorsque mon corps a commencé à changer, à enfler, que lorsque j'ai senti une nouvelle vie croître en mon sein, que j'ai tout compris. Et j'ai juré que, cette fois, lorsqu'Aline renaîtrait, elle aurait une mère qui saurait la rendre heureuse. » (p. 72).

Dans « Informe sobre nostalgia », Mauricio ABADI nous décrit ce que serait la vie si nous savions d'avance à quel moment précis devait intervenir notre mort, non plus naturelle mais programmée. Au terme d'une entrevue, un homme meurt avant le terme prévu, alors qu'il n'a pas accompli tout ce qu'il s'était promis. Le grain de sable dans le bel engrenage revêt les traits d'un meurtrier...

Dans un texte, qui a d'ailleurs donné son titre à un recueil de S.F. paru en 1967, *Plenipotencia*[30], d'Emilio RODRIGUE, une étudiante a demandé une consultation d'une heure à un psychiatre. Au moment où elle pénètre dans son cabinet, il se produit une panne d'électricité et il doit la recevoir avec deux bougies. Elle lui déclare posséder le pouvoir d'engendrer des novas. Quatre ans plus tôt, explique-t-elle au psychiatre incrédule, elle a fait exploser Alpha de Centaure, qui se trouve à quatre années-lumière de la Terre. Quelques minutes plus tard, l'effet de l'explosion devrait être perçu.

Ils attendent et l'effet nova se produit : la pièce qui n'avait été éclairée que par les deux seules bougies, est subitement inondée par une lumière blanche, très intense. Cela confirmait les dires de l'étudiante, qui venait consulter le psychiatre parce qu'elle craignait à présent de s'en prendre au soleil. Le psychiatre « n'en éprouva qu'une plus belle peur. Une peur qui tient à la race. Le système solaire était son trésor et sa sainte-barbe. » (p. 52) C'est pourquoi il sort un revolver du tiroir de son bureau et l'abat à bout portant.

Mais Emilio RODRIGUE n'est pas satisfait de cette solution, il en cherche d'autres. Dans la deuxième variante de la fin, le psychiatre se soumet totalement à l'étudiante, qui s'adresse à lui en termes de com-

(30) Emilio Rodrigue, *Plenipotencia*, Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1967, 167 p. (C.D.E.).

mandement : « Tu n'adoreras désormais plus d'autre Dieu que moi. » (p. 54)

Dans la troisième variante, l'étudiante pleure amèrement : elle ne sait ni comment ni pourquoi elle a engendré la nova. Il la tranquilise, l'invite à se coucher sur le divan et la psychanalyse. Elle parle de son enfance.

Dans la quatrième et dernière variante, tous deux prennent peur et concluent un pacte d'entraide mutuelle.

Un recueil du Chilien Hugo CORREA, déjà évoqué, nous intéresse également à cet égard. Publié en 1969, *Los Titeres* - que l'on pourrait traduire en français par « Les Simulacres »[31] - met en scène ces personnages que l'on retrouve dans l'œuvre de Philip K. DICK, auteur controversé et récemment disparu. L'un des quatre contes, « Alter Ego »[32], le plus court, est assez représentatif. Un homme fait l'acquisition de son double mécanique et opère le transfert de sa personnalité dans celui-ci :

« *Maintenant expert dans le téléguidage de son double, Demetrio se coiffa du casque introspecteur. Pendant un instant, ses yeux clignèrent dans les ténèbres. Mais une fois qu'il eut actionné l'interrupteur oculaire, il recouvrit la vue : la salle de séjour lui apparaissait, comme s'il l'observait sous un autre angle. Qu'arrivait-il ? Il commençait tout bonnement à voir avec les yeux de son double. Alter Ego, arrêté au milieu de la pièce, tourné vers l'entrée, cillait naturellement : les instruments mouvaient ses paupières synthétiques chaque fois que Demetrio battait des siennes. L'homme appuya sur une touche et le sosie fit demi-tour : il put se voir, assis dans le grand fauteuil, la tête coiffée du scaphandre, les commandes sur les genoux. Dès que le canal auditif fut ouvert, il ne douta plus que tout s'était transféré au centre de la pièce : il percevait les bruits de la ville et ceux produits par ses changements de position sur le siège. Et l'odorat, lorsqu'il respirait par l'intermédiaire d'Alter Ego : les odorophones transmettaient les sensations engendrées par l'air aspiré ailleurs. Il testa la voix de sa réplique : Demetrio s'entendit parler depuis le milieu de la pièce dès qu'Alter Ego ouvrit la bouche.*
- Comment vas-tu, Demetrio ? Tu es ressuscité. Tu te sens comme un poisson dans un aquarium dont on vient de changer l'eau, pas vrai ? ...
Demetrio s'écouta avec ravissement. (...) » (p. 44)

(31)Hugo Correa, *Los Titeres*, Empresa Editora Zig-Zag, S.A., Santiago de Chile, 1969, 179 p. (C.D.E.).
(N.B. : une partie de cette œuvre a été traduite au sein d'un mémoire présenté en septembre 1979 à l'Institut Supérieur de l'Etat de Traducteurs et Interprètes, à Bruxelles, et réalisé grâce à la documentation fournie par le C.D.E.).
(32) Hugo Correa, « Alter Ego », in *Ides ... et autres* N° 16, Bruxelles, mars 1977, pp. 43-47. (C.D.E.).

Le dénouement sera moins optimiste :

« - *Et, à présent, ton double mécanique va-t-il te servir à faire ce que tu n'oses pas accomplir de tes propres mains ?*
Alter Ego resta immobile, à regarder le casque hermétique. Un lourd silence flottait dans la pièce. Les yeux de verre se mirent à briller. Ensuite, Alter Ego se retourna lentement vers le tiroir, qui était encore ouvert. Son regard se durcit. Il en sortit un revolver. Il l'examina d'un air critique et, avançant vers l'homme avec une curieuse solennité, comme quelqu'un qui progresse dans un temple où l'on met un terme à la célébration d'un rite, il ouvrit le cran de sûreté de l'arme.
- L'homme est le suprême inventeur. Il a créé ces armes pour tuer des hommes, et son Alter Ego, pour se juger lui-même - ajouta-t-il sèchement, au bout d'une très courte pause - ; la boucle est bouclée !
Il mit soigneusement en joue la silhouette immobile dans le fauteuil. »
(p. 47)

Deux écrivains espagnols apportent leurs contributions au thème. Alfonso ALMVAREZ VILLAR, psychologue renommé, avec *La Espiral del alma*, très longue nouvelle publiée en 1969 dans *Nueve Dimensión*(33). Il y raconte l'exploration du cerveau d'un astronaute terrien par des psychologues de la Fédération Galactique et l'un d'eux, pour ce faire, s'introduit dans la déconcertante psyché du patient, dans une ambiance onirique hors des sentiers battus de la S.F.

L'autre écrivain, jeune espoir à l'époque sous la signature vaguement biblique de Gael BENJAMIN - et talent confirmé depuis sous celle de Gabriel BERMUDEZ CASTILLO -, publie en 1971 un étonnant recueil, *El Mundo Hókum*(34), qui contient un conte, intéressant pour le thème que nous traitons ici : « El Pulpo »(35). On dénomme de la sorte un fantastique cerveau artificiel mais organique, hypertrophié dans le but de glaner des informations à propos des vaisseaux spatiaux éloignés de tout autre communication, ce qui se réalise sous forme de cauchemars, devant être interprétés de la même façon que les prophéties de la Pythie de Delphes dans l'antiquité grecque.

Nous ne pouvons pas omettre un dernier texte, l'un des six qui composent le recueil *Bajo las jubeas en flor*(36), de Angélica GORODI-

(33) Alfonso Alvarez Villar, « La Espiral del alma », in *Nueva Dimensión* N° 9, Barcelona, mayo-junio 1969, pp. 80-133. (C.D.E.).
(34) Gael Benjamin, *El Mundo Hókum*, Ediciones Javalambre, Zaragoza, 1971, 254 p. (C.D.E.).
(35) Gael Benjamin, « Masochinisme », in *Ides ... et autres* N° 16, Bruxelles, mars 1977, pp. 19-31. (C.D.E.).
(36) Angélica Gorodischer, *Bajo los jubeas en flor*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1973, 184 p. (C.D.E.).
(37) Angélica Gorodischer, « Les Embryons de violette », in *Ides ... et autres* N° 24, Bruxelles, avril 1980, pp. 29-71. (C.D.E.).

SCHER, publié en 1973, c'est-à-dire « Los Embriones del violeta »[37], une longue nouvelle qui est probablement l'une des plus belles de la S.F. latino-américaine. La Terre, sans nouvelle d'une expédition envoyée sur Salari II, en dépêche une seconde. Les membres de cette dernière croient avoir perdu la tête en découvrant l'inattendu sur cette planète : un château moyenâgeux, « un monde vert et bleu, parsemé de taches violettes (...) avec deux soleils et des chevaux, des forêts de chênes et de sycomores, des parcelles de terre cultivée, des tournesols et des sentiers » (p. 34), alors qu'il aurait dû être désert et inhospitalier. Ils finissent par retrouver les survivants et en obtenir l'explication de ces prodiges : alors qu'ils étaient perdus corps et bien, ils avaient par hasard découvert que des taches violettes exauçaient et matérialisaient tous leurs vœux.

« - *(...) Je vais vous confier un autre secret. Personne ne peut obtenir quoi que ce soit de la violette s'il n'est pas capable de s'identifier à ce qu'il veut obtenir. Vous rendez-vous compte ? C'est pour cette raison qu'il est impossible de « créer » une femme. Lorsque, la première fois, Theophilus a désiré une cigarette, il avait une telle envie de fumer qu'il s'est identifié non au fumeur mais à la cigarette elle-même. Il a été une cigarette : il s'est senti devenir tabac, papier, fumée ; il en a touché les fibres. Il a été chaque fibre. (...)* » (p. 68).

Comme les objets ainsi matérialisés se désagrégeaient quand on s'éloignait de la planète, ils n'avaient pas pu obtenir de vaisseau pour la quitter. Par ailleurs, les membres de ce premier équipage, nantis d'une telle « baguette magique », s'empressent de donner libre cours à leurs fantasmes ou de s'abandonner à leurs vices : l'un est devenu le seigneur de ce château du douzième siècle ; un autre souhaite osciller entre l'héroïsme et l'humiliation ; l'autre, se noyer dans une ivresse éternelle ; un autre encore, se réfugier dans l'étude des productions artistiques et littéraires et le dernier, homme-fœtus, dans une matrice berceau :

« *A l'entrée de la grotte, deux autres Matrones étaient en faction. Et deux autres, dans le fond, baignées dans une lumière ténue, berçaient un œuf énorme, fixé à ses deux extrémités par un mécanisme qui lui permettait de bouger et de tourner.*
- Qu'est-ce que c'est ? - demanda le Commandant.
- C'est la Grande Matrice, la Mère - lui murmura Théophilus.

Leo Sessler le toucha, l'œuf était gris et fibreux. Il comportait une rainure qui le traversait horizontalement, comme pour délimiter les deux moitiés. De fait, on pouvait les séparer.

(37) Angélica Gorodischer, Bajo los jubeas en flor, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1973, 184 p. (C.D.E.).

Les Matrones souriaient et leur désignaient l'homme au sein de l'œuf, les genoux recroquevillés jusqu'au menton, les bras lovés autour des jambes, souriant dans ses rêves. L'intérieur de l'œuf était humide, chaud et doux. » (pp. 63-64)

Le seigneur du château, commandant du premier équipage, refuse l'offre de son homologue de les accompagner sur Terre et les condamne même à oublier - mais pas tous - ce qu'ils ont vu sur la planète Salari II...

Nous allons à présent passer rapidement en revue quelques thèmes plus classiques et moins représentatifs des S.F. locales, quoique teintés d'humour, un leit-motiv de la plupart de ces récits - peut-être par réaction contre un certain contexte politique ? -.

6. Voyages dans le temps

Bien que déjà présent dans certaines œuvres évoquées, il est illustré de façon remarquable dans deux œuvres.

La première d'entre elles est le conte « Gu ta gutarrak »[(38)], de la doctoresse argentine Magdalena MOUJAN OTANO, qui fut à l'origine de la mise sous séquestre du numéro 14 de *Nueva Dimensión*, de mars-avril 1970, et finit par être publiée - en quelque sorte, à titre commémoratif - dans le numéro 114, de juillet-août 1979. Le texte est empreint d'une ironie féroce et touche à un problème qui préoccupa toujours désagréablement les autorités franquistes. A titre d'échantillon, voici le début du récit :

« Je suis Basque et possède le sens de l'humour.
Nous les Basques ne sommes en rien racistes. Nous ne constituons d'ailleurs pas une race mais bien une espèce. Une espèce qui, en se croisant avec une autre, continue à engendrer des Basques purs. L'Evangile dit quelque chose à propos de la levure et de la moutarde ; je ne sais plus très bien de quoi il s'agit mais je crois qu'il y a un rapport. Il me suffit de prendre en considération mon cas personnel, car je n'ai que 50 % d'ascendance basque et chaque fois qu'on me présente un Français, le rustre me demande des comptes pour ce qui s'est passé à Ronceveaux. (On dit que les Maures nous ont aidés, mais ce n'est pas vrai : nous avons fait le travail tout seuls. Et il n'est pas non plus exact que nous avons attaqué par traîtrise, en faisant dévaler des rochers et en provoquant des avalanches. Le choc fut frontal : nous jetions les rochers à bout de bras et, lorsque nous sommes tombés à court de projectiles, nous avons foncé dedans - enfin, je veux dire « ils ont foncé », mais lorsqu'un Basque parle, c'est l'espèce entière qui parle par sa bouche).

(38) Magdalena Moujan Otano, « Pendus aux basques de leurs ancêtres », in *Ides ... et autres* N° 19, Bruxelles, juin-juillet 1975, pp. 34-54. (C.D.E.).

Il est de notoriété publique que nous émigrons lorsqu'un gouvernement ne nous plaît pas. En général, nous avons horreur de la violence car nous sommes des gens pacifiques, peu enclins à tuer, surtout si c'est en courant le risque de nous salir les mains. » (p. 11)

L'auteur nous fait ensuite faire la connaissance d'une famille basque, dont le génial rejeton, bien décidé à élucider le mystère de l'origine de leur peuple, construit une machine à voyager dans le Temps, Pimpilimpausa. Il embarque avec les siens et remonte, par étapes, dans le passé. Alors que la machine est en piteux état, ils décident de pousser encore plus loin leurs investigations :

« *On effectua le saut. Pour ne trouver trace d'être humain en ces terres. Dans la glace et la neige, on monta jusqu'à la grotte d'Orio où il n'y avait pas de peinture murale. Et Pimpilimpausa avait rendu l'âme.*

Plusieurs années se sont écoulées depuis ces événements. Nous avons vécu très heureux. Le grand froid nous importune peu car nous sommes bien à l'abri et travaillons durement ; quant au ravitaillement, les eaux cantabriques, dégagées des glaces et surpeuplées, y pourvoient. Mes fils et leurs amis se lancent sur la mer, pour pêcher des poissons et chasser cachalots et baleines, accompagnés de (...) chiens pêcheurs. Ils se déplacent à bord de barques éternellement semblables à elles-mêmes, qu'ils avaient construites avec du bois amassé avant l'ultime saut. Et ils vont très loin. (...)

Quelques familles se sont déjà formées. Aranzazu et Martin se sont mariés et ont une petite fille. La fillette adore dessiner et elle s'exerce constamment sur les parois de la grotte d'Orio, où elle vit avec ses parents.

Nous sommes très satisfaits - car, en gros, nous vivons comme nous avons toujours vécu - et très sereins car Pimpilipimpausa a rempli sa mission et nous savons enfin qui a donné - donne - donnera naissance aux Basques : Nous et les nôtres ! (Gu ta gutarrak) » (pp. 26-27).

La seconde œuvre est théâtrale et due à Carlo FRABETTI, Espagnol d'adoption. Elle s'intitule *Sodomáquina* et fut, à l'origine, publiée dans le numéro 15 de *Nueva Dimensión*, de mai-juin 1970. Un Terrien Inadapté (T.I.) est utilisé par des extraterrestres, membres de la Confédération Galactique - le père (Padre), le fils (Ornol) et la fille (Eizal) - et venus du Futur, pour essayer de raisonner l'Humanité et empêcher le recours à la solution radicale : la stériliser ! Mais il est un cas particulier, un mutant :

« *Padre. - Il va maintenant regagner la Terre, plein d'enthousiasme, pour tenter de sauver ses semblables...*
Ornol. - Regagner un monde qui n'a jamais apprécié que l'on essaie de le racheter et qui n'a jamais pardonné à ses sauveurs.

Padre. - Mais tant qu'il restera un seul homme comme lui, il subsistera de l'espoir pour l'Humanité.
Ornol. - Il ne le sait pas, mais il est venu ici onze autres fois.
Padre. - Et il a décidé à chaque fois de retourner pour lutter. » [39] (p. 52).

