

# Vingt-et-une chroniques SF

Alain Van Kerckhoven

## AVERTISSEMENT

Ces billets de science-fiction sont parus dans diverses publications confidentielles de 1994 à 1997. Ils ne constituent qu'un fragment de cette chronique qui comportait à l'origine une quarantaine de textes dont certains se sont perdus. Je ne peux feindre d'ignorer que ces textes sont largement inspirés des écrits de Jacques Sadoul, Pierre Rey ou Stan Barets et de discussions bruxelloises avec Jacques Van Herp, critiques dont j'étais à ce point imbibé qu'il est sans doute présomptueux de poser ma signature sur cette synthèse.

## 1. QU'EST-CE QU'SF?

Un sondage effectué il y a N années, analysé il y a N-1 années et communiqué aux lecteurs survivants il y a N-2 années apportait de précieuses informations sur les centres d'intérêts de ceux-ci. Dans le tiercé de tête figurait la science-fiction. Les deux uniques objets des conventions de SF étant de satisfaire l'alcoolisme et l'ego des auteurs, il n'est pas étonnant qu'aucun GIS SF ne se soit jamais constitué dans notre belge association qui offre déjà ses propres exutoires aux penchants éthyliques et narcissiques de ses membres. Pourtant...

J'ai le sentiment qu'à la différence des auteurs dont il n'y a plus rien à espérer, certains lecteurs aiment vraiment la SF. Voire même que certains, pour lesquels les lettres SF évoquent les aventures consternantes de la Guerre des Étoiles, pourraient découvrir un univers - voire des univers - d'une richesse et d'une luminosité que le doigt boudiné d'un E.T. geignant « Maison, maison » empêche d'imaginer.

Car tel est sans doute l'un des principaux problèmes de la SF : l'adaptation cinématographique sous le label science-fiction de scénarios qui n'en ont que l'un des décorums possibles. Pour un large public, le contact avec la SF s'est opéré par l'entremise cinéma. Il est clair que *La Guerre des Étoiles* est une épopée moyenâgeuse. Le fait de changer les châteaux en vaisseaux et les épées en

sabres-laser ne suffit pas à en faire de la SF. De son côté, E.T. n'est rien d'autre qu'une aventure du *Club des Cinq*. Pourtant, Walt Disney avait créé bien avant des souris et des canards qui s'habillent, parlent, conduisent des voitures et dirigent des banques sans pour autant prétendre faire de la SF. Sans doute le succès en librairies d'œuvres de SF assez faibles telles que *1984* ou *Le Meilleur des Mondes* et leur reconnaissance par une intelligentsia mondaine a-t-elle conféré à ce genre une plus-value dont les majors américaines entendaient profiter.

O tempora, o cinema ! (Principale exception : *2001, l'Odyssée de l'espace* de Kubrick). Pour me justifier auprès des lecteurs versant encore une larme à la simple évocation d'ET et qui doivent réfléchir au meilleur moyen de venger leur gentil héros de mes méchantes attaques, je ne peux que me risquer à une définition de ce qu'est la science-fiction. Je reste cependant bien conscient de l'impossibilité d'enfermer des dizaines de milliers de romans et nouvelles dans une courte phrase. Foin de précautions oratoires, allons-y :

UNE OEUVRE DE SCIENCE-FICTION EST L'INVENTION D'UN MONDE.

Voilà.

Maintenant, ne me demandez pas de définir les mots *invention* et *monde* ! Et si vous me dites que chaque roman de Shakespeare, que chaque évocation de Borges, que chaque poème de Valéry bâtit lui-même un monde particulier, eh bien vous aurez raison et me voilà contraint de revoir ma belle définition :

UNE OEUVRE DE LITTÉRATURE EST L'INVENTION D'UN MONDE.

Oui, bon, mais et la science-fiction alors ? Disons que le monde créé ne doit pas nécessairement être en accord avec celui que nous admettons comme réel. Il peut sortir du domaine des imaginaires possibles passés et présents.

Un roman dans lequel Gédéon Bellefeuille trucidé Odile Jambon à Paris en 1930 ne peut être considéré – sur ces seules bases – comme appartenant à la SF bien que dans la réalité du Paris de 1930, aucun meurtre n'ait été commis avec des intervenants portant ces noms. Rien ici ne nous oblige à recadrer notre imaginaire. Si en revanche notre héros tue le jeune Adolphe Hitler, alors nous devons opérer un rajustement important de nos repères et nous pouvons parler de science-fiction.