Du fait que ce « Jésus-Christ » des Temps Modernes, condamné à être désintégré par les Terriens est, à chaque fois, rematérialisé par les extraterrestres, nous avons en quelque sorte affaire à une interprétation des deux conceptions littéraires du Temps, circulaires (= borgésienne) et linéaire, ce qui donne un intérêt supplémentaire à cette œuvre, qui se révèle, en fin de compte, optimiste.

7. Fins du monde

Thème fort couru et catastrophiste par excellence, il a connu d'innombrables variantes, plus ou moins drôles parfois. Le conte suivant, « Primera necesidad »[40] écrit par l'Uruguayen Carlos Maria FEDERICI en 1968, témoigne de la lutte féroce de clans, dans un monde post-atomique, pour posséder un ... A.P.S.

« (...) Dans la confusion, je cherchai des yeux l'A.P.S. Je n'eus aucune peine à le localiser. Par bonheur, c'était un homme. Il se désintéressait de l'issue du combat, assistant à la lutte avec un air un peu absent, comme si elle ne le concernait qu'indirectement. Il y avait quelque chose du dilettante, quelque chose du spectateur d'un match de rugby, dans sa contenance. L'intéressé savait que son sort resterait enviable, quel que fût le dénouement. Le groupe qui l'adopterait lui importait peu. On remarquait qu'il était même habitué à passer fréquemment de l'un à l'autre. Accoudé à une fenêtre il nous observait de ses petits yeux rusés, avec condescendance. Le blond leva finalement la main.

- C'est ... c'est bon -haleta-t-il, étanchant le sang qui coulait de son nez autrefois proéminent et maintenant écrabouillé -. Vous avez gagné... Que diable voulez-vous ?
- Vous vous en tirez à bon compte - dis-je -. Nous gardons l'A.P.S. Vous pouvez emporter tout le reste.

Je lus une supplique dans ses yeux gris mais ne me laissai pas attendrir. D'abord, le groupe est unanime ; ensuite... je me rappelai, avec terreur, la clé anglaise.

(39) Carlo Frabetti, « Sodomachine », in *Ides ... et autres* N° 7, Bruxelles, novembre 1975, pp. 34-54. (C.D.E.).
(N.B. : cette pièce fut jouée en Belgique sous le titre *Le Grain de sable* entre avril 1977 et novembre 1978 - date de la 4ème convention européenne de S.F., qui se déroula, e.a., à l'U.L.B. - et filmée par le vidéobus de la Commission française de la culture de l'Agglomération de Bruxelles. Le C.D.E. possède un jeu de bandes vidéo.)
(40) Carlos Maria Federici, « Primera necesidad », in *Nueva Dimensión* N° 3, Barcelona, mayo-junio 1968, pp. 47-52. (C.D.E.).

Ils s'en allèrent. L'individu de la fenêtre, qui avait compris, descendit lentement à notre rencontre. Il était tout petit et chauve. Il y avait, dans ses manières, un insultant air de supériorité. Il portait un costume relativement discret, bien qu'un rapiéçage fût précisémernt visible au niveau du postérieur. Je remarquai, avec un énorme soulagement, qu'il tenait sous le bras une serviette noire.

- J'aime le poisson - déclara-t-il à brûle-pourpoint.
- C'est bon - rétorquai-je.
- Et dormir sur un matelas mou, si vous n'y voyez pas d'inconvénient.
- D'accord..., vous l'aurez.
- Vous veillerez à ce qu'il y ait, bien sûr, un bon toit - renchérit-il.
- Et du feu, et des femmes, et tout ce que vous voudrez - lui assurai-je.

Il passa sa langue sur ses lèvres minces.

- Des femmes ?... Avec des cheveux ?...
- Il nous en reste neuf. Deux blondes et ... - je me mordis la langue en songeant à Lydia -.
- Parfait. Je reste avec vous.

En un instant, ils l'entourèrent, mais je me frayai un passage en jouant des coudes.

- Arrière, porcs ! - criai-je.

J'entraînai le petit homme par un bras, ignorant le concert d'imprécations gutturales que je provoquais. Je pénétrai avec l'Administratreur des Premiers Soins dans le musée et me laissai choir dans le premier siège que je trouvai. Je le regardai, oppressé.

- Moi d'abord, docteur - implorai-je -. Cette maudite molaire me tue à petit feu ! - Et j'ouvris ma bouche au maximum. »[41]

Voilà, brièvement évoqués, quelques thèmes de prédilection de la S.F. hispanique, documents à l'appui.. Pour un complément d'informations, nous nous permettrons de renvoyer le lecteur à nos autres publications en la matière[42].

(41) Carlos Maria, Federici, « Premiers soins », in *Ides ... et autres* N° 3, Bruxelles, janvier 1975, pp. 57-61. (C.D.E.).
(42) Bernard Goorden, « Nouveau Monde, mondes nouveaux : S.F. d'Amérique Latine », in *S.F., fantastique et ateliers créatifs* (cahier JEB 3/78), Ministère de la culture française, Bruxelles, 1978, pp. 115-120. (+ bibliographie : pp. 192-197 ; œuvres au C.D.E.) ; « La S.F. espagnole », *op. cit.*, pp. 131-141 (+ bibliographie : pp. 199-201 ; œuvres également disponibles au C.D.E.)
(N.B. : cet ouvrage est disponible GRATUITEMENT sur simple demande adressée à : Ministère de la culture française, Direction générale de la jeunesse et des loisirs (cahiers JEB), 78, Galerie Ravenstein, 1000 Bruxelles.

Ion Hobana

L'âge d'or de la science-fiction roumaine

La science-fiction roumaine est bien peu entrée - et dans la dernière vingtaine d'années à peine - dans le circuit européen et mondial. C'est peut-être une question de perspective aussi, le genre n'ayant pas, chez nous, de vieilles racines ni un nombre important d'œuvres classiques représentatives. Le fait n'est nullement dû à quelque manque d'imagination de ce peuple qui témoigne, d'ailleurs, d'une fantaisie débordante dans ses créations artistiques, ni à quelque opposition latente face à l'offensive de l'esprit scientifique, comme l'affirmaient des philosophes rétrogrades de l'entre-deux-guerres. La mise en place relativement tardive des structures économiques et industrielles modernes a eu pour conséquence, chez nous, une évolution plus lente du progrès technique-scientifique. Or la science-fiction est née, dans la première moitié du XIX^{e} siècle, précisément parce que l'essor du capitalisme et le développement consécutif de la science et de la technique en avaient donné l'impulsion nécessaire et créé un public réceptif aux reflets des passionnantes implications de ce processus.

Ce qui ne veut, certes, point dire que la littérature roumaine d'anticipation ait vu le jour en terre vierge, que notre littérature ait été en dehors des signes avant-coureurs de l'éclosion du nouveau genre. Il y a eu, d'abord, un noble et constant intérêt à connaître et répandre les valeurs de la science. Au siècle passé, cet intérêt s'intensifia, fertilisant de nouvelles aires d'expression. Ce qui est à reconnaître - pour ne donner qu'un exemple - dans le récit de Demetriu G. Ionescu, *Spiritele anului 3000* (« Les esprits de l'an 3000 », 1875). A l'instar du héros de la fameuse utopie de Louis-Sébastien Mercier, le personnage d'Ionescu s'endort pour se réveiller non pas en *l'An 2440*, mais sur le seuil du quatrième millénaire. Il apprend que, dans ce lointain avenir, il n'y a plus de monarchies, de religions, de guerres. « Un seul titre de noblesse pour l'homme : la liberté ». Le texte renferme également des anticipations techno-scientifiques. Le ballon y est devenu un moyen courant de transport en commun[1]. Le climat de la Terre y est adouci à l'aide de nombreux canaux et plantations de forêts. Les déserts ont été transformés en mers. Une île artificielle a été créée, où est installé

(1) Il ressort d'une note au bas de la page que l'auteur connaissait *Le canard au ballon* d'Edgard Poë, dans la traduction de Charles Baudelaire.

le Congrès Général de la Confédération du genre humain... Et, bien entendu, comme dans l'utopie de Mercier, tout n'est qu'un rêve.

L'apparition et l'évolution de la science-fiction roumaine ont été favorisées par le climat d'ardente curiosité intellectuelle inculqué à notre littérature par des personnalités telles que Mihai Eminescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Chica, Alexandru Odobescu, etc. Une pareille curiosité anima également Alexandru Macedonski, coryphée de la poésie roumaine. Dès 1881, dans la narration *Palatul fermecat* (« Le palais enchanté »), il parlait d'un « colossal miroir (...) combiné de sorte que, toutes les deux minutes, il rendait un tableau : tantôt une scène de la vie réelle, tantôt un spectacle de la nature ». Trente années plus tard, ces projections qui préfiguraient le cinématographe sont remplacées par la télévision globale de *Oceania-Pacific Dreadnought* : « grands et clairs miroirs où (...) se reflétaient (...) maintes séries de tableaux de différentes parties de la terre, dont l'image volée par l'électricité était portée sur ces miroirs, sans que leurs formes et couleurs réelles aient subi le moindre changement ». L'œuvre de l'écrivain inclut aussi d'autres « paradoxes et utopies scientifiques », selon le titre qu'il a donné à un manuscrit inédit. Nicu Dereanu, le héros de la nouvelle portant ce nom, a inventé « le mouvement par mouvement » - alternative plutôt linguistique de l'illusoire *perpetuum mobile* - et il veut l'appliquer aux locomotives. Pandele Vergea vit *Intre cotete* (« Dans la basse-cour »), obsédé par l'idée du croisement des différentes espèces de volailles. Dans *Vraja lunii* (« Le charme de la lune »), Bucarest apparaît comme transfiguré par une architecture grandiose.

Qui plus est, Macedonski est lui-même un Dereanu ou un Vergea formulant des hypothèses chimériques quant à la constitution de la matière, à la nature de l'électricité et de la lumière, à la mécanique céleste, etc. Il est également séduit par les inventions d'ordre pratique : un pistolet à air liquide, un dispositif pour la navigation contre-courant, un appareil destiné à éteindre les cheminées ... Lorsque son fils, Nikita, pense avoir découvert « la nacre artificielle », l'écrivain abandonne ses propres projets et déclenche une vive campagne, persuadé qu'il est que « si la découverte passe dans le domaine industriel européen, les profits en seraient incalculables ».

Comme il résulte du manuscrit mentionné plus haut, Macedonski était encouragé dans ces tentatives fébriles et chaotiques par l'exemple d'un véritable poète inventeur : « ... l'on va sourire et l'on va dire : des rêves de poète ! Mais qu'importe ? Charles Cros ne fut-il pas poète, et ne fut-il pourtant pas le premier inventeur du phonographe ? » (Le 30 avril 1877, Cros déposait à l'Académie des Sciences de Paris, dans une enveloppe scellée, la description détaillée du paléophone, un

appareil destiné « à enregistrer et à reproduire les vibrations acoustiques » ; le phonographe d'Edison a été breveté le 15 janvier 1878 et ressemblait en tout au paléophone, sauf pour ce qui est du matériel utilisé pour l'enregistrement des sons). Macedonski aurait pu invoquer aussi d'autres inventions du poète français, dont une - que nous supposons être plutôt une légende - lui offrit l'occasion d'une méditation sinon celle d'une action aux côtés de Nikita. On sait que l'écrivain distribuait généreusement des soi-disant pierres précieuses. N'étaient-elles que de simples strass, ou bien le résultat d'expériences pas trop heureuses, comme il ressort d'un passage des *Paradoxe si utopii stiintifice* (« Paradoxes et utopies scientifiques ») aussi bien que d'une circonstance où à l'un de ses disciples il arriva de trouver un « saphir » réduit en miettes dans sa poche ? Toujours est-il que Cros avait effectué des recherches dans cette direction. Emile Gautier affirme même qu'un ami du poète possédait quelques petits rubis synthétiques reçus en cadeau.

Macedonski répète en quelque sorte le destin de Charles Cros dans ses incursions dans le domaine de la science-fiction aussi. *Oceania-Pacific Dreadnought* est une satire tout aussi représentative que *La science de l'amour* ou *Le journal de l'avenir*, plus apparentée aux *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam qu'aux « Voyages extraordinaires » de Jules Verne, même si l'on y décèle les vagues échos d'*Une ville flottante* et de *L'île à hélice*. Nous nous trouvons donc là devant un évident paradoxe : l'écrivain, persuadé que ses théories et inventions auront à révolutionner l'univers, semble - lorsqu'il retourne à ses outils - peu réceptif aux promesses de la science et de la technique, car Nicu Dereanu meurt dans la misère, Pandele Vergea devient fou, les superbes constructions édilitaires ne sont qu'une illusion, cependant que le « redoutable et merveilleux Dreadnought de la Paix » provoque un véritable cataclysme économique et social. Comment nous expliquer cette dissociation et quand nous faut-il faire crédit à Macédonski ? Lorsqu'il lance de nouvelles hypothèses astronomiques ou lorsqu'il adopte l'agnosticisme, dans *Astronomie* (« Astronomie ») :

A base de lois fondées sur des calculs profonds
L'intelligence humaine s'est vue crier Eureka
Croyant avoir saisi l'insaisissable chaos
Pour aussitôt apprendre qu'elle n'a rien compris ?

Lorsqu'il exprime son admiration à l'égard du haut record de l'aviateur roumain Aurel Vlaicu ou lorsqu'il ricane, dans *L'Homme-Oiseau :*

Pour son cent-vingt à l'heure, et pour ce qu'il endure
J'y vais de mon sonnet, seulement, si ça dure,
Les records vont, bientôt, en faire un brave oison ?

La conclusion la plus injuste serait celle que ces attitudes diamétralement opposées trahissent l'absence de toute conviction. Selon nous, Macedonski était sincère dans les deux hypothèses, celles-ci illustrent l'incessant balancement du poète entre la réalité et la chimère. Mais tandis que le rêve généreux semble circonscrit à la sphère des inventions et des théories « scientifiques », le poète réserve sa lucidité implacable aux œuvres de fiction.

Certes, la cause en est également à chercher dans l'influence de ses confrères d'autres méridiens, de France en premier. La religion de la science y avait hanté les esprits dans la première moitié du XIX[e] siècle, offrant aux écrivains réalistes de nouvelles méthodes d'investigation au niveau de l'individu et de la société et fertilisant les visions romantiques. Plus tard, quand on a vu que la science n'était pas une panacée universelle, ses applications pouvant donner naissance à des phénomènes négatifs, l'enthousiasme tourna en méfiance, voire en hostilité. Ce « plus tard » coïncide, en gros, avec l'apparition du symbolisme. Sur l'anti-scientisme général se greffent les réserves et les ressentiments particuliers de certains écrivains dont on peu voir le prototype en Villiers de l'Isle-Adam. L'écrivain Macedonski adopte le refus ironique ou sarcastique du progrès technique et scientifique ; l'homme adopte d'une manière presque ostentatoire les attributs les plus décoratifs de ce progrès, montant en ballon et devenant, à l'instar de Jarry, un cycliste passionné à une époque où la bicyclette constituait encore une quasi-extravagance. D'ailleurs, la poésie symboliste roumaine célébrera également d'autres moyens de locomotion. Ovid Densusianu, par exemple, qui demandait aux poètes de pénétrer dans les secrets des sciences, exalte le train :

En maître de l'espace et du temps il s'élance
Vertigineux et hautain

et l'avion :

Des ailes emportent vers le haut le frisson
De notre vie attachée jusqu'à maintenant
Au sol, à la pierre.

L'intérêt prêté à la science et à ses réalisations n'affecte, certes, qu'une zone assez limitée du symbolisme, s'incrivant dans la sphère générale de la réceptivité à l'esprit du siècle. La formule en est bien labile et finit par se travestir en « tendance vers ce qui est nouveau, étrange, voire bizarre » comme s'exprime Ion Minulescu dans un article-manifeste. Densusianu marque le pas suivant, déclarant que la science ne saurait « tout expliquer », qu'au-delà de ses frontières se trouve « le champ vaste, sans bornes, de l'inconnu... »

Nous nous sommes référés jusqu'ici aux sources, aux implications et aux débuts *littéraires* de la science-fiction. Au début du XX[e] siècle,

l'éclosion du nouveau genre est favorisée par les revues de vulgarisation scientifique aussi. Les toutes dernières ou les plus spectaculaires hypothèses lancées dans différentes disciplines (avec une prédilection manifeste pour l'astronomie) sont signalées et commentées d'une manière effective. « Ziarul Gălătoriilor şi al întîmplărilor de pe mare şi uscat » (« Le journal des voyages et des aventures en mer ou en terre ferme ») ose même entreprendre des incursions dans ce « no man's land » entre la science et la fantaisie, discutant du *perpetuum mobile* ou de l'aspect des hypothétiques habitants de Mars : « ... les esprits les plus élevés, cherchant des formes bizarres pour les habitants des planètes dont ils voulaient parler, ne se sont jamais abstenus de leur attribuer des jambes, des bras et des visages qui ressemblent plus ou moins aux nôtres, cependant que, ce qui est fort probable, ces êtres n'ont ni visage, ni jambes, ni bras » (n° 267 du 26 juin 1902).

Certaines théories astronomiques, présentées dans cette revue ou dans la revue « Orion », inspireront directement, et ouvertement parfois, des romans tels que *Un român în Lună* (« Un Roumain sur la Lune ») d'Henri Stahl et *O tragedie cerească* (« Une tragédie céleste ») de Victor Anestin. Le livre de Stahl a d'ailleurs paru d'abord dans « Ziarul Călătoriilor » à partir du 25 juin 1913. Tandis que, le 18 mars 1914, était reproduit, du volume *Spovedania unui clovn* (« La confession d'un clown ») (1909), le récit de Victor Eftimiu, *Pămîntul a vorbit* (« La Terre a parlé »)..

Les revues de vulgarisation stimulent le développement de la science-fiction autochtone par la traduction d'œuvres représentatives aussi. C'est dans leurs pages que sont publiés, pour la première fois chez nous, des romans de Jules Verne (*Maître du monde, L'invasion de la mer*), de H.G. Wells (*La machine à explorer le temps*), de Louis Boussenard (*10.000 années dans un bloc de glace*), des nouvelles d'Arthur Conan Doyle (*Le moteur Brown-Pericord, L'expérience de Keinplatz*), de Camille Debans (*Graur le monstre*), etc. Des couvertures y sont réservées à des thèmes tels que *Une exploitation agricole en 1950, La Terre en flammes, Le Chemin de fer de l'avenir, Les habitants de Mars effectuant des études sur la Terre et communiquant avec elle...* Tout cela vient à familiariser le public avec les thèmes, les personnages et les particularités de l'anticipation.

Parfois l'influence des lectures, en original ou en version roumaine, est évidente. Henri Stahl, par exemple, est un disciple de Jules Verne et de H.G. Wells, redevable au premier pour la description détaillée du val et les « leçons » d'astronomie, au second pour le moyen même de se rendre sur la Lune : « l'asbestoïde réfractaire à l'attraction » qui ne diffère que par le nom de la substance antigravitationnelle découverte par Monsieur Cavor. L'auteur roumain est plus original pour ce

qui est de la manière de rendre un hypothétique être extra-terrestre. Il part de la conception que notre idéal de beauté et d'harmonie des formes est déterminé par certaines conditions spécifiques. Le Martien que son héros rencontre sur la Lune n'est donc pas monstrueux, il est simplement *autrement* fait que nous. Cette vision, assez rare à l'époque, est nettement supérieure aux exercices tératologiques ou aux transplantations artificielles des formes terrestres sur d'autres corps célestes.

Nous venons de rappeler en passant le récit de Victor Eftimiu, *Pământul a vorbit* (1909). Ce qui y est intéressant n'est pas l'idée des communications interplanétaires à l'aide de signaux optiques, idée que Charles Cros avait avancée quatre décennies plus tôt dans la brochure *Etude sur les moyens de communication avec les planètes*, mais le renversement de l'angle de vue : deux astronomes *martiens* découvrent le signal lumineux que la Terre a lancé vers leur planète au cours d'une des grandes oppositions. Tout le reste n'est qu'une évidente allégorie. Les astronomes voudraient y répondre, mais ils se heurtent à l'indifférence des Martiens qui « n'avaient plus aucun idéal, ne s'intéressaient à rien et rien ne les étonnait plus ». Le vieux Al-Marun se meurt, profondément déçu, souhaitant que son âme se rende sur la Terre où « les hommes sont heureux. Les maladies y sont toutes guéries. Il n'y a plus de guerre. Il n'y a plus personne à être riche - et chacun a de quoi vivre ».

Egalement non terrestres, sont les personnages du roman *O tragedie cerească* de Victor Anestin. Astronome autodidacte et polyglotte, fondateur de la première revue roumaine d'astronomie, « Orion », Anestin s'inspire de l'hypothèse d'Ebert concernant la possibilité de la pénétration d'une étoile noire dans notre système solaire. Les suites tragiques de cette intrusion sont enregistrées par les Vénusiens, auxquels les humains, avant de succomber sous les énormes marées provoquées par l'approche de l'astre obscur, font part par télépathie sans fil, de leurs conquêtes scientifiques. Nous nous limitons à en citer la plus importante : « ... ils se servent à présent de la puissance intra-atomique (...). Ils ont employé cette force extraordinaire dans les guerres aussi, mais, à cause de ses effets désastreux, les Etats ont conclu une convention par laquelle ils se sont obligés à ne plus s'en servir que dans des buts scientifiques ».

Arrêtons-nous un instant pour préciser que *O tragedie cerească* a paru en 1914, la même année donc que *The World set free* de Wells où, selon Jacques Bergier, « La bombe atomique a explosé pour la première fois »[2]. Il n'est pas question d'y établir quelque priorité, mais

(2) « La science-fiction », in *Histoire des littératures*, Gallimard, 1958.

de reconnaître l'intuition visionnaire de l'écrivain roumain qui, d'ailleurs, écrit plus loin : « Les Terriens n'utilisent, pour leur moyens de locomotion, que cette puissance, car ils sont à même de désintégrer les atomes plus vite, ou plus lentement, selon leurs besoins. C'est pourquoi leur air est peuplé d'immenses bâteaux qui peuvent transporter des charges inimaginables (...) Dans les dernières années l'on y étudiait les moyens de visiter la Lune, le satellite de la Terre, en utilisant la puissance intra-atomique ... »

L'action de *O tragedie cerească* est placée en l'an 3000. Que l'auteur ne redoute pas les incursions dans un avenir lointain nous est prouvé par sa première tentative de science-fiction, *In anul 4000 sau o călătorie la Venus* (« En l'an 4000 ou un voyage à Vénus », 1899). Au-delà des naïvetés des débuts, le récit lance quelques idées surprenantes dans le contexte et le lieu de la parution, étant essentiellement ce qu'on appelle une anti-utopie.

Comme Anestin est le seul auteur roumain d'avant la deuxième guerre mondiale spécialisé en quelque sorte dans la science-fiction, nous allons présenter son dernier (?) roman aussi, *Puterea stiintei sau Cum a fost « omorît » Războiul European* (« La Puissance de la Science ou Comment a-t-on « tué » la Guerre Européenne »). Le milliardaire Arthur Shaw, descendant d'un paysan roumain émigré en Amérique, a décidé de mettre fin à la guerre, aidé en cela par son neveu, Moldoveanu, l'inventeur d'un dirigeable perfectionné. Invitant le physicien John Proctor de Londres, le physiologiste parisien Henry Loyal et le chimiste Hans Meyer de Dresde, Shaw leur dit : « Messieurs, à partir de cet instant, nous devons nous considérer comme les représentants de tous ceux de cette planète dont le cœur est meurtri par les horreurs de cette guerre sans précédent (...), nous, quatre personnes ne disposant d'autre force que celle de notre intelligence et de notre volonté, nous nous sommes donné pour tâche d'arrêter cette tragédie sans pareille ». L'Américain met à leur disposition cinq milliards en vue des « premières dépenses ». Les trois savants inventent le brouillard artificiel et le gaz hilarant, expérimentés avec des résultats exceptionnels. Cent dirigeables s'envolent pour l'Europe et larguent sur tous les fronts des bombes au brouillard et au gaz hilarant, ce qui rend impossible la poursuite des hostilités. En tant que pays neutre (le roman parut en 1916, avant son entrée en guerre), la Roumanie prend l'initiative de convoquer la conférence de la paix. On offre à Shaw des sommes d'argent colossales pour l'invention, mais sans succès. « Il ne savait que trop bien que toute invention de la science est susceptible d'être employée par des gens à l'âme méchante (...) mais que le rôle de la science est exclusivement celui de favoriser le progrès de l'humanité et non pas sa régression ».

Il n'est pas malaisé d'observer que le problème du juste usage qu'on fait de la science apparaît comme une obsession essentielle dans l'œuvre d'Anestin. Le récit de 1899 met en garde contre les conséquences du despotisme technocratique. *O tragedie cerească* déclenche un conflit aigu entre les scientifiques et les politiciens vénusiens, occasionnant à la fois un succinct exposé sur les implications de l'utilisation de l'énergie atomique. Finalement, la puissance de la science « tue » la guerre - noble et naïf espoir d'un incorrigible idéaliste.

La première conflagration mondiale a eu également d'autres échos dans le domaine de la science-fiction roumaine. Victor Eftimiu publie le récit *Un asasinat patriotic* (« Un assassinat patriotique », 1917) où l'ingénieur Theobald Armory invente une substance ayant « le don merveilleux, incroyable, de neutraliser la force d'attraction de la terre ». Il voudrait la mettre au service de son pays, mais il se voit repoussé par les officiers obtus et par les fabricants intéressés à la continuation de la guerre qui leur crée des profits fabuleux. Il décide alors d'offrir son invention à l'ennemi, afin de la voir réalisée à une large échelle. Mis au courant de cette intention, son ami George Henriquez, écrivain sous le nom de « Silvan-Eol », le tue. Les explications qu'Armory donne à Henriquez quant à son invention sont extrêmement sommaires, et tout à fait naïves (« le contre-aimant universel »). Eftimiu n'y a cependant pas cherché un fondement scientifique rigoureux, l'accent étant mis non pas sur les « incalculables conséquences » de l'invention, mais sur le drame d'Henriquez, irrémédiablement traumatisé par l'assassinat patriotique qu'il a commis. Au-delà de la formule passablement désuète de la confrontation judiciaire et de certaines grandiloquences, le récit a donc une résonance étonnamment moderne.

Bien intéressante y est une assertion de l'auteur, sans doute celle d'un esprit ouvert au progrès : « Les faits démentent les anciennes théories et, selon la nouvelle théorie, tout est possible dans le domaine de la science ». C'est presque de la même manière que Monsieur Damian du récit d'Ion Minulescu, *De vorb cu Necuratul* (« Causant avec le Malin ») justifie ses actes : « Rien n'est impossible au monde. Ce qui n'existe pas encore pour nous, qui prenons pour de la science les bureaux des autorités officielles où tout se fait selon certaines formalités, existe en réalité et se manifeste par les soi-disant phénomènes inexplicables ». Monsieur Damian disparaît à son gré - il se réfère au mimétisme et au récit d'Apollinaire *La Disparition d'Honoré Subrac* - ou bien on le voit en plusieurs endroits à la fois grâce à une invention propre, « empruntée » à un autre récit du grand écrivain français, *Le toucher à distance*, que l'auteur passe néanmoins sous silence. Il y a aussi les différences, le baron d'Ormesan réalise une ubiquité réelle, son corps étant non seulement vu, mais même touché simultanément

en plusieurs points du globe. Monsieur Damian ne fait que multiplier son image, comme dans une sorte de télévision en relief ou comme dans un hologramme animé. Et si Apollinaire observe une discrétion absolue quant à l'appareil émetteur et à son fonctionnement, Minulescu, par contre, se perd en détails.

La tentation d'une présentation par le menu du support matériel de l'hypothèse est également évidente dans le roman de Gib Mihăescu, *Braţul Andromedei* (« Le bras d'Andromède »). Le héros du roman, Andréi Lazăr, nous rappelle Nicu Dereanu de la nouvelle de Macedonski, obsédé qu'il est, comme l'autre, du chimérique *perpetuum mobile*. Inextricable agencement de roues, pistons, vis et courroies de transmission, la machine de Lazăr est pourtant plutôt un symbole destiné à souligner la configuration spirituelle du maître d'école provincial, épris de la belle épouse du chef politique local, qu'il perd au moment du possible accomplissement, en même temps que l'illusion de réaliser le mouvement éternel.

Le prolifique écrivain Cezar Petrescu s'est, lui-aussi, montré plus d'une fois sensible à la fascination de la science. Virgil Probotă, du roman *Intunecare* (« Assombrissement »), triomphe de sa timidité pour discourir de l'énigmatique Cosmos. Une image typique de science-fiction jaillit brusquement dans *Omul care şi-a găsit umbra* (« L'Homme qui a retrouvé son ombre ») : « On eût dit que la planète s'est égarée dans une région interdite des espaces à l'atmosphère envenimée d'où, jusqu'au lendemain, personne ne devait se tirer vivant. Peut-être que les Terriens s'étaient déjà verrouillés dans des réduits aux fenêtres calfeutrées, s'entassant dans les caves, protégés par des appareils de scaphandre, espérant un miraculeux sauvetage ». La date où parut ce récit (1928) rend possibles des réminiscences de *La Force mystérieuse* de J.H. Rosny Ainé ou de *The Poison Belt* d'Arthur Conan Doyle, les deux publiés en 1913, les deux partant d'une inexplicable maladie de l'éther.

La science-fiction occupe une place bien plus importante dans le roman *Baletul mecanic* (« Le Ballet mécanique », 1931), dont l'action se situe dans la période trouble qui succéda à la première guerre mondiale. L'ingénieur Coppelius, le créateur du ballet (le nom n'est certainement pas dû au hasard !), est un Edison dépourvu de la gloire de l'Américain, mais non moins ingénieux. Parmi ses inventions - un œil artificiel qui « lisait avec un agréable timbre de ténor, s'arrêtait aux signes de ponctuation, accentuait les interrogations et les exclamations. Il lisait avec une voix humaine qui n'était celle de personne, qui n'avait jamais été celle de quelqu'un ». Entre autres, Coppelius formule la théorie de la supériorité de l'intelligence artificielle : « Nous faisons danser nos poupées, nous les faisons chanter et rire ... Et, pourquoi

pas, demain, penser ? Peut-être penseront-elles mieux que nous, dans l'artificiel absolu, dans l'absolu mathématique ». Mais ne « pensent-elles » pas, les poupées déchaînées à la fin, qui ravagent tout et tuent Coppelius et Ludmila, la femme du narrateur ? N'acquièrent-elles pas le libre arbitre, à travers une prodigieuse mutation du règne mécanique ? Comment expliquer, autrement, l'abandon des gestes stéréotypés et l'intiative assassine ? ... L'auteur suggère que dans les automates se sont incarnées les âmes vagabondes des personnages néfastes du passé du héros, tout comme Villiers de l'Isle-Adam précisait que dans l'androïde Hadaly s'est incarné l'esprit bénéfique de Sowana (*L'Eve future*, 1886). Dans les deux cas, la fantaisie se garde de faire le pas décisif vers l'émancipation totale de la machine, une solution de compromis étant adoptée qui, selon nous, est mieux fondée chez Cezar Petrescu du point de vue de la logique des rapports entre les personnages.

Au fond, la fin du roman exprime une fois de plus les appréhensions de l'auteur à l'égard des suites incertaines du progrès technique et scientifique. On y ressent l'influence du traditionnalisme revitalisé et renforcé par les collaborateurs de « *Gîndirea* », revue fondée par Cezar Petrescu une dizaine d'années plus tôt et transformée ensuite en tribune du conservatisme agressif. Contre cette attitude s'élève la plus grande partie de la presse littéraire roumaine. Un rôle important y revient au critique Eugen Lovinescu et aux écrivains groupés autour de lui dans le cénacle « Zburătorul », qui élargissent le synchronisme au domaine de la science, persuadés qu'ils sont de la nécessité d'adopter la civilisation moderne. De leur nombre faisait également partie Felix Aderca, romancier formé à l'école de Proust et de Joyce, essayiste subtil et pénétrant, sensible à la nouveauté et à l'insolite. Lecteur déclaré de H.G. Wells et de J.H. Rosny Ainé, traducteur de la célèbre pièce *R.U.R.* de Karel Čapek, il est l'auteur de deux incursions dans le domaine de la science-fiction. Dans un chapitre du volume *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor* (« Les aventures de M. Ionel Lăcustă-Termidor », 1928), le héros fait au directeur du Théâtre National le récit d'une « tragédie fantaisiste en plusieurs tableaux synthétiques », intitulée *Pastorală* (« Pastorale »). L'action s'y déroule en l'an 8000. La Terre étant surpeuplée, une partie de la population habite, depuis plus de deux millénaires, une sorte de cage de bambou, au-dessus de l'Océan Atlantique. Les Atlantides sont des intellectuels (ils ne marchent plus, donc ils n'ont plus de jambes et ressemblent à des fruits ovales, aux grands yeux et au front haut), tandis que les Continentaux sont agriculteurs et forestiers. L'électricité d'origine solaire est accumulée et emmagasinée dans des bobines de platine placées au-dessus des cages et elle est transmise à la fois en Europe et en Amérique. Constatant qu'ils sont seuls à travailler, les agriculteurs et

les forestiers décident de ne plus envoyer d'aliments aux Atlantides. A leur tour, ces derniers arrêtent d'expédier le courant électrique, des idées et de la musique. Mais comme les représailles n'ont pas d'effet et comme les aliments chimiques n'ont pas le goût des produits naturels, pour effrayer les Continentaux, le président atlantide fait attirer dans l'orbite du Soleil une étoile magnétique de la Grande Ourse. En conséquence, sur les champs et les forêts d'Europe et d'Amérique il pleut « à étoiles » pendant huit années. Les Continentaux n'en sont pas affectés, mais, craignant pour l'avenir, ils détachent les chaînes géantes qui tenaient les montagnes de glace du Pôle Nord. Ces dernières descendent dans l'océan et détruisent les cages des Atlantides, qui périssent dans les flots.