La science-fiction ne devant pas se plier à notre imaginaire actuel, elle possède donc moins de contraintes que la littérature générale et est en conséquence un genre beaucoup plus large (et dès lors plus difficile !) C'est pourquoi je dois bel et bien revenir à ma première définition et la compléter de deux autres propositions de manière à former un parfait syllogisme :

UNE OEUVRE DE SCIENCE-FICTION EST L'INVENTION D'UN MONDE.

SI CE MONDE S'INTEGRE À NOTRE IMAGINAIRE, IL S'AGIT D'UNE ŒUVRE  
DITE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE.

LA LITTÉRATURE EST DONC UN GENRE PARTICULIER DE LA SCIENCE-  
FICTION.

Lequel syllogisme génère un corollaire direct que je vous serai gré d'apprendre par cœur :

Il vaut donc mieux ignorer l'étymologie du mot *science-fiction*.

Ceci étant posé et accepté par tous, je pourrai procéder dans les prochains mois à une analyse stochastique, incomplète et prétentieuse des genres, mondes et gens qui peuplent la SF... à l'exception bien sûr de la littérature générale. Sachez seulement que ses maîtres sont Shakespeare, Dante, Dostoïevski et Borges. C'est un genre mineur.

Oublions-le.

## 2. ISAAC ASIMOV (1/2)

Il y a cette phrase d'Abraham Merritt qui doit obligatoirement ouvrir une biographie d'Isaac Asimov : « Il savait seulement que de l'océan de stupidité qu'est l'humanité s'élèvent de temps en temps des vagues intelligentes qui retombent ensuite dans la mer stupide. Il savait qu'il était l'une de ces vagues. »

Parmi ces vagues, il est évident que le Bon Docteur se voyait en tsunami ou en raz de marée. Beaucoup partagent ce point de vue.

Bien sûr, une telle assertion ne peut s'appuyer sur le seul argument d'autorité. Signalons donc que le Bon Docteur eût vraiment un doctorat de biochimie, matière qu'il professa à Boston avant de considérer que son activité d'écrivain était bien plus gratifiante intellectuellement et financièrement

que sa charge d'enseignant. Bien lui en prit car ses livres furent couronnés par de nombreux prix et je ne pense pas qu'il est possible de trouver un autre auteur ayant pareil palmarès. Avec les années, l'étoile devint une galaxie. Traductions, adaptations, anthologies, collaborations, études, œuvres de vulgarisations. La place réservée à Asimov à la FNAC de Bruxelles occupe un bon mètre cube après passage du fournisseur et se dégarnit vite, très vite, les jours suivant. Le compteur à dollars tourne très vite aussi. L'argent entre. Asimov n'oublie pas que l'âge d'or dont il fut l'un des acteurs principaux, s'est épanoui dans des revues et non dans des livres. Initiative géniale : il crée l'Asimov Science-Fiction Magazine dont la substantifique moelle peut se trouver chez nous aux Press Pocket sous le titre « Asimov (en grand) présente (en petit) ». En quelques mois, la revue est un succès qui concurrencerait *Analog* si nous étions en Europe. Mais nous sommes aux États-Unis où l'on a compris que l'énergie dépensée en concurrence peut parfois mieux être utilisée à faire grossir le gâteau. De fait, *Analog* et *Asimov Science Fiction Magazine* relancent le mouvement. On se croit presque revenu à l'époque de Campbell. De ce fait, chaque mois, par le volume des traductions, des rééditions, des nouveaux auteurs découverts sous son parrainage, des anthologies, des livres prolongeant ses idées et créations, le Bon Docteur possède une actualité à faire pâlir d'envie Stephen King. Pas mal, pour quelqu'un qui est mort en 1992. Vous comprendrez donc que si je n'avais pas ouvert le bal avec Asimov, son ombre serait restée bien trop présente. D'autant plus qu'un élément de sa vie dont aucune biographie ne semble faire mention peut avoir ici son importance : Asimov fut un membre éminent de Mensa.

Au vu du nombre de livres d'Asimov encombrant les rayons des librairies, on pourrait croire qu'il est l'auteur de SF le plus prolifique. Il n'en est rien : Poul Anderson et Andre Norton, notamment, ont une bibliographie nettement plus longue. Mais qui peut citer plus de 3 livres d'Anderson ou de Norton ? Si la bibliographie du Bon Docteur ne compte que (?!) 71 titres différents (dont un tiers sont des titres génériques regroupant une dizaine de nouvelles), la plupart de ceux-ci restent très présents dans la mémoire de leurs lecteurs et s'inscrivent dans l'histoire de la littérature. De plus, l'on peut ajouter à ce décompte les essais de vulgarisation scientifiques et historiques qui sont estimés, eux, au nombre de... 200 et parcourent d'un même fluide clair et passionné le vocabulaire scientifique, l'anthropologie, la biochimie, la Bible, l'astrophysique ou Shakespeare.

Heureusement pour le biographe, l'œuvre littéraire d'Asimov, de disparate qu'elle fut au départ, convergea pour sa majeure partie au fil des ans pour dresser rien de moins qu'une histoire future de la Galaxie.

Certains livres cependant n'y participent en rien. La place étant comptée, je ne citerai ici que la savoureuse collection des *Veufs Noirs* (*The Black Widowers*). Bien que n'appartenant en rien à la SF, le club des veufs noirs illustre au travers d'une trentaine de nouvelles formelles à l'extrême une importante caractéristique d'Asimov : son goût du policier de tradition anglo-saxonne (dans la lignée des Sherlock Holmes, Hercule Poirot et autres Miss Marple...) et par conséquent son goût de la déduction, de la recherche intellectuelle et de ses rapports symbiotiques avec l'intuition. Cette foi dans l'intelligence transcende chez Asimov tout autre sentiment.

Il faut donc oublier quelques romans alimentaires timidement écrits sous le pseudonyme de Paul French (toutes les aventures de Lucky Starr) ou réserver à un jeune public certaines collaborations telles que les histoires de Norby (de 1983 à 1991) écrites avec sa femme Janet.

A côté de cela, beaucoup de choses écrites avec un bonheur divers, mais surtout une nouvelle qui est l'une des plus belle de l'histoire de la SF : *Quand les ténèbres viendront* (*Nightfall* - 1969), laquelle vit son prolongement dans un roman écrit en collaboration avec Robert Silverberg et portant le même titre. Je dirai seulement que cette nouvelle développe la très belle idée d'Emerson : si les étoiles ne devaient briller qu'une seule nuit au cours d'un millénaire, quelle foi et quelle ferveur auraient les hommes, et comme ils conserveraient pendant des générations le souvenir de la Cité de Dieu ! À lire par tous ceux qui voient dans la poésie et la SF deux mondes très distants.

A lire aussi : *Les Dieux eux-mêmes* (*The Gods Themselves* - 1972) qu'Asimov proclamait comme son chef d'œuvre et qui reçut à la fois un *Nébula* et un *Hugo* (encore un!). Préoccupations écologiques bien avant l'heure qui pourront élargir bien des horizons à de nombreux écolos contemporains.

Mais l'œuvre du docteur Asimov est une ville dont émerge une cathédrale gigantesque. Cette cathédrale n'est pas dédiée à Dieu. Son fondement repose sur deux livres dont personne (ni même l'auteur) n'avait prévu au départ qu'ils se convergeraient plusieurs décennies plus tard. Ces livres sont *Les Robots* (*I, Robot* - 1950) et *Fondation* (*Foundation* - 1951).

*Les Robots* ouvrit l'extraordinaire épopée des robots positroniques, robots dont les actions devront toujours être en accord avec les trois lois de la Robotique (qui sont sans doute les lois les plus célèbres après les Dix Commandements):

PREMIERE LOI : UN ROBOT NE PEUT BLESSER UN ETRE HUMAIN OU, PAR  
SON INACTION, PERMETTRE QU'UN ETRE HUMAIN SOIT BLESSÉ.

DEUXIEME LOI : UN ROBOT DOIT OBÉIR AUX ORDRES QUI LUI SONT  
DONNÉS PAR DES ETRES HUMAINS SAUF QUAND DE TELS ORDRES  
S'OPPOSENT À LA PREMIERE LOI.