Pastorală préfigure en quelque sorte le roman *Orasele înecate* (« Les villes englouties », 1935). Les Atlantides y deviendront, dans une version moins sophistiquée, les habitants des métropoles sous-marines privilégiées, Hawaï, Cap-Vert et Ceylan, tandis que les Continentaux - les forgerons, les mineurs et les fondeurs - habiteront les Mariannes. L'antagonisme latent entre les deux types de communautés conduit à un dénouement encore plus tragique. Certes, l'idée de faire se retirer l'humanité dans les profondeurs des océans, afin de remplacer la chaleur du Soleil moribond par celle du centre incandescent de la Terre, semble à ce jour désuète. Aderca a pourtant pris des précautions, car il présente le tout comme une invention poétique du narrateur. D'ailleurs, à la fin de l'épopée sous-marine, le couple Xavier-Olivia quitte la planète condamnée à bord d'un avion propulsé par une « lampe atomique », pour se diriger vers un autre corps céleste. Il faut souligner que la technique évoluée des citadelles sous-marines n'est ni utilisée par l'auteur comme un symbole du progrès inéluctable ni comme un prétexte pour avertir le lecteur des dangers du machinisme ; elle lui sert seulement à mettre en relief le drame de l'humanité autocondamnée et à créer des prémisses vraisemblables à l'évasion finale. Voilà pourquoi les échos de *Brave New World* d'Aldous Huxley - paru en 1931 et connu, peut-être, par l'auteur dans la version française de 1933 - demeurent extérieurs, sans affecter la substance du roman.

Selon notre opinion, *Orasele înecate* est un livre à même de soutenir la comparaison avec les meilleurs romans de la science-fiction des années 30, à l'échelle mondiale. Il a suscité d'ailleurs, aussitôt après sa parution, un vif intérêt, comme il résulte, par exemple, du substantiel passage que lui consacrait un critique de taille comme George Gălinescu, dans *Istoria literaturii române...* (« L'Histoire de la littérature roumaine... ») : « Ce qui charme dans ce roman, c'est la synthèse fantastique, le don de faire d'énormes jouets (...) La Capacité de distribuer en espace les idées, l'ingéniosité plastique, la rigoureuse technique de l'empire aquatique, la mécanisation de toutes les branches

d'activité, depuis la naissance jusqu'à la mort, le luxe électrique froid, tous ces aspects du domaine de la féerie et de l'utopie, on les aime. S'y ajoute un humour dépourvu des plis du sourire, anglais, fait d'énormités et de fantaisies ».

D'une notable tenue artistique sont également les narrations du volume de Victor Papilian, *Manechinul lui Igor şi alte povestiri de dragoste* (« Le mannequin d'Igor et autres histoires d'amour », 1943). « Je suis quelqu'un non pas de dévoué, mais de subjugué par la science » dit le héros de Lacrima (« La larme »). C'est en fait, la confession de Papilian lui-même, éminent professeur d'anatomie à l'Université de Cluj et auteur de maints traités et ouvrages dont certains communiquent les résultats de ses recherches assidues sur l'écorce cérébrale. Parmi les personnages du volume, nous rencontrons donc des biologistes et des chirurgiens, des physiologistes et des psychiatres. Leurs expériences acquièrent plus d'une fois la tournure de la science-fiction, même si l'écrivain appartient plutôt à la famille de Villiers de l'Isle-Adam qu'à celle de Wells, essayant parfois de concilier l'observation rigoureuse du phénomène avec l'interprétation spiritualiste.

De Villiers, Papilian a probablement emprunté plus que le ton et l'ambiance des *Contes cruels*. L'idée de la nouvelle *Manechinul lui Igor* semble lui avoir été suggérée par l'une des aventures de l'odieux Tribulat Bonhomet, même si le savant savait argumenter de manière plus convaincante ses suppositions fantaisistes. Ainsi, le chirurgien Igor Iarotzki Voroniuc formule l'hypothèse que « la mémoire n'est pas une fonction du cerveau, mais des organes des sens, de l'œil, de l'oreille, du nez, de la langue et de la peau ». Partant de là, il soutient que « les images visuelles seraient retenues dans les yeux (comme les diapositives dans une cassette de projection), les images auditives dans les oreilles (comme les mélodies dans une partition), les impressions tactiles dans la peau, etc. ; le cerveau, organe moteur, n'a d'autre rôle que de les changer instantanément et à son gré, comme le joueur les pièces de l'échiquier, mais à un rythme de trombe cosmique ». Voroniuc expose également au narrateur le principe théorique de son expérience : « L'homme se meurt avec, en mémoire le visage le plus cher. La mémoire des images, comme je viens de te le dire, siège dans les yeux, et, comme le visage chéri a une réalité matérielle, il peut être photographié à même la rétine. J'ai imaginé un appareil photo d'une sensibilité extraordinaire qui, appliqué sur l'œil dans l'intervalle entre la vie et la mort, surprend ce visage, ce qui fournit de la sorte la preuve péremptoire de ma théorie... »

Igor est aidé dans la vérification de son hypothèse par sa bien-aimée, Tatiana, et par son assistant, Serghie. Ne pouvant plus supporter les crimes commis au nom de la science, Tatiana le quitte et commence

à travailler dans le laboratoire du narrateur, chirurgien lui aussi, qui s'emploie à réaliser le transplant des globes oculaires du rat au chien. Igor la poursuit, la tue et lui enlève les yeux. Peu de temps après, un colis arrive qui contient les yeux de Serghie, avec la photo de Tatiana et les yeux de Tatiana, avec la photo du narrateur. Ce dernier attend son tour - mais Igor est tué lui aussi ; dans le colis renfermant ses yeux se trouve la photo de Tatiana...

Un autre personnage de Papilian, le physiologiste Modest Serghie de *Ochiul cu două pupile* (« L'Œil à deux pupilles »), est persuadé que « l'œil a deux types de sensibilité, l'une pour la lumière, l'autre pour la couleur (...) Je veux disjoindre la lumière et la couleur. La couleur, fille de la lumière, est en même temps son ennemie. Il me faut donc une nouvelle pupille, une pupille réfractaire à la couleur, une porte d'entrée exclusive pour la lumière... » Le narrateur, toujours chirurgien, effectue l'opération et apprend que Serghie le lui avait demandé parce qu'il aimait l'assistante Sînziana Lambrior. Maintenant le physiologiste est heureux : « Auparavant, pour le réel et pour l'illusion j'avais les mêmes yeux... L'illusion était un concept du cerveau, un mirage. Aujourd'hui, à l'aide de ces deux pupilles j'ai dissocié l'illusion du réel ... ou plutôt, j'ai saisi le réel de l'illusion. Je connais maintenant les idées de Platon... Elles existent, et ne sont pas une conception utopique ... je vis avec elles, je connais le réel des essences, l'absolu ».

Serghie demande au chirurgien de lui obstruer les pupilles anciennes ; se voyant refusé, il essaie d'effectuer lui-même l'opération ; il devient aveugle et se suicide. C'est le tour de Sînziana de venir faire une demande au narrateur : Serghie devait avoir connu l'illusion, le mensonge ... moi je veux connaître le vrai, le concret ... car mon aviateur est un animal superbe ... je veux voir se contracter chacune de ses fibres musculaires, je veux voir le mouvement de ses os dans le jeu des articulations, je veux voir son cœur palpiter ... Et, comme vous voyez, j'ai des pupilles trop grandes (...) Je veux les réduire de moitié. La lumière trop vive me fait mal, les fleurs qu'il aime tant me distraient... »

Le professeur d'anatomie et le chercheur dans le domaine de l'écorce cérébrale sont évidemment attirés par les cas-limites, par les zones où la curiosité scientifique et la soif d'absolu avoisinent la démence ou se confondent avec elle. En ce sens, Igor fait partie de la famille de ce personnage de Villiers de l'Isle-Adam qui, médecin réputé, tue son patient afin de découvrir la cause de la guérison inespérée de ce dernier (*L'héroïsme du docteur Hallidonhil*). Nous ne voulons cependant nullement laisser l'impression de considérer Victor Papilian, dans ce

domaine de son activité[3], uniquement comme un épigone tardif. Il y a, entre lui et Villiers, une différence frappante. Les *Contes cruels* sont, en grande partie, une réaction violente non seulement contre le scientisme et ses exagérations, mais aussi contre la science même, que l'écrivain français rend responsable de tous les maux de l'époque. Papilian ne peut ni ne veut oublier qu'il est « subjugué par la science ». De sa vision est exclu le sarcasme de Villiers et, même lorsqu'il aborde des thèmes pseudo-scientifiques, voire occultes, un passage vient rappeler la profession et les préoccupations de l'auteur. Dans *Lacrima*, variation sur le thème de la métempsycose, nous apprenons que Mărgărita Damian, la fiancée du narrateur, « a imaginé le procédé (...) grâce auquel on peut calculer, à partir de photos et de dessins, en tenant compte de certains coefficients de stylisation, les dimensions réelles de la tête, du front, du visage et, donc, des indices qui servent aux déterminations anthropologiques ». Dans *Pedeapsă* (« Punition »), histoire d'amour unique, agrémentée d'éléments symboliques-surnaturels, Alina, la bien-aimée du lieutenant Zătreanu, mort dans un naufrage, se lance dans une véritable apologie : « Ma conviction s'affermit toujours plus que les merveilles de la technique moderne, dont nous sommes si fiers, ne représentent qu'une faible image de la science future. Imagine-toi une humanité maîtresse de toutes les ondes de l'univers ... Pense à des historiens qui n'auront pas à feuilleter les pages mensongères des livres ... ils verront et entendront notre passé directement dans les étoiles (...) Ils connaîtront toutes les longueurs d'onde qui transmettent, de lumière en lumière, si longtemps que l'univers durera, chacun de nos actes, pensées et sentiments ... C'est alors qu'il y aura le jugement éternel, c'est alors que nous deviendrons immortels, car l'univers tout entier n'est qu'une immense caisse de résonance d'où rien ne se perd ... et chacun d'entre nous sera projeté vivant, avec tous ses actes les plus cachés, tant qu'il y aura sur terre un œil pour voir et une oreille pour entendre ... »

Cet éloge de la science rencontre, dans l'esprit et dans la démonstration, une idée plus ancienne et plus inattendue d'anticipation, de *Nunta Domnitei Ruxandra* (« Les noces de la princesse Ruxandra », 1932). Inattendue - car l'auteur, le grand prosateur Mihail Sadoveanu, présente habituellement des personnages qui opposent une résistance passive à la civilisation, regardée comme une ennemie irréductible de l'ordre patriarcal. Or, dans le roman mentionné Stefan Soroceanu dit à son neveu, Bogdan : « ... les gens d'aujourd'hui qui ont inventé tant de choses, pourraient inventer une machine qui s'élance et passe plus vite que le son - ce qui n'est pas au-delà du possible. De sorte que moi, par exemple, parlant ici, je ferais ensuite un bond, au loin,

(3) Victor Papilian est surtout l'auteur de romans et de recueils de récits appartenant à la littérature générale.

avec cet appareil et que j'entendrais là-bas ce que je viens de dire de ce côté ». Et plus loin : « Le son n'a la possibilité de se propager que dans l'atmosphère de notre terre. Au-delà il ne pourrait passer que par la voie des ondes électriques. Tandis que la lumière traverse les espaces interstellaires et passe dans l'infini, emportant l'image des instants. Voilà ce qu'il faudrait faire : revoir ce que la lumière conserve et emporte dans son vol sans fin. De cette façon, nous pourrions voir la vie de nos ancêtres ». On y reconnaît, sous un autre habit, le raisonnement de Camille Flammarion, dans les *Récits de l'infini* (1873), qui a séduit bien des plumes, en France et ailleurs.

La séduction de spéculations sur des thèmes scientifiques ou pseudo-scientifiques s'exerce également sur d'autres écrivains importants de la première moitié du XIX[e] siècle. Hortensia Papadat-Bengescu se confesse dans une interview : « ... je fais des découvertes ... oui, des découvertes scientifiques. Dans *Fecioarele despletite* (« Les vierges échevelées ») vous avez trouvé des explications sur l'hypothèse du « corps spirituel ». J'ai fait d'autres découvertes encore : chimiques, médicales, atronomiques ». Liviu Rebreanu utilise l'idée de la métempsycose en tant que pivot de l'intrigue de son roman *Adam şi Eva* (« Adam et Eve »). Tudor Arghezi raille certains tics et manies de savants dans l'une de ses *Tabletele tării de Kuty* (« Tablettes du pays de Kuty »), intitulée *In preistorie* (« Dans la préhistoire »). Une tirade de Marin Miroiu, dans la pièce *Steaua fără nume* (« L'étoile sans nom »), nous dévoile, peut-être, un penchant secret de l'auteur, Mihail Sebastian : « Il y a des soirs où le ciel tout entier me semble désert, étoiles froides, mortes, dans un univers absurde, où il n'y a que nous, dans notre grande solitude, à nous agiter sur une planète provinciale, comme dans une bourgade où il n'y a pas d'eau courante ni d'éclairage et où les rapides ne s'arrêtent pas ... Mais il y a des soirs où le ciel tout entier foisonne de vie, où sur la dernière des étoiles, si l'on écoute bien, l'on entend frémir les forêts et les océans - fantastiques forêts et fantastiques océans -, soirs où le ciel tout entier est plein de signes et d'appels, comme si d'une planète à l'autre, d'une étoile à l'autre des êtres qui ne se sont jamais vus se cherchent, se pressentent, s'appellent ».

Cette accumulation de titres et de citations ne doit, certes, pas nous tromper. A l'instar de Monsieur Jourdain, la plupart des écrivains mentionnés plus haut faisaient de la science-fiction sans le savoir. Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale - et plus précisément après 1950 - que l'on peut parler en Roumanie d'un effort conscient et collectif en vue d'une création littéraire dans ce genre. Mais cela, comme dirait Kipling, est une autre histoire.

Luk De Vos

A la recherche d'un camp perdu La Philosophie concentrationnaire de l'écriture dystopique néerlandaise(*)

D'un point de vue historique, l'apport de la littérature néerlandaise à la culture européenne se situe en grande partie dans le domaine religieux. Au Moyen Age, l'influence des mystiques flamands et brabançons (Hadewych, Ruusbroec, Suster Bertken) précipita le cours des schismes en ébullition, et depuis lors, l'histoire politico-sociale des Pays-Bas s'est greffée sur le débat théologique. Révolutions et options gouvernementales ne furent guère les causes ni les agents moteurs d'une pensée tourbillonnante, mais bel et bien les trames d'un climat religieux en fermentation permanente.

Il n'est donc point surprenant que l'imaginaire se rattache inévitablement aux phantasmes eschatologiques prônés par la Contre-Réforme jésuitique en Flandre notamment par le culte de la mort, ainsi que par l'ardeur calviniste vouée à la défense de la prédestination en Hollande. Ni l'une ni l'autre ne sortaient que rarement des prescriptions métaphoriques ou des matrices textuelles de la bible. Cette double filiation, mise en relief après la chute des états calvinistes à inspiration utopiste de Gand (1578-1584), d'Audenarde et de Tournai (1565-1567), et, après la faillite de la République millénaire de Munster - l'établissement d'une théocratie égalitaire dirigée par les Hollandais Jan Van Leiden et Jan Mattijsen (1534-1535) -, se trouva définitivement assignée à une région ou à l'autre suite à la scission des Pays-Bas, elle-même inséparable du contexte politique européen. Elle s'accompagna d'une persécution mutuelle selon le principe *cuius regio illius et religio* et d'un véritable exode des intellectuels vers le Nord. Loin d'être encouragée, la pensée spéculative n'y fut tolérée qu'en langue étrangère (Mandeville et Tyssot de Patot, parmi d'autres) ou en tant que « dispute » amenant des implications littérales et, donc, enregistrant des prises de position bien encombrantes pour les perdants : tels les Sacramentalistes au XVI^{e} siècle, tels les Réformistes Nationalistes, les Gomaristes au XVII^{e} siècle, tels surtout les Anabaptistes dont le

(*) Je tiens à remercier vivement C. Berg pour la révision du texte qui lui fut présenté au dernier moment. Les informations de S. Polet et la confrontation d'idées avec H. Verdaasdonk étaient fort utiles. Je voudrais dédier ce texte à mon ami, le poète et critique W. Vaerewijck, récemment décédé après une longue maladie.

« mysticisme apocalyptique »[1] à tendance anarchiste provoqua une répression terrible aussi bien de la part des catholiques que de celle des protestants. Les idées profondes des Lumières, pourtant perturbatrices et d'un large rayonnement, n'ont fait que frôler les Pays-Bas. D'où l'absence quasi totale d'une littérature conjecturale scientifique durant la période moderne. Les modèles textuels continuent de s'inspirer de l'Apocalypse, et l'on doit attendre les écrits des socialistes utopiques - ce qui n'est guère étonnant vu l'inspiration religieuse des Cabet, Fourier et autres Saint-Simon[2] - et des pamphlétaires anarchistes avant que ne se développe une littérature qui s'intéresse davantage aux paradigmes moins métaphysiques.