TROISIEME LOI : UN ROBOT DOIT PROTÉGER SA PROPRE EXISTENCE AUSSI  
LONGTEMPS QU'UNE TELLE PROTECTION NE S'OPPOSE PAS À LA  
PREMIERE OU À LA DEUXIEME LOI.

Ces lois constituent l'une des idées de génie d'Asimov. Que l'homme engendre une créature à son image, cela doit obligatoirement se retourner contre lui. C'est ce que nous disent tous les mythes prométhéens du Golem à Terminator en passant par tous les Frankenstein. Ces trois simples lois permettront à l'humanité de conjurer cette malédiction inutile. Dès 1950 (les calculettes électroniques n'arriveraient pas avant 20 ans !), Asimov voyait déjà dans les robots bien plus qu'une femme de ménage ou qu'un ouvrier sur une chaîne de montage : ils étaient capables d'auto-apprentissage et de bien plus encore bien qu'on ne parlât pas encore de circuits neuronaux.

À ce premier livre succède *Les Cavernes d'Acier* (*The Caves of Steel* - 1954) qui est le vrai point de départ d'une quasi-tétralogie. dans quelques siècles, l'homme a colonisé certaines planètes proches de notre système solaire. Sur ces planètes, terraformées et aseptisée par des armées de robots qui en assurent l'exploitation, chaque Solarien vit seul et à l'abri des maladies sur un domaine gigantesque administré par des centaines de robots qui pourvoient à son confort. Les distances sont grandes et chacun vit en autarcie complète. Parfois, on se parle en se visionnant à distance. Dans une telle société, un contact direct est impensable. Pourtant, un meurtre est commis. C'est un policier terrien qui est chargé de l'enquête : Elija Baley. Mais sur Terre, la situation est différente. Les cités sont d'énormes mégaloilles souterraines et grouillantes. L'on n'y aime pas trop ces Solariens dont l'origine terrienne est une vieille histoire. Si les robots existent aussi sur Terre, ils sont plus primitifs et cantonnés aux usines, exploitations minières et agricoles. On ne les aime pas beaucoup non plus. Baley n'est donc pas enchanté de devoir quitter ses cavernes d'acier pour un monde peuplé de Solariens et de robots, d'autant plus qu'il sera secondé par un Solarien : R. Daneel Olivaw. R. pour Robot, bien sûr.

À cette enquête policière succéderont plusieurs autres : *Sous les feux du Soleil* (*The Naked Sun* - 1957), *Les Robots de l'Aube* (*The Robots of Dawn* - 1983) et *Les Robots et l'Empire* (*Robots and Empire* - 1985). Ces investigations étalées sur 31 ans (1985-1954) seront entrecoupées de recueils de nouvelles faisant aussi intervenir les robots positroniques, mais dans les temps de leur conception

(c.-à-d. sur une Terre qui nous est quasi contemporaine) et traitent de leurs premiers rapports avec l'homme sous l'œil de leur concepteur : le Dr. Susan Calvin.

Intelligence, humour mais aussi sensibilité et tendresse. Si l'on peut concevoir qu'un ours en peluche n'est pas qu'un objet, il devient évident que les robots ne seront pas que de simples machines pour les hommes, les femmes et les enfants dont ils partageront l'univers. De nouveaux rapports s'établiront, étranges et familiers. Les Trois Lois court-circuitent la vieille problématique du robot pré-Asimov (L'homme peut-il créer un être à son image ? Celui-ci ne va-t-il pas se rebeller ? L'homme apprendra-t-il un jour à ne pas jouer à l'apprenti-sorcier ?) pour laisser place à d'autres interrogations : Où naît l'intelligence ? La sensibilité n'est-elle pas en essence dans la perception ? Et les sentiments ? Tout ce qui fait de nous des hommes tient-il à notre nature cellulaire, à notre chimie carbonée ? La conscience est-elle le monopole du vivant ? Robots intelligents, avez-vous donc une âme ? Et nous, en avons-nous une ?

### 3. ISAAC ASIMOV (2/2)

En contrepoint à ces aventures robotiques, Asimov se lança de 1951 à 1993 dans une saga d'une ampleur, d'une puissance et d'une intelligence peu communes couvrant plusieurs millénaires de l'histoire de la Galaxie. Il ne s'agit pas là non plus d'un record : j'espère pouvoir vous présenter Stapledon dans les mois à venir. Mais la cohérence de la vision proposée et l'écriture haletante de ce fou de science et de romans policiers confèrent à ce cycle un statut monumental. En 1966, la trilogie se vit décerner un prix *Hugo* d'une catégorie créée pour l'occasion : celui de la meilleure série de tous les temps... de quoi joliment rehausser un curriculum vitae.

Tout commence avec *Fondation (Foundation)* : En 11.988, l'être humain a essaimé dans la Galaxie et a oublié ses racines terriennes. Des millions de mondes peuplés chacun de milliards de personnes vivent sous la coupe d'un vieil Empire fragilisé par son propre poids. Une crise grave se dessine. Or un jeune mathématicien se fait remarquer en proposant un modèle dont il ne voit pas tout de suite l'applicabilité : la Psychohistoire. Le fondement de ce modèle est simple : les civilisations obéissent à des lois qui dépassent les simples actions individuelles. Plus la civilisation contient un grand nombre d'individus, plus l'importance de ces lois se fait sentir. Si ces lois peuvent expliquer la Chute de l'Empire Romain ou la Révolution industrielle, elles peuvent aussi prédire les grandes orientations futures de l'Empire Galactique. Voilà qui ne laisse personne indifférent, ni l'Empire

ni ses opposants. Mais Hari Seldon, le mathématicien, est un humaniste. Pour éviter à l'Empire une crise terrible de 30.000 ans, il établit une Fondation qui utilisera la Psychohistoire pour diriger le destin de la Galaxie durant les mille ans à venir. Tel semble du moins être le plan initial...

Mais en SF, rien ne se passe jamais comme il semblerait que cela doive se passer (contrairement, bien sûr, à la réalité quotidienne). Il fallait donc une suite : *Fondation et Empire* (*Foundation and Empire* - 1952), puis *Seconde Fondation* (*Second Foundation* - 1953). Ces trois livres constituent la trilogie *Fondation* qui reçut ce fameux prix spécial *Hugo*.

Puis, trente ans (!) après, sous la pression des fans et des éditeurs, Asimov revint à la Psychohistoire avec *Fondation dévoilée* (*Foundation's Edge* - 1982) qui reçut de nouveau un prix *Hugo* en apportant un coup de théâtre spectaculaire et génial qui rebondit encore quatre ans plus tard avec l'extraordinaire *Terre et Fondation* (*Foundation and Earth* - 1986) qui, non seulement scelle superbement le cycle de Fondation, mais l'unit - et avec quelle maestria ! - au cycle des Robots.

Il était bien sûr exclu de donner une suite à un tel point d'orgue qui clorait une quinzaine de livres qui ont passionné des millions de lecteurs sur trente ans. Asimov sublima alors le désir de ses lecteurs en écrivant deux nouveaux livres : *Prélude à Fondation* (*Prelude to Foundation* - 1988) est un intéressant flash-back sur les début d'Hari Seldon qui se poursuit par *Aube et Fondation* (*Forward the Foundation* - 1993) qui dépeint l'édification de la Fondation et le lancement de ce plan de mille ans. Ce dernier livre n'est pas encore disponible en français. Ceux qui donne un quelconque crédit aux affirmations des éditeurs peuvent espérer le trouver chez Denoël dans quelques mois.

Le tableau dessiné par Asimov au long de ces sept livres est grandiose. Les échelles de temps considérées empêchent bien sûr de s'attacher à un héros. Il y a seulement des hommes dont seule l'œuvre survit et sert à leurs successeurs. Le héros principal est ici l'humanité, laquelle trouve toujours en elle-même les ressources qui la guideront au travers des âges difficiles. L'intrigue, au-delà des manœuvres politiques, se situe dans ces frontières floues où l'ambition humaine rencontre l'histoire, où les mémoires individuelles se fondent en une conscience collective, où la volonté de l'homme se révèle n'être que le fruit de hasards et de nécessités, où le concept de liberté individuelle nécessite une redéfinition. Écrite par quiconque, le cycle des *Fondation* pourrait apparaître comme une parabole supplémentaire sur l'inanité de l'effort humain. Mais la plume d'Asimov fait souffler fort vent d'optimisme dont on a du mal à trouver l'origine précise avant le dernier volet. La réponse d'Asimov aux éternelles questions existentielles n'est ni théologique ni désespérée comme elle l'est



toujours. Elle est humaniste et je ne brûlerai aucun suspens en disant qu'elle constitue ce qu'Hodstadter appelait une fort jolie Boucle Etrange.