Cette brève esquisse de l'histoire de la mentalité nous fournit les hypothèses nécessaires qui soutiendront notre conception des inspirations et de la topographie des écrits dystopiques à l'heure actuelle. Si l'on fait abstraction des derniers sursauts des utopies socialistes, de ce que Reinsma qualifie de « chant de cygne de l'optimisme révolutionnaire »[3] (qu'il restreint en grande partie à la période d'avant-guerre), l'image que nous présente le XX^{e} siècle devient de plus en plus celle d'un univers concentrationnaire ; on renonce aux prises de position bien définies, claires, indiscutables, pour choisir délibérément l'ambiguïté, tout en refusant l'argumentation textuelle qui aurait pu remplacer l'apologie traditionnelle. Les écrivains cherchent l'oubli dans le doute, la dictature du scepticisme idéologique s'identifiant singulièrement à un « paradigme absent »[4] : celui de la scientificité mise en scène par la rhétorique, mais non point par la conception même de l'énoncé ou par la construction de sa logique. Le dieu de l'intrigue dénonce sa propre trahison : la mise en abîme de la coïncidence finale, c'est-à-dire l'identité inéluctable des modes de penser qui semblaient refléter une conception divergente de l'univers et de l'homme, mais qui, à la limite, s'avèrent des doubles, des clones d'une même ébauche du monde : un parler judéo-chrétien aboutissant à une vision téléologique qui, quant à elle, s'incorpore - et est altérée par - des fixations catastrophiques, des déterminations apocalyptiques, renouant ainsi avec les données historiques qui s'attachent à un dualisme préconçu et à une finalité bien circonscrite. La mort de l'homme va de pair avec

(1) L.J. Rogier, *Eenheid en Scheiding*, Het Spectrum, Utrecht/Anvers, 1968, p. 55.
(2) Cf. John Bartier, « Les Utopies de la Première Moitié du XIX^{e} Siècle » in H. Hasquin éd., *Histoire de la Laïcité, principalement en Belgique et en France*, Editions Universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1981, pp. 79-87.
(3) R. Reinsma, *Van Hoop naar Waarschuwing*, Academic Service, Amsterdam, 1970, pp. 45-56.
(4) Terme coincé par Marc Angenot, « Le Paradigme Absent » in *Poétique*, 1978, p. 33, février, pp. 74-87 ; comparez les idées complémentaires qu'E.S. Rabkin vient de publier dans « The Rhetoric of Science in Fiction » in T. Staicar (Ed.), *Critical Encounters II, Writers and Themes in Science Fiction*, Frederick Ungar, New York, 1982, pp. 23-43.

la mort du monde, et cet éloge du point de vue anthropocentrique légitime en même temps le regard implosif de la narration dystopique : l'homme s'étend au macrocosme, mais reste sur place, statique, inébranlable, soumis exclusivement à une évolution prétendue et donc fausse : l'évolution à l'intérieur d'une statique parfaite, généralement identifiée à une notion divine et absolue.

Pourtant, la conscience évolutionniste avait, dès le dernier quart du XIX^{e} siècle , ébranlé la trêve du sectarisme idéologique néerlandais. Par conséquent, elle mit fin à la tolérance dont la Hollande se vantait depuis son indépendance. Ce que nous voulons démontrer est exactement ce retour d'un éclectisme engagé vers le lieu de rencontre préféré et topique que forme le discours dystopique : celui de l'attente, du non-savoir, bref, un univers dont la suffisance se montre dans le rejet de la responsabilité créatrice, dans le refus d'autonomie constructive. En effet, bien que le fameux poète romantique Willem Bilderdijk avait, dès 1813, publié une longue nouvelle séduisante, *Brève Histoire d'un voyage Aérien Remarquable et de la Découverte d'une Nouvelle Planète*, dans laquelle il défendit rationnellement l'existence d'une sphère intermédiaire imperceptible entre la Terre et la Lune(5) ; bien que l'état belge libéral, avide de conquêtes nouvelles industrielles et coloniales, avait vu surgir une classe anarchisante qui répondait farouchement par ses tribuns Pellering, Kats, Vispoel et autres Helsen aux réformes utopiques avancées par la bourgeoisie éclairée, et plus particulièrement aux propositions d'une répartition des moyens agraires (J.-B. Wouters, et surtout Napoleon De Keyser, auteur d'un traité exceptionnel sur le droit naturel, et qui se propose de réinstaurer le rôle du Dieu-Géomètre pour remédier à l'injustice foncière)(6). Il faudra attendre l'impact du darwinisme et des modifications philosophiques qui s'ensuivirent, pour qu'une dialectique indéniable fasse son apparition. Autour des points chauds de la théorie évolutionniste, des groupes créationnistes et matérialistes livraient bataille. Ils fusionnaient avec les fractions religieuses qui s'opposaient aux athéistes(7), et dominaient le débat jusqu'à ce qu'une lente dégradation des arguments dans les années trente mène à l'implosion que nous vivons encore aujourd'hui d'une façon aiguë.

(5) W. Bilderdijk, *Kort Verhaal van eene Aanmerklijke Luchtreis en Nieuwe Planeetontdekking*, W. Van Hoeve, La Haye, s.d., 1963, éd. M.J.G. de Jong, p. 99.

(6) N. De Keyser, *Het Natuer-Regt, of de Regtveirdigheyd tot Nieuw Bestuer als Order der Saemenleving volgens de Bestemming van den Mensch*, J.H. Dehou, Bruxelles, 1854, p. 735.

(7) Un cas exemplaire est le sort que subissait Felix A. Boone, auteur d'une esquisse économique utopique dont le style horripilant ne cachait point ses préférences libérales d'un pacte coopératif, *De Tooverdrank (La Potion Magique)*, publiée à Gand par W. Rogghé en 1870, 212 p. Contre son gré, et malgré ses convictions décidées, comme en témoignent les *in memoriams*, il fut inhumé selon le rite catholique.

Une violente confrontation se dessinait, annoncée par les fantaisies post-romantiques. Bien des années avant H.G. Wells, C. Van Nievelt avait déjà évoqué le retour des glaciers et le sort pénible des civilisations européennes dans une vision à l'instar de celle de Macauley intitulée « Annus Domini 11.000 » (1874). Si la forme se présentait comme moralité, le sentiment de « participer à l'infinité du temps et de l'espace »[8] relie le fond moniste, dont les origines doivent être retrouvées dans la philosophie éthique de Spinoza, à la prise de conscience que le monde de Carnot et Clausius ne serait plus jamais un monde offert à l'homme-maître de la nature. Les répercussions de la seconde loi de la thermodynamique et la formulation des conditions définissant le processus entropique, battaient leur plein au tournant du siècle. Les écrivains ont saisi l'ampleur de cette révolution conceptuelle, et l'on aurait pu s'attendre à ce que de nouveaux « programmes de recherches », selon l'expression heureuse de Lakatos, comparables aux réorientations keplériennes, étaient vraiment en train de se constituer. Vu à distance, on doit avouer que ce mouvement centrifuge en route vers la rupture d'une cosmologie close[9] n'a pas tenu ses promesses, et s'est dissipé d'une part dans diverses variations sur la « Grosssadtdystopie », d'autre part dans la critique topique de la société, récupérée par la tolérance répressive de l'état bourgeois.

Si donc les écrivains progressistes se sont servis de projets physicalistes afin d'éliminer la base anthropocentriste du modèle chrétien, ils n'ont pour autant pas su éviter un rebondissement dans le système rhétorique prescrit, paradoxalement en prétendant à une nouvelle exigence d'universalité. Le seul système clos connu qui tende vers l'homogénéité parfaite est l'univers même[10], et c'est à cause de la thématisation de cette mort inéluctable par le froid que le recours à la stratégie textuelle a été empêché. C'est dire qu'une nouvelle pensée exigea un nouveau langage. La loi universelle qui aurait pu briser le carcan d'une pensée bien invétérée s'est tournée contre ses défenseurs par la voie même d'une téléonomie aveugle, faut-il le dire, mais définie et, comme nous allons le démontrer, incluse dans un monde dérivé de la téléologie apocalyptique, et selon les règles d'un jeu métaphysique perdu

(8) C. Van Nievelt, « Annus Domini 11.000 » in *Phantasiën*, Van Doesburgh, Leyde, 1874, p. 257.

(9) Nous entendons par « cosmologie close » cette vision du monde qui « shows a disregard or a systematic avoidance of other worlds, other opinions than the ones held », et dans laquelle « the phenomenal world processed in the knowledge system of a community is regarded as being a unique world in that it is there for the purpose of the particular perceiver (or community) and his (their) particular conception of reality exclusively » (H. Pinxten, *Anthropology of Space*, Presse Universitaire/Communication et Cognition, Gand, 1980, p. 30), et nous l'identifions évidemment à la grille judéo-chrétienne.

(10) I. Prigogine & I. Stengers, *La Nouvelle Alliance*, Gallimard, Paris, 1979, pp. 190-195.

d'avance. Si l'utopie a été neutralisée par les forces conservatrices[11], il en va de même pour la dystopie actuelle.

Or, il faut bien distinguer les différences à l'intérieur du mouvement vers la fixité d'un modèle dépourvu du paramètre temporel, mais aussi du point de vue humain, vers une finalité irréversible. Schématiquement, la littérature dystopique en néerlandais a répondu à ce défi de la façon suivante :

Partons de la dichotomie extrême qui inaugura ce vingtième siècle. En 1905, la revue socialiste *De Waarheid* publia un texte assez curieux, un rêve instructif de l'année 9.450.235 qui s'appelle « Le Dernier Couple »[12]. Un monde perdu y est peint, couvert de brume et de neige. Sous un soleil mourant, l'homme, réduit à l'état primitif, cherche à survivre désespérément. Un acte insensé pour sauver un enfant, l'abattage du bétail, écarte la garantie de continuité. Cette flambée d'irrationalisme se trouve soutenue par une croyance tout autant mal fondée : *Depuis des temps immémoriaux, il y avait une légende qui racontait d'un pays où le froid n'était pas sévère et la brume moins épaisse, où il cessait de neiger pendant plusieurs heures et où il y avait des phoques en abondance.*

L'utopie contiguë à la nostalgie de l'au-delà, en devient inséparable. Elle se prolonge, et par l'amorce scientifique et par l'usage intratextuel, au leurre imaginaire, à l'avatar essentiellement mensonger ; elle perd ainsi toute la force de destinée construite (et donc pas fortuite), mais c'est là qu'apparaît la faille dans l'option téléonomique de Seuberlich. Dans la métaphore, le texte se replie vers sa source directe. Face à une réalité vidée de dialectique idéologique, faute de combattants, les personnages Esther et Ahasverus reprennent à travers la symbolique incrustée des noms, la parabole biblique. Dans cette structure même ils nient l'essence païenne, ou plutôt ananthropique de l'univers. A la tragédie finale s'ajoute aussi une couleur métaphysique qui rétablit, malgré soi et malgré l'être insensible et impassible de l'univers, la nécessité d'un sens en dehors de l'homme.*Les ténèbres profondes règnent. Mais, ô merveille !, un rayon de lumière éclaircit tout à coup la cabane. C'est l'aurore boréale. Ahasverus et Esther, a demi-inconscients déjà, ne sont pas surpris. Une extase céleste remplit leurs âmes. Ils s'enlacent de plus en plus fort pour ne point être séparés dans la mort.*

Amor omnia vincit, l'harmonie retrouve sa place. Dans cet univers d'inclusion, le nomadisme (Ahasvère, qui est en plus le chasseur, le

(11) Cf. L. De Vos & L. Stynen, « Maatschappij tussen Hervorming en Nachtmerrie in het Zuidnederlandse Utopische Schrijven » in *Ons Erfdeel*, 24, 5,novembre-décembre 1981, pp. 680-696.

(12) Th. Seuberlich, « Het Laatste Menschenpaar » in *De Waarheid. Vlaams Socialistisch Maandschrift*, 1905, 8, pp. 249-253.

juif errant) et le sédentarisme (l'utopie, l'immobilité par le froid, l'homogénéité finale), unis, témoignent du fond statique de la substance.

A l'autre bout du spectre, le mouvement eschatologique catholique prend son essort dans la pièce théâtrale *La Fin du Monde* de Godfried Hermans (pseudonyme du chef de file flamand Lodewijk Dosfel), conçue en 1900, mais publiée en 1907[13]. Si l'on pouvait reconnaître une transformation linéaire dans l'univers de Suberlich, ou tout au plus cyclique en admettant l'application aux systèmes humains (mise en relief par d'autres ouvrages, tels *Het Verstoorde Mierennest* de Kees Van Bruggen, qui reprend, en 1916, le thème du fratricide, *Nederlaag* de Thorn Prikker, datant de 1912, où un système de solidarité et de participation à la production mène inévitablement à la rigidité d'un ordre absolu, et donc à l'entropie complète, ou encore le très récent *West ! West !* de Julien Van Remoortere, sorte d'ouvrage qui rappelle explicitement le cycle de civilisations spenglériennes et fut publié en 1980), les apocalypses ne traitent qu'un processus de *restitution*. La métempsychose de l'Antéchrist y marque toujours le point culminant dans une confrontation nucléaire - la famille dans l'œuvre de Hermans, le couple dans l'allégorie ataviste de Richard De Wachter, *Kain in 2.000* (1972), la camaraderie apostolique dans la phase intermédiaire, notamment la conversion des meurtriers qui furent crucifiés avec le Christ dans une autre pièce diabolique, *Radiopolis* d'A. Vollemaere (1936). Une triade d'initiations à la compréhension des mystères qui voilent l'essence transcendentale de l'histoire et de la vie de l'homme, dont la mission divine est un a priori hors de doute, revient dans chacun des ouvrages par des scènes-clés archétypales : en premier lieu, l'apparition du nouvel Adam qui a enfin expié sa longue attente et sera admis au paradis éternel réinstauré par la ruine du monde du péché. Comme l'Adam du *Dernier Homme* de Grainville (1805), mais à une échelle moins grandiose, le protagoniste de Maurits V. Peeters subit l'expérience de ce génocide qui succède à une attaque au gaz, réminiscence de la guerre des tranchées, dans *Demain. La Destruction d'Anvers* (1933). Ce n'est pas par l'amour, mais par la nécessité, c'est-à-dire par une vengeance justicière que l'homme, fût-il le père de l'Antéchrist comme Erdsön (« Fils de la Terre ») chez Hermans ou l'Adam de Peeters qui, par un dernier acte meurtrier (l'homicide involontaire du seul autre survivant mâle - un carillonneur fou), ferme le cycle de la démence, que l'homme se soumet à une volonté supérieure. Des voies de Dieu, l'homme n'a jamais compris le vrai sens. Le seul architecte-moteur de l'univers reste le Tout Puissant. Et c'est grâce à lui que les temps se dissolvent.

Autre signe de l'exécution finale de l'humanité : le retour du prophète Elie, annonçant l'alliance imposée par l'historisation. Elie n'a jamais

(13) G. Hermans, *Wereldeinde,* De Vlaamsche Boekhandel, Bruxelles, 1907, p. 52.

été soumis à la mort naturelle. Si la création doit parvenir à son terme, tout homme doit avoir rempli sa condition inhérente. Le sacrifice d'Elie est nécessaire pour que les temps puissent s'accomplir. Il signifie l'incarnation même de l'utopie, il la ramène à l'abolition du dualisme :

Elie : *Que vous serez heureux dans le Royaume de l'Amour !*
Robrecht : *La nostalgie des cieux me tourmente tellement !*
Elie : *Moi non plus, moi qui les ai vus de près, ah, je les respire...*
Robrecht : *Oh oui, que vous devez aspirer à y partir.*
Elie : *Là, les jours s'écoulent comme du miel si doux*
Là, les forêts de rosières fleurissent sans épines
Là, des ruisseaux lait-argentés batifolent ... point flétris
par des pâturages verdâtres ...

(Hermans : 11)

Sa propre présence met en branle le combat final, quand les forces du Mal réussiront à détruire le monde par le feu. Devant cette Inquisition pervertie, les éléments se joignent aux substances de l'éther, et la nature de l'homme s'y altère. Mieux encore, l'homme retrouve sa nature initiale ; il devient clair que tout n'était qu'instrument d'un ordre qui lui échappe. Peuple de Radiopolis, s'écrie l'Antéchrist en crevant à la fin de la pièce de Vollemaere, c'en est fini de vos rires, de votre vie. Ce que vous voyiez en moi n'était qu'une machine au service du Dieu de l'Ermite. La vie n'était que de la boue, votre repos sera la torture (p. 51).

Il en va de même dans *La Fin du Monde* (1930), roman dans lequel Jef Scheirs dénonce l'hybris dans un tableau cosmique, excédé seulement par les horreurs sans fin qu'évoque *Dieu et les Vers* (1948) d'Anton van de Velde, le théoricien et apologète du mouvement catholique de l'entre-deux-guerres et zélote à tendance chiliaste à l'image de l'évêque prosélyte anglais Robert Hugh Benson qui a influencé profondément la pensée apocalyptique par sa dyptique *Lord of the World* (1907) et *The Dawn of All* (1911). Van de Velde crucifiera son prophète, baptisé aptement Felix Eligius, en bonne tradition duplicative. Dans le désastre hallucinant des derniers jours, « cette orchestration affreuse, voulue par Dieu », l'atomisation est totale : *La terre se brise en morceaux comme une boule d'argile morcelée par le soleil bouillant. Le firmament est crevassé, et dans les abîmes insondables de ses fentes radie une lumière hors de toute compréhension. Le ciel roule son* velum *noir. Derrière lui, le mystère des cohortes innombrables de Dieu apparaît* (p. 309).

Qu'on ne s'y trompe pas : le seul but des métaphores consiste à rendre à l'évidence que la dynamique, la discontinuité que provoque le feu (*ignis mutat res*) n'est autre qu'une supercherie matérialiste. L'illusion d'une dynamique génératrice est annexée par le biais d'un plan divin irréversible ; les lois de la nature, telles qu'elles furent exposées par

la thermodynamique, ne sont que l'énoncé même du savoir divin ; la vie ne peut faire exception pour l'activité pensante, pour le logos. *La différence, c'est-à-dire l'information et la néguentropie attachées à la parole, au langage, à l'écriture, sont des quanta calculables, soumis aux nécessités, réglés par les mêmes limites. Leur production n'est pas gratuite, elle n'explique rien, elle est à expliquer. Elle se paie dans un bilan énergétique, qu'on n'avait pu évaluer tant il est fin. La valuation terminée, la loi d'entropie se reproduit : la perte est fatale, ici comme ailleurs, le passage à l'homogène, à terme*[14].

Le mot n'est qu'une autre apparence itérative d'un être éternel : la soi-disant dynamique, puisqu'elle est incluse dans l'imperturbabilité divine, fait signe de sa soumission à cette loi suprême, ou, autrement dit, se déclare fonction exponentielle d'une quantité incommensurable. Les opérations appliquées à l'infini (l'alpha et l'oméga, l'unité des paradoxes comme le centre et la circonférence du cercle dans la théologie de Nicolas de Cuse, l'identité du zéro et de l'infini) ne peuvent désigner qu'une seule essence indivisible. C'est-à-dire : l'inconcevable. De cette façon-ci, il n'est point question que l'histoire soit une sécularisation du Salut dans et par-delà le christianisme[15]. Au contraire, il s'agit indéniablement d'un relais unifiant, d'un parcours respirant une sacralisation sous-jacente de la création toute entière[16].

Dans l'hypothèse que la pensée sécularisée d'origine darwiniste et la littérature eschatologique issue du catholicisme militant se rencontrent dans leur présomption commune d'universalité, suivie d'une projection dans un plan connaissable soit par sa mécanique soit par son essence, l'on constate avec stupéfaction que l'exploration de la littérature apocalyptique s'est limitée à la seule Flandre. Il n'est guère suffisant d'avancer les poncifs que la Flandre était une région agraire retardée, d'où une disposition naturelle au millénarisme[17], ou que « Dutch literature is essentially realistic »[18], puisque la production hollandaise d'extrapolation et de fantastique scientifiques renoue aussi bien avec la linéarité mobile de l'évolutionnisme (F. Bordewijk, *Blocs*, 1931) qu'avec la conception vectorielle vers l'entropie de la thermodynamique (B. Roest Crollius, *La Doctrine du Bonheur de Mademoiselle François*, 1965) et à la conviction que l'histoire n'est autre que rétablissement et réparation d'une métaréalité primaire. Toutes les conditions

(14) M. Serres, *Feux et Signaux de Brume. Zola,* Grasset, Paris, 1975, p. 142.
(15) F. Cromphout, « Types van Geloofsbeleving, III : Apocalyptiek » in *Streven*, 41, juin 1979, pp. 784-785.
(16) « *Erfüllung* der Geschichte », dit W.D. Marsch dans son article « Dein Reich Komme ! Ueber die Utopie als Theologisches Problem » in *Monatschrift für Pastoraltheologie*, 46, 1957, pp. 157-160.
(17) Cf., en guise de comparaison, M. Barkun, *Disaster and the Millennium*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1974, pp. 91-97.
(18) J. Dautzenberg, « A Survey of Dutch and Flemish Science Fiction » in *Science Fiction Studies*, 8, 2, juillet 1981, p. 178.

furent ainsi accomplies pour qu'une littérature apocalyptique puisse s'épanouir. Pourtant, à ma connaissance, il y a bien eu des dystopies catastrophiques, mais aucune trace d'apocalypses d'inspiration calviniste. Tout laisse supposer qu'il s'agit là d'une attitude délibérée, et qu'on assiste à une substitution genresque pure et simple.

Une polémique fondamentale dans les années trente nous fournit la clé de ce déplacement dans la topographie thématique. Autour de la doctrine des extrêmes, en vogue dans les années vingt à cause d'une réaction sociopsychologique envers la faillite des idéologies positivistes pendant la Grande Guerre, des revues se groupèrent annonçant l'interprétation littérale des symboles johanniens. L'Eglise Réformée fut tellement secouée par le zèle persuasif de *Het Zoeklicht (Le Phare), De Laatste Dingen (Les Extrêmes)* et *Uit de Schriften (Des Ecritures)*, organe du Bullengérisme, que le Synode de Zwolle (1933) jugea nécessaire d'exclure les idées millénaristes du Drs. Berkhoff et entreprit une campagne contre « l'égarement du Chiliasme », ce qui aboutit à un pamphlet véhément dénonçant les graves erreurs de « ce retour au judaïsme »[(19)]. Nous ne trancherons pas la question de savoir s'il s'agit là d'une manifestation précoce d'antisémitisme. Les arguments philosophiques, par contre, expliquent bien le détour que va prendre la littérature conjecturale. Le chiliasme est réfuté et rejeté pour des raisons rigoureusement déterminées : il nie, en effet, la linéarité irréversible du plan divin, en ce qu'il présume le retour au pouvoir littéral des Israélites comme force politique, et donc historique. De cette façon, la réalité historique rejoint un point « rétrograde », c'est-à-dire le rétablissement d'un règne juif profane. Or, les conséquences d'une telle « hérésie » sont désastreuses : l'essence transcendentale des Ecritures est sécularisée, mais, de plus, l'unité de la Bible, et par conséquent l'idée de l'Alliance même, est brisée. On ne peut accepter l'inversion de la pensée divine. La réduction et le caractère cyclique qui s'en suit ne sauraient remplacer l'emprise expansionniste de Dieu. La rhétorique calviniste s'investit donc du syllogisme rationnel : elle se développe selon les règles de causalité, de détermination, de catastrophe médiatrice sur la voie d'une nouvelle vie. L'anathème est jeté sur le rétablissement d'un être (*Sein*) antérieur.

La seule théorie qui puisse concilier les idées apparemment contradictoires de transformations violentes mais prédestinées (rationellement et irrationellement, c'est-à-dire en dogme calviniste) d'une part, et d'une entité, d'une substance immuable et éternelle d'autre part,

(19) A. Dubois, *Het Hedendaagse Chiliasme. Wat het Wil en Waarheen het Voert*, Oud-Beijerland, C. Veldhoen 1934, 88 p. Plus Clair encore est cet extrait : *Eh bien, ce désir de part en part juif vers un Royaume* séculier visible *gouverné par le Messie, qu'on trouve déjà dans les Apocryphes et qui est enseigné aussi dans le* Talmud *israélien, n'a jamais été oublié par l'Eglise des premiers siècles sous la détresse des temps.* (p. 21). Sur la rupture de l'Alliance, cf. p. 47.

devrait se déclarer de souche moniste. Les contreforts séduisants de Leibniz, dont l'*harmonia praestabilita* réunissait facilement le sens pratique des commerçants hollandais et la prédestination mécaniste des calvinistes, et de Berkeley pour qui l'indépendance des idées de l'expérience formait la base d'une vision de monde énergétique[20], furent immédiatement accaparés par l'antimatérialiste par excellence, Willem Bilderdijk. Le fait qu'il adhérait à plusieurs déviations de l'orthodoxie réformiste le dota d'une flexibilité étonnante. Il louvoya ingénieusement dans l'univers trouble des *disputationes* religieuses qui déterminaient la balance des pouvoirs en Hollande. C'est ainsi que sa *Destruction du Premier Monde* (1809-1810 ; restée inachevée) constitue une véritable défense de l'unité de Dieu, idée chère aux Réformistes. Une ruse préméditée le préserva des reproches de chiliasme ou de dualisme faciles : il expliqua que la chute des Anges aurait dû se passer *avant* la période où la terre était vide et déserte ; le temps préadamite, en somme, hébergea déjà une autre race, et « la formation de la terre, décrite en Gen. 1 : 3 ff., n'était donc qu'un rétablissement »[21] ; ainsi, Bilderdijk contourna la question de la continuité de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Mais l'articulation la moins confuse et la plus cohérente, dont plusieurs auteurs se réclameraient, fut pourtant le spinozisme. L'abdication de la religion en faveur d'une « essence plus morale » sera réalisée au XX^{e} siècle par Van Moerkerken, Van Suchtelen et Bordewijk. Le *Deus sive Natura* venait exactement à la rencontre d'un scepticisme vis-à-vis des systèmes politico-sociaux de l'entre-deux-guerres, en ce qu'il affirmait l'autonomie de la raison spéculative individuelle, éliminant ainsi toute révélation, et de l'immuabilité des lois de la Nature, ce qui jetait les bases de la recherche (connaissance des lois), de la progression (accroissement de la connaissance) et du sens de liberté (le choix offert à l'homme de guider le sort du monde par une conviction éthique). Enfin, « à la négation pure et simple de l'immortalité de l'âme par le déisme (...), le spinozisme opposera une sorte d'immortalité (ou plutôt d'éternité) non personnelle »[22].

C'est une idée fort panthéiste qui sera amplifiée par l'un des derniers représentants du roman historique dans la veine postromantique, P.H. Van Moerkerken (1877-1951). Contrairement à J.B. Van Rode et son heptalogie monarchiste, le cycle *MacDonald* (1933-1934), dont cinq volumes seulement furent publiés, et qui défend farouchement une société aristocratique au sein de la décadence future de l'Europe ainsi

(20) G.J. Stack, *Berkeley's Analysis of Perception*, Mouton, La Haye/Paris, 1972, pp. 62-63.
(21) H. Bavinck, *Bilderdijk als Denker en Dichter*, J.H. Kok, Kampen, 1906, pp. 77-82, ici p. 79.
(22) I.S. Revah, *Spinoza et Juan de Prado*, Mouton, Paris/La Haye, 1959, p. 53.

qu'une morale catholique ferme, voire réactionnaire, Van Moerkerken, nourri des lettres classiques et médiévales et ayant reçu une formation artistique, se prononcera en faveur d'un utopisme mystique qui semble joindre la tolérance du Moyen Age à un spritualisme réfractaire à toute institution religieuse organisée. Les six volumes que constitue *La Pensée des Temps* (1918-1924) peignent une fresque où d'abominables horreurs sont infligées à l'homme partisan de la libre pensée et qui se défend contre tout système et toute dictature. Loin d'être « l'épopée des chasseurs d'ombres, des fous lunatiques à qui l'on doit tout ce que nous possédons d'espoir et de beauté », comme l'entendait le critique Jan Greshoff dans son introduction à la réédition de 1948, cette histoire cosmologique, vue à travers différentes générations d'une famille hollandaise pendant la révolte des Anabaptistes, la résistance des Gueux, les hostilités entre Rémonstrants et Contre-Rémonstrants, la révolution française et la Commune, culmine dans un tableau allégorique sous le titre bien dépaysant de *La Longue Vie de Habhabalgo, et de ses Frères Rabel, Momper, Jur, Pynaar, Dary et Thaumar, suivie des Prophéties et Visions de la Sage Logimena*[23]. Une référence à la périodicité comtienne, et aux sept sages mythiques est indéniable. Dans un dialogue platonique final, et à l'encontre de Bilderdijk, Dieu est représenté en symbiose avec l'homme, ou plutôt, l'être humain prolonge l'être divin : *Le moi rationnel est l'Absolu, intemporel et inspatial, dans la relation de l'Espace et du Temps. Mais le moi de l'expérience comprend toute mémoire du passé* (p. 214).

Bien que le monde souffre de l'aveuglement passionnel, *Dieu lui-même partage cette souffrance. Il souffre dans Son Monde d'Espace et de Temps. L'Absolu contient le Relatif, avec toutes ses contradictions, avec toutes ses misères. Mais Il se libère de ce Relatif en l'achevant par Sa Raison, en le réalisant par le fleuve indivisible des moments indivisibles. Par Son Logos, Dieu est délivré de la douleur mondiale* (p. 217).

L'idée de Dieu deviendra de plus en plus abstraite au point de remplacer l'être même par l'esprit pur. Voilà le thème ahurissant de *La Planète Rouge Sang*[24], signe de la terre détruite dans un lointain futur (mais bien réel à l'approche de la deuxième guerre mondiale, qui surgissait dans son « œuf de serpent »). Le vieux Merlin cherche la consolation et la paix chez Viviane, sa bien-aimée. Le mage décrépi répète l'illusion de chagrin et de violence provoquée par une lutte à échelle universelle menée par les démons de fureur physique, Abaddon, d'usure, Anarazel, et de matérialisme, Belphégor, qui usurpent le monde de l'esprit et détruisent ainsi le bonheur des hommes. Même la bataille finale et la disparition de l'humanité ne change rien au sens et au plan de l'Esprit Encombrant. Mourant, Merlin dont Van

(23) Publié par P.N. Van Kampen à Amsterdam en 1924, p. 224.
(24) P.H. Van Moerkerken, *De Bloedrode Planeet*, Querido, Amsterdam, 1938, p. 79.

Moerkerken suggère qu'il représente « l'humanisme éternel » et qu'il oppose à « la démonie incessante »[25], synthétise l'aspect d'unicité (chaque atome est l'univers) et d'unité (l'univers ne peut exister autrement) qui, depuis Spinoza, s'est imposé dans la pensée libertaire de la façon suivante :

Mais qu'est-ce un seul monde dans cet univers
de mondes sans bornes ? L'Esprit pur
travaille à la perfection de Son cosmos
dans la pluralité de tout ce qui est soumis à des limites (p. 74).

Au cours de la même année, Nico Van Suchtelen finissait un ouvrage publié en 1939, un rêve qui s'avère déjà représentatif des paraboles à l'ironie froide que continueront des auteurs tels Belcampo dans sa parodie ricanante du Jugement Dernier, « Le Grand Evénement » (1947), Max Dendermonde dans *Le Monde Périt de Zèle* (1954) ou encore Reinder Blijstra dans plusieurs nouvelles essentiellement amères du *Planétaire d'Otze Otzinga* (1962). L'attaque violemment anti-fasciste, et notamment contre le type nazi, « le croisement parfait entre une marionnette et un cadavre »[26], ne fait qu'aiguiser l'esprit anti-institutionnaliste qui le tourmenta. « Nos savants sont des analphabètes, raison pour laquelle ils sont parfaitement entraînés à penser clairement » - boutade pareille tirée de l'œuvre pourrait bien être généralisée comme devise de l'oncle vénusien venu des abîmes du temps pour visiter son arrière-arrière-neveu beaucoup plus âgé que lui dans cette vallée de larmes (*Valdoloris*). Ecrit en forme de causerie pour un cercle de salon bourgeois, ce texte moins connu d'un ancien phalanstérien[27] et freudien de première heure, évoque un humanisme

(25) C. LEYS, *Leven en Werk van P.H. Van Moerkerken jr.*, miméo, Louvain, 1962, p. 15.

(26) N. Van Suchtelen, *Le Miroir de Vénus, ou Essai d'une Contribution à la Régénération Spirituelle et Morale de la Planète Valdoloris*, Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1939, p. 39.