Se pose maintenant au candidat lecteur la question : Par où commencer ? Pour respecter le fil de l'histoire, il conviendrait de commencer par *Prélude à Fondation* et *Aube et Fondation*. Je ne le conseille cependant pas car le personnage d'Hari Seldon n'acquerra sa substance qu'à la connaissance que les autres livres pourront vous donner de son œuvre. D'autre part, le point d'orgue final n'aura pour vous sa pleine saveur que si vous avez lu le cycle de *Robots*. Mon conseil est de mélanger les deux cycles en suivant simplement les dates de parutions que j'ai indiquées à cet effet. Surtout, ne sautez pas une étape. Bien que le Bon Docteur vous signale en préface que cela n'a pas d'importance, vous y perdriez beaucoup. Cette lecture en contrepoint vous fera parfois passer d'une époque proche à une époque beaucoup plus lointaine mais le visage qui se dessinera sera plus cohérent, les références plus claires et votre plaisir, pour les semaines ou les mois que vous y consacrerez, décuplé.

Si vous désirez seulement goûter seulement une cuiller pour savoir si la sauce vous plaît, eh bien achetez un recueil de nouvelles tel, par exemple, que *Le robot qui rêvait* (*Robot dreams* - 1986) avant de vous lancer dans l'extraordinaire aventure.

Par la suite, si vous devenez passionné, vous pourrez aussi vous plonger dans le cycle de Trantor qui se relie tout naturellement au reste, Trantor étant la planète où est centralisée l'administration de l'Empire. Il s'agit cependant de romans précoces et moins intéressants. Ils sont au nombre de trois : *Cailloux dans le Ciel* (*Pebble In The Sky* - 1950), *Tyrann* (qui fut aussi publié sous le titre *Les Poussières d'étoiles : The Stars, Like Dust* - 1951) et *Les Courants de l'Espace* (*The Currents of Space* - 1952).

Et si vraiment vous êtes complètement accrochés aux Trois Lois de la Robotique, sachez que l'esprit commercialement avisé du Bon Docteur et de ses éditeurs a permis à des écrivains de moindres talents d'en continuer les aventures. Si le nom d'Asimov est toujours en grand sur la couverture, celui des écrivains de service n'y figure pas toujours. Lisez donc attentivement la jaquette si vous n'êtes pas encore à ce stade de dépendance.

Enfin, une initiative nettement plus intéressante vient d'être traduite en français sous le titre *Les Fils de Fondation* (*Friends of Foundation* - 1992). Cette anthologie exceptionnelle - disponible depuis quelques semaines en livre de poche - regroupe, sous forme de nouvelles, les hommages des plus grands de la SF à ce qui est et restera longtemps Le Plus Grand Cycle de SF de tous les temps.

Bonnes et longues lectures!

## SÉQUENCE CONSEILLÉE DE LECTURE

La trilogie originelle

1. Fondation (Foundation, 1951) ;
2. Fondation et Empire (Foundation and Empire, 1952) ;
3. Seconde Fondation (Second Foundation, 1953).

Le début du cycle des robots (inutile pour le cycle Fondation, mais utile si on ne veut pas prendre les Robots en plein vol) :

4. I, Robot (1950, nouvelles) ;
5. Les Cavernes d'acier (The Caves of steel, 1954) ;
6. Face aux feux du Soleil (The Naked Sun, 1956).

La fin de Fondation (où s'immisce le cycle des Robots) :

7. Fondation foudroyée (Foundation's Edge, 1982) ;
8. Les Robots de l'aube (Robots of Dawn, 1983) ;
9. Les Robots et l'Empire (Robots and Empire, 1985) ;
10. Terre et Fondation (Foundation and Earth, 1986).

L'origine de Fondation (qui met en perspective des éléments intervenant à la fin) :

11. Prélude à Fondation (Prelude to Foundation, 1988) ;
12. L'Aube de Fondation (Forward the Foundation, 1992).

Ce qui pourrait se passer encore après la fin asimovienne, selon