(27) Van Suchtelen participa à la colonie expérimentale « Walden II » que Frédéric Van Eeden avait fondée à Bussum en 1898 selon des principes tolstoïens, mais il la quitta très vite. L'influence de Walden (qui exista jusqu'à 1907) fut minime, bien que Jan Thierry nous laissa un manifeste magnanime qui reprit plusieurs thèmes de la fondation (*La Signification de mon Signe de Ralliement*, chez l'auteur, Gand, 1926 ?, p. 59) La seule expérience comparable fut de tendance anarchiste. Le roman *Les Apôtres de l'Etat Nouveau* par Paul Kenis, Arbeiderspers, Amsterdam, 1930, p. 213, décrit son déclin et l'échec inéluctable suite à l'égoïsme enraciné des participants. Il n'est pas clair si l'utopisme socialiste d'avant guerre (J.Esser, A. Pannekoek, H. Gorter, H. Roland Holst-Van der Schalk, B. Canter et bien d'autres) ou le solitaire flamand Jan Laureijs (*Le Collectivisme en l'An 2.00., sous le Régime du Système par Procuration Technique*, De Korenaar, Alost, 1934, 527 p. ; *Pourquoi la Crise ne peut être Résolue par le Capitalisme mais bien par une nouvelle Organisation de la Question du Revenu*, Internacia, Anvers, 1938, 48 p.) a exercé, respectivement subi une influence considérable quant à l'épanouissement du rapprochement des religions orientales. On peut l'exclure pour Laureijs, mais il est hors de doute que l'impact spinoziste partage l'atmosphère panthéiste et pacifiste que respirent les tracts et épopées romanesques imbibés du spiritualisme oriental et théosophiste, tels *Politeia* (1917) et *Les Bienfaits de Notre Décence* (1918) de J.C.P. Alberts ou *Débarrassé d'une Charge en Or* de Hance Nyn (1936).

sceptique qu'il avait déjà atteint dans son commentaire au projet utopique de Van Eeden le roman *Quia Absurdum* (1906). Malgré tout, Van Suchtelen continuera d'exercer « une sorte d'optimisme désespéré », dans la veine d'Erasme et de Spinoza selon Stuiveling, mais surtout de Stapledon, l'écrivain de science-fiction métaphysique anglais bien connu. Il n'est point surprenant que *Star Maker* fut publié en 1937, et résume bien la tragédie et les doutes de Van Moerkerken et de Van Suchtelen : « Le but du Créateur d'Etoiles », dit Gérard Klein, « n'est pas la fin de la souffrance, mais une harmonie « glacée », intelligible par lui seul »[28]. C'est dans l'absurdité qu'offre l'intuition métaphysique que naissent le libre choix et l'acceptation de, voire même l'engagement dans l'action politique. Néanmoins, la plupart de la littérature imaginative se restreint au plan spirituel. L'unique justification du monde assume une logique wittgensteinienne, bien comprise par cet autre spinoziste qu'est Ferdinand Bordewijk. Marchant sur les traces de Van Suchtelen, et dès les années vingt, Bordewijk abhorre l'ordre suprême, ou mieux encore, la confusion étourdie faite entre l'Ordre, qui est de nature métaphysique et donc insaisissable, et l'(auto)discipline, qui est une invention humaine et donc orientée vers l'oppression mutuelle. Le fond philosophique de la fameuse dystopie géométrique que constitue *Blocs* (1931) se trouve formulé dans une nouvelle aigre-douce décrivant « La Fin de l'Humanité (en deux étapes) »[29]. L'ambiguïté suggérée par la fin de *Blocs*, par l'extinction de l'Esprit « plein de résistance impuissante, de regret et de rancune », et la disparition languide de la masse « à cause de son insignifiance naturelle » (p. 172) n'est qu'apparente : il s'agit bien de plans différents, puisque la justification du savoir n'a rien à faire avec son progrès ni avec son accomplissement final. *Il n'y avait plus rien à savoir, et l'Esprit se perdit en ce qu'il avait finalement satisfait sa curiosité. La construction entière « du cosmos » était ouverte, mais point comprise, et tombait hors de portée de la compréhension* (p. 170).

Voilà en même temps l'astuce du principe moniste : l'on ajourne en somme définitivement la dialectique à l'inconcevable, tout comme l'avait fait le roman eschatologique à partir d'un dualisme pourtant rigide. Les différences s'avèrent d'ordre thématique, pratique et idéologique, mais non principiel. D'un point de vue tactique, c'est-à-dire au niveau du modelage textuel incrusté par la rhétorique, le dualisme d'argumentation, en plus, est bel et bien conservé.

(28) G. Klein, « Science-Fiction et Théologie » in *Fiction* 15, 167, octobre 1967, p. 143.
(29) F. Bordewijk, « Einde der Mensheid » in *De Zigeuners, Meulenhoff/Nijgh et Van Ditmar, Amsterdam, s.d., 1959, pp. 161-172. Cf. aussi M. Dupuis, F. Bordewijk, Orion/ Nimègue, Bruges, Gottmer, 1980, p. 67 ; id., « Ferdinand Bordewijks Anti-Utopie Blokken* (1931), in het Licht van het Modernisme en Formeel Experiment » in *Spiegel der Letteren*, 18, 1976, 3/4, pp. 176-201 ; J. Dautzenberg, « Over de Thematiek van Bordewijks Korte Verhalen » in *Spiegel der Letteren*, 21, 1979, 3/4, pp. 178-196.

Nous nous sommes permis de nous attarder à cette forme intermédiaire, qui entraîne justement l'exploitation du contenu et du style vers l'intérieur, niant ainsi sa propre origine. La duplication inconsciente (?) est confirmée par le détour wittgensteinien, c'est-à-dire par la réduction à l'incompréhensible de l'un des composants. L'idée, ou bien par le thème, ou bien par la composition, s'empare de la narration qui devient point fixe, *punctum inflatum*. L'idée tue le projet littéraire, la recherche en soi. Elle amène toujours l'apologie, soit positive, soit négative. Il n'y a plus ni recherche d'un absolu ni recherche d'une conviction convaincante (malgré les apparences). L'imaginaire ne parle plus, mais produit un bruissement constant en forme d'oraison ; son parler est la répétition, plus, une reduplication liturgique : la litanie. Cette transe suicidaire - textuellement parlant - s'avère et littéraire et idéologique et culturelle et stylistique et expérimentale. La littérature conjecturale n'excède jamais, au point où nous sommes arrivés, le pamphlet idéologique. Elle n'est que métaphore de l'histoire sacrée, dans le sens où l'entend Eliade, jamais coupée de l'*ens divinis* dont elle se montre mode d'énonciation, rien de plus. C'est pourquoi l'aspect pamphlétaire sera souvent caché par un autre mode dominant. Il s'habille en satire, en tract, en allégorie, telle la ruche bien connue de Mandeville, de Swift ou de Marnix van Ste Aldegonde, mais aussi bien comprise par H. Van den Steenhoven dans la fable moraliste qui résume les différentes options, *Dardomo. Un conte de Fée d'Abeilles*[30]. Le modèle économique décrit anticipe sur un dada central de la science-fiction américaine d'après-guerre : l'implosion complète du troisième signifiant, la métaphysique, qui s'installe confortablement dans la rhétorique de telle façon qu'elle n'est même plus reconnue ; le dualisme sera restitué, mais cette fois exclusivement orienté vers l'intérieur, vers la confrontation entre « nature » et « culture »[31]. Ce dualisme n'est qu'une copie d'un dualisme antérieur qui a déjà gagné le jeu, et fonctionne désormais comme *hysteron proteron* à toute approche textuelle. Le culte du connu, c'est-à-dire de ce qui se passe à l'intérieur de l'horizon de l'attente, constitue vraiment la loi de la décadence bourgeoise.

La matrice de ce que j'appellerais la « centripétalité » s'exprime de préférence par images exemplaires. Dérivés de l'île (exotique dans les voyages extraordinaires et les robinsonnades), puis de la cité utopique

(30) Publié par De Driehoek à Bosch en Duin en 1935 (116 p.)

(31) J.P. Gray & L.D. Wolfe, « Sociobiology and Creationism : Two Ethnosociologies of American Culture » in *American Anthropologist*, 84, 3 Septembre 1982, pp. 580-594, ici p. 582. Pour une approche bien extensive de la cité dans son sens le plus large, on pourrait consulter G. Gauthier, *Villes Imaginaires. Le Thème de la Ville dans l'Utopie et la Science-Fiction (Littérature, Cinéma, Bande Dessinée)*, Cédic, Paris, 1977, 192 p., et A.Manguel & G. Guadalupi, *The Dictionary of Imaginary Places*, Londres, *et al.*, Granada, 1980, 438 p.

des auteurs des Lumières, le camp et sa mise en ordre s'investissent de ce rôle prépondérant. Si donc l'humanitarisme cosmopolite se dotait dans l'âge pré-industriel « du jardin topiaire comme *weltbild* », c'est-à-dire d'un ordre artificiel élaborant une métaphore qui s'élargit selon les besoins et degrés de focalisation, une première opposition fut inférée par l'usage des ruines dans la littérature romantique[32], ou de la tour infernale dans l'ère contemporaine[33]. Par extension, il y a une deuxième opposition, beaucoup plus importante pour notre sujet, qui a transféré la première à l'organisation intérieure de la cité. Ce que fut la Cité de Dieu pour le Moyen Age, emblème cosmologique de l'Ordre divin, prend aussi bien la forme de la Nouvelle Jérusalem que celle des Républiques Calvinistes déjà mentionnées. A l'encontre de ces théocraties symétriques, une image déconcertante parce que ambiguë à l'extrême, se constitua. En effet, le symbole de la Nouvelle Babylonie garda indéniablement sa pulsion romantique comme messagère de l'extinction du monde humain connu. Introduit par Tennyson[34], les apocalypses néerlandaises retombaient facilement au niveau des images décadentes et à celui de l'œuvre de Benson pour annexer ce symbole. Il est curieux de constater que le chaos spirituel fut, sans exception, contré ou accompagné d'une organisation mathématique des villes modernes. A l'agonie de la ville dépravée par excellence, la Babylonie, l'on ajouta néanmoins des dimensions beaucoup plus critiques. D'un côté, la forme parfaite d'une planification géométrique ne peut cacher la putréfaction morale - ce qui explique le succès immédiat, mais éphémère, de traductions telles *Teilopa* de Cosmus Flam (1930, traduit en 1933). De l'autre côté, le symbole de la ville prostituée est rongé de deux façons : ou bien par la menace de complexité intérieure, par la constitution d'un labyrinthe ; ou bien par une « Umwälzung aller Werte », l'organisation raffinée au service d'une utopie bien différente. Bien que la première stratégie a été appliquée avec un succès remarquable, notamment par Gust Van Brussel, Hugo Raes et Sybren Polet, pour ne citer que les plus marquants, bien que l'ex-artiste de Cobra et théoricien de la génération « expérimentaliste » des années cinquante Constant (Nieuwenhuys) ait sacrifié plus de vingt ans à la poursuite et la réalisation d'un projet architectonique de la « Nouvelle Babylonie » (rêve utilisé par Grovis - Ruurd Groot et Eduard Visser, éditeurs d'une série de science-fiction de la maison renommée Meulenhoff à Amsterdam - dans *Duvels en Oranje Moeren*[35], un vrai

(32) Cf. G. Le Coat in *Les Cahiers Internationaux du Symbolisme*, 1981, 42/44, 99-112, *versus* R. Mortier, *La Poétique des Ruines en France*, Droz, Genève, 1974, 237 + XXXII

(33) On n'a qu'à penser à J.G. Ballard, *High Rise*, ou, dans la littérature néerlandaise, à I. Van Goeree, *La Cage*, Standaard, Anvers, Van Kampen, Amsterdam, 1973, 117 p.

(34) *Babylon* (1827). Cf. L. Sterrenburg, « The Last Man : Anatomy of Failed Revolutions »in *Nineteenth Century Fiction*, 33, 3, décembre 1978, pp. 326-327.

(35) Sous-titré de « La Nouvelle Babylonie et le Terrible Homme de Néerlande », Meulenhoff, Amsterdam, 1968, 158 p.

roman « provo »), l'image révèle sans cesse l'impossibilité de travailler avec des perspectives non-finalisées.

Cette dernière considération suscite une explication. Un tel symbole ne peut perdre de sa force représentative de la rhétorique dominante en raison de quatre arguments majeurs : le rationalisme sous-jacent et prétendu perd sa cohérence sous la pression du « Historisierung des Chiliasmus » ; la nouvelle opposition nomadisme-sédentarisme reprend et répète l'opposition dénoncée « nature-culture » ; le rôle du jeu est néfaste comme stratégie critique ; enfin, le paradigme du symbole lui-même perd de sa signification, étant une catégorie dépourvue d'éléments stables quand elle est détachée de son contexte rhétorique, et donc de contrastes identifiables. La méthode probabiliste, telle qu'elle est appliquée par Polet, est la plus prometteuse, mais s'avère sensiblement affaiblie par le caractère véridique, le documentarisme hyperréaliste qu'elle exige.

Nous l'avions déjà dit à l'occasion de l'effet spinoziste dans la littérature conjecturale : le renvoi du chiliasme à l'histoire objective implique une démarche tout à fait irrationnelle, et donc paradoxale, en tant qu'elle est incluse dans un futur à former par la société humaine, en tant qu'elle rétrécit le procès historique à une seule destinée. Ayant été subordonnée à un mode de pensée et à un a priori dogmatique, l'inversion du syllogisme appliqué témoigne d'une absence pure et simple de consistance dans la pensée dite rationnelle. Un exemple : on pourrait interpréter *Blocs* de Bordewijk comme le cri désespéré du changement inéluctable. Mais *Blocs* ne fait qu'imiter le modèle d'une finalité préconçue en ce que l'histoire démontre qu'on n'échappera jamais au paradigme même : le changement des formes géométriques, et des idéologies qu'elles représentent, n'a aucune autre signification que celle d'être l'indice d'un délai, qui sera épuisé (comme Bordewijk le décrit dans « La Fin de l'Humanité ») devant un mode de pensée inlassablement récurrent, et finalement vainqueur. *Blocs* n'arrive nulle part à définaliser le paradigme autoritaire apocalyptique, et ne suggère à aucun moment qu'une visée probabiliste, sous l'influence du principe d'incertitude de Heisenberg, sera considérée un jour. Ainsi, toute prétention à un rationalisme extérieur est déniée.

En deuxième lieu, le point de vue nomade dont partent la plupart des constructeurs de labyrinthes, bien qu'il se situe au-delà de la critique symbolique du changement, échoue par l'exemplification du procédé utilisé lui-même. La complexité croissante, opposée au réductionisme dualiste, se détériore rapidement en lui substituant une finalité absente, qu'on préconçoit. Les effets de la complexité sont encombrants : ils lèvent un écran devant le vide médusant, la couche de médiation que forme le labyrinthe, se transforme en objet auto-réfé-

rentiel. La désorientation introduite à l'intérieur de la ville accroît graduellement l'inviolabilité des extrêmes, jusqu'à ce que ceux-ci échappent définitivement à l'absorption topiaire. Redevenue absolue, la mort a un goût exclusivement cruel. Sa signification a été soustraite aux inférences historico-sociales ; dès lors, elle accorde elle-même un sens aux actes humains désorientés : la violence, les guerres, l'amoralité, l'acte gratuit. L'effet conceptuel qui en ressort mène sans ambage au dilemme zénonien : le passé éliminé[36], la linéarité temporelle cesse d'exister en ce que le futur implose. Le voyage incessant que prône Constant dans un environnement jamais égal à lui-même coïncide avec la ruche pyramidale qu'ont établie les hommes de Néerlande dans le roman de Grovis, faute de cadre de référence.

Cette conception d'« urbanisme unitaire », à laquelle Constant, ancien membre de l'école situationniste de Guy Debord, a enlevé toute crédibilité, pourrait reprendre vigueur, si elle réussissait à trouver le moyen d'obtenir une cohérence non-finaliste. Il se peut que certains auteurs, parmi lesquels Hesse (*Das Glasperlenspiel*) et Van Vogt (*The World of Null-A*) ne sont pas les moins importants, ont envisagé, tout comme Constant, que le jeu remplacerait l'ordre établi. Il n'en est rien. Le meilleur exemple dans le roman dystopique néerlandais, *Après Nous les Monstres* de Frans Buyens[37] montre indéniablement que le jeu n'échappe pas aux prescriptions rhétoriques. Il ne fait que copier le système de réglementation sociale, et exerce son pouvoir, pour ainsi dire, par délégation, et en forme réductrice. C'est pourquoi Buyens, dont le fatalisme n'arrête ni l'autorégulation d'un monde clos ni l'autocritique (qui ne déborde pas sur une solution), fait usage de plusieurs fausses cloisons. L'invasion de Mars et de Vénus par la société du futur réduite à une existence souterraine après une guerre atomique, qui est constamment mise en perspective, n'est qu'un leurre construit afin de faire fonctionner le jeu central, celui de la société même. Maintes fois, une projection plus ridicule y est ajoutée. Elle culmine lorsque les généraux, qui ont pris le survivant du passé pour le ministre, se livrent à une bataille imaginée à échelle en guise d'une invasion réelle (pp. 112-118). Cette dimension autoréflexive aide à comprendre que la fantaisie exprime une réalité qui baigne dans l'activité autoconsommatrice, mais sans laquelle l'homme ne peut vivre[38]. Par contre, le manque d'un contexte cohérent réduit le jeu à une contre-partie illu-

(36) R. Vooren, *New Babylon in een Nederlandse Science-Fiction Roman*, Leyde, miméo, 1978, p. 26 (« [Dans la ville de Constant] personne ne reviendra ni reconnaîtra où il a été avant »).

(37) F. Buyens, *Na Ons de Monsters*, Satyricus, Anvers, 1957, 233 p. Il est à noter que des films contemporains tels *Blade Runner* de Ridley Scott et surtout la dernière production des Studios Disney, *Tron*, ont épuisé ce thème à l'extrême.

(38) On retrouve de forts échos de ces miasmes existentialistes dans le monde plus désespéré encore de S. Lem, *The Futurological Congress*. L'ouvrage le plus morbide mais aussi le plus *cool*, qui forma la réponse hollandaise aux apocalypses flamandes, fut

soire, et renforce la base implosive du discours bourgeois : l'utilitarisme immédiat, c'est-à-dire la même métaphore du statique que présentaient les stratégies précédentes.

C'est que les contours, flous il faut bien l'admettre, mais immuables du paradigme judéo-chrétien se sont servis de la confusion intégrale tellement recherchée par des mouvements entièrement antagonistes pour s'établir plus puissants qu'au XIX^{e} siècle. Le malthusianisme (critiqué par De Veer en 1880 et par Scheirs), le darwinisme (mis en question dès 1876 par Jan Holland) et la thermodynamique (dont la plus belle application a été rédigée par Eric Van der Steen, *Finishing Touch*, roman pré-existentialiste) offraient bien des points de départ capables de renverser la rhétorique dominante. Mais « le dérèglement de tous les sens », l'« Umwertung aller Werte », et, pire encore, la permutabilité illimitée de tout terme et de tout symbole ont insipidement instauré le régime centripétal. Comparons quelques détails dans les ouvrages de Grovis et de Buyens. L'absence de couleurs caractérise la pauvreté émotionnelle de Néerlande, stratégie inversée par Buyens qui a même recours à la psychologie des couleurs pour accentuer l'aspect superficiel de la vie sensuelle du nouveau monde. Le bonheur y implique l'élimination du temps dynamique, mais c'est un bonheur qui n'est que la caricature de celui de l'*homo ludens* constantien. Le jeu assure la fragmentation définitive. On se cherche un « camp » où la lutte (idéologique) fait rage - les règlements d'une doctrine et d'une conception de monde close, stable et finalisée ne sont pas touchés. D'où l'aspect carcéral de la dystopie néerlandaise : elle s'est transformée d'énonciation réorientée en mode reduplicatif. La technocratie s'est emparée d'elle, tout comme de l'utopie (M. Eyskens, *Ambrunetië, le Pays du Couchant au Matin*, 1974 ; H.N. Teuben, *Tryptique du Technopolite*, 1972). Et derrière cette mentalité des débats récents le prouvent[(39)], rien n'a changé : l'irrationalité de principe et de choix, Feyerabend, Boehm, Capra et autres Zukav l'ont démontré, règne *ad libitum*.

N'y a-t-il donc aucun espoir pour la littérature conjecturale ? On observera qu'il y a eu la théorie quantique et la mathémathique de Brouwer qui ont inspiré quelques rares auteurs néerlandais. Et il y a - on ne commence qu'à le découvrir, en premier lieu au cinéma - le

---

celui d'Eric Van der Steen qui sera mentionné après. La publication originale date de 1947, mais la version de 1957 sous le titre *De Beesten de Baas* (jeu de mots signifiant à la fois « Maître des Animaux » et « Les Animaux sont Maîtres ») est mieux connue (Amsterdam, De Arbeiderspers).

(39) En général, les discussions tournent autour de la « neutralité », de l'« objectivité » et de l'« admissibilité illimitée » de la recherche, pour la plupart de la recherche technique. Un cas actuel présente la polémique sur le statut et la responsabilité de la science physique qu'a provoquée une conférence peu conventionnelle (qui contenait de larges extraits de son journal intime) de F.W. Saris dans la revue *De Gids* en 1981. On y est loin de la rationalité détachée présupposée, mais ce qui est intéressant est la mise en question du mécanisme institutionnel ; le débat continue à ce jour.

rôle subversif du *kitsch* et de la « fabrication » littéraire, ouvertement usée et arrangée. Une spéculation provoquante, sorte de supplément a *Flatland* d'Abbott, fut lancée dès 1957 par le physicien Dionijs Burger ; Bolland entreprend vraiment ce que le sous-titre promet : de réaliser un « roman de l'espace courbé et d'un univers en expansion ». Plus solide et durable s'annonce l'effort soutenu du grand romancier néerlandais, Sybren Polet. Dans son cycle, *le Lokieniade*, toujours en développement depuis 1961, et qui rassemble actuellement les romans *Breekwater, Le Temps Interdit* (1964), *Mannekino* (1968), *Les Habitants du Cercle* (1972), *La Naissance d'un Esprit* (1974) et *Xpertise* (1978) et sera bientôt suivi de *H.H.H.* (1983), il développe un univers en mutation permanente aux personnages complémentaires et interchangeables, mais d'une envergure jamais égalée dans le domaine néerlandais[40]. Quoique nous doutions de l'indépendance spirituelle qu'il attribue à l'énergie toute puissante, appelée le « psychon »[41], qui se condense en matière et pensée, on découvre des traces gênantes d'hégélianisme qui risquent de conclure une alliance monstrueuse avec le fond spinoziste[42]. Il est hors de doute pourtant que ce projet offre le seul exemple que je connaisse de « challenge » probabiliste. L'histoire, la rhétorique, la narration y sont faites et reconstruites à chaque nouvelle entreprise ; la constitution de l'espace imaginaire ne souffre que

(40) Un autre auteur reconnu, Hugo Raes, a fait des expérimentations pareilles dans sa dyptique *De Lotgevallen/Reizigers in de Anti-Tijd* et dans *Het Smaràn* (livres publiés par De Bezige Bij à Amsterdam). Le caractère épisodique et l'approche qualitative n'empêchent pourtant pas le point de vue strictement dualiste qu'observe l'auteur.

(41) Nous profitons de l'occasion pour corriger, ou plutôt amender une hypothèse sur le psychon que nous avions faite antérieurement. Il semble bien que l'idée originale, et largement leibnizienne, d'une énergie qui se cristallise, devenue « lourde d'expérience », est dérivée d'un modèle littéraire argentin. En effet, en 1906, Leopoldo Lugones avait publié dans ses *Las Fuerzas Extrañas*, un conte intitulé « El Psychón », création imaginaire qui préfigure l'usage qu'en ont fait les auteurs de science-fiction américains, notamment Daniel Galouyé comme nous l'avions indiqué, et le théoricien de télépathie Whately Carington (*Telepathy*, Londres, 1945). Une difficulté qui reste néanmoins à résoudre est celle de la relation entre le texte de Lugones et celui de Galouyé, puisque ni l'étude initiatrice de J.O. Bailey (*Pilgrims through Space and Time*, Westport, Greenwood, 1972, 1ère éd. : 1947) ni la compilation bibliographique revisée de Neil Barron, (*Anatomy of Wonder*, Bowker, New York/Londres, 1981) ni l'encyclopédie exhaustive de Peter Nicholls (*The Encyclopedia of Science Fiction*, Londres *et al.*, Granada, 1979) ni d'autres ouvrages de référence importants (Tuck, Versins, Holdstock, Gunn, Alpers, Rottensteiner, Lundwall) semblent connaître le premier, et que Hall (*S.F. Book Review Index 1923-1973*, Gale, Detroit, 1975) ne donne aucune indication concernant une traduction avant 1973, date à laquelle Polet finissait le manuscrit de *De Geboorte van een Geest*. Par contre, le fait que Polet maîtrise modérément l'espagnol n'exclut pas une lecture de Lugones en original. A cela s'ajoute sa connaissance du « psychon télépathique » qu'il a découvert *post factum* dans l'ouvrage autobiographique d'Arthur Koestler, *Janus*. Celui-ci décrit pleinement les aspects et caractéristiques d'un « psytron » dans le chapitre 8 (« Physics and Metaphysics ») ; il le relate au principe d'incertitude de Heisenberg. Mais il est sûr que Polet a aussi tiré directement la même notion d'une référence à Carington dans « The Perversity of Physics », chapitre 2 des *Roots of Coincidence*, Hutchinson, Londres, qui date exactement de 1972, et où Koestler explique toutes les implications du « wave mechanics » et de son application à la psyché : « Sir Cyril Burt, whose « psychons » have configurational rather than particle character » (p. 64). Quoi

des détails véridiques trop poussés (les pancartes énervantes d'Amsterdam, par exemple). Les perspectives muables sur l'histoire ne renoncent pas à l'achèvement, comme l'éprouvait Harry Mulisch dans sa politique-fiction *Le Futur de Hier* (1968). Le kitsch, enfin, agit avec plus de perspicacité. A l'encontre de toutes les écoles égocentriques, il a prouvé, à lui seul, qu'aucun texte ne possède des qualités intrinsèques. Pareil avis prépare une véritable révolution cognitive : le problème de vérité, et même la formulation de ce problème est reléguée à un acte institutionnel, et non point à une caractéristique ontologique. De là à comprendre la faillibilité de l'infrastructure rhétoricienne dérivée de l'argumentation néoplatonicienne et sophiste, et des a priori chrétiens n'est que le premier pas vers une vision probabiliste des trames socioculturelles. Il semble ironique que se soient exactement les Sax Rohmer et les Edgar R. Burroughs d'aujourd'hui qui préparent, souvent inconsciemment, la voie d'une pensée et d'une intuition dynamique à la portée de toute personne créatrice. Ce seront donc plutôt les illustres inconnus de Sinclair, Multon ou Crick dès les années trente, un Van Herck, un Liedel ou un Visser aujourd'hui que les *mainstream writers*[43], qui feront du kitsch, dans un sens bien différent de celui qu'Ackernecht proposa, un véritable « kulturelle Uebergangswert »[44].

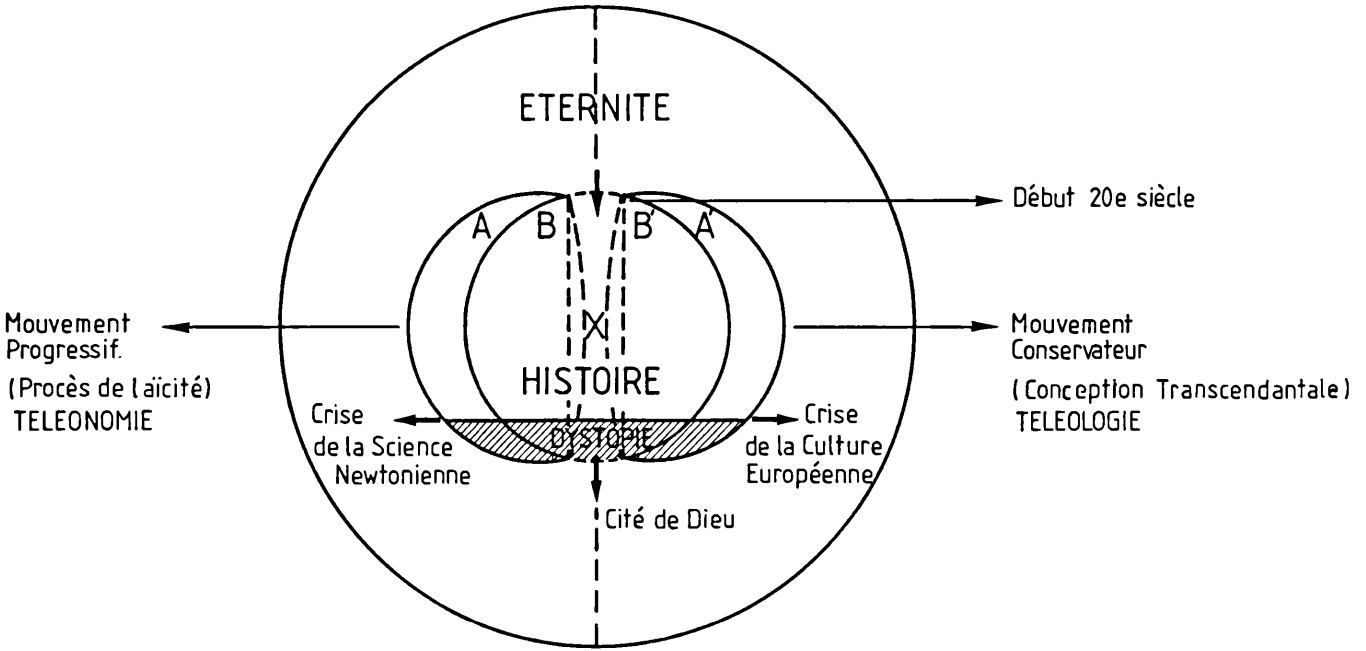
---

qu'il en soit, la trouvaille d'alourdissement reprend, d'une manière dépourvue de burlesque telle que la pratiquait Lugones, l'idée même de « su propria teoría que el pensamiento es una forma de materia. El sabio de este relato busca materializar al pensamiento, a base de los impulsos eléctricos del cerebro » (R.M. Scari, « Lugones y la Ficción Científica » in *Iberoromania*, 2, 1975, p. 155). Ainsi, Polet s'approche clairement du point de vue spinoziste, et met gravement en doute le principe de dialectique appliqué dans les relations inverses des sosies Kilo et Lokien, inaugurant par là le *temps* comme facteur primordial au lieu de l'identité.

(42) Cf. L. De Vos, « De Möbiusring van Polets Werkelijkheidsvizie » in *De Vlaamse Gids*, 60, 5, septembre-octobre 1976, pp. 22-33.

(43) L'histoire du roman populaire reste encore à écrire. Une liste de noms a été mise en cadre par nous-même dans « Towards a Reappraisal of Netherlandic Scientific and Utopian Fantasy » in W. Bilderdijk, *A Remarkable Aerial Voyage*, éd. P. Vincent, Wilfion Books, Paisley-Glasgow, 1982, pp. 82-121, mais exige encore une élaboration systématique et minutieuse. Mieux connus sont les titres suivants : *C.R. 133* (1926) et *La Terre se Fend* (1930) de M. Dekker ; *Houtekiet* (1939) de G. Walschap ; *Rue Oubliée* de L.P. Boon (1944) ; *Le Lotus Rouge et le Lotus Blanc* (1951) de Jef Last ; *Le Danger* (1960) de J. Vandeloo ; *La Réserve* de W. Ruyslinck (1964) ; *Les Dieux Retournent à la Maison* d'A. den Doolaard et *On se lève le samedi* de J.G. Toonder, deux ouvrages de 1966 ; *Le Carnaire* de Leo Vroman (1973) ; les œuvres récentes d'E.C. Bertin, de J. Carossa (*Les Nus et leur Héros*, 1981), de Raes (*La Destruction de Hypérion*, 1978), de F. Liedel (*Bakker*, 1982), de J. Geeraerts et surtout de G. Van Brussel (*L'Anneau*, 1969 - cf. J. Finne, « Gust Van Brussel : De l'Utopie à la Science-Fiction » in *Horizons du Fantastique*, 1973, 11, pp. 24-27) et de Belcampo (*Toutes ses Fantaisies*, 1980). Van Brussel a récemment récidivé avec une fable babylonienne, *Paysage Désert* (1980, mais qui n'a reçu d'attention que du *fandom*.

(44) E. Ackernecht, *Der Kitsch als kultureller Uebergangswert,* Verein Deutscher Volksbibliothekare, Brême, 1950, 24 p.



A Crise de la Civilisation
(Großstadtroman)

B Crise de la Pensée
(Cataclysme Idéologique)

X
monisme

B´ Crise de la Pensée
(Roman apologétique)

A´ Crise de la Civilisation
(Roman Eschatologique;
Apocalypse)

Science-fiction et fiction spéculative
1985/1-2

Le lieu propre de la SF est la *schizoïdie de la société technicienne contemporaine.* La SF est à la fois l'effet, la victime et la rédemptrice de cette schizoïdie qui sépare ce que C.P. Snow a appelé les « deux cultures » (l'humaniste et la techno-scientifique). Nous vivons, aimons, mourons dans un univers techno-scientifique : un technocosme (dont l'astronef est l'expression culminante). Notre expérience du futur est celle d'un avenir à la fois absolument opaque et ouvert, dominé par les possibles techno-scientifiques.

La SF de qualité serait plutôt l'inverse d'une littérature marginale d'évasion puisqu'elle procède d'une sensibilité aiguë à l'univers technicien qui constitue, que nous le voulions ou non, notre référé contemporain. L'évasion, la fuite ne seraient-ils pas plutôt du côté de la Littérature Traditionnelle et Instituée où l'on continue d'aimer, de souffrir, d'agir, de décider, de vivre et de penser, de naître et de mourir comme il y a cinq cents ans ?

La SF est un ensemble de tentatives jouées d'assimilation du quotidien au futur technicien : comment vit-on (aime, écrit, parle, agit, souffre, admire, devient fou, tue-t-on, etc...) dans une dictature informatisée sur un astéroïde minier, dans une société eugénique ou un famille clonée, dans un monde envahi d'êtres technogènes, c'est-à-dire engendrés par la technique... ?

Mais la SF - où certains voient la forme moderne du roman philosophique - alimente aussi l'imagination spéculative. En ce sens, elle retient outre-Atlantique l'intérêt de beaucoup de philosophes.

Le présent recueil veut rendre justice à la complexité de la SF en accueillant à côté d'études littéraires des analyses manifestant la portée spéculative du genre. Telle est son originalité : des trois facettes de la SF - science, fiction, spéculation - la troisième a été jusqu'ici la moins bien perçue. Il importait de réparer cette négligence, grave dans la mesure où les plus grandes œuvres SF sont des méditations dramatisées sur l'homme dans l'espace-temps techno-scientifique.

ISSN 0770-0962 couverture j.c. geluck 895 FB

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines défectuosités peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).
Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'usager s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :
a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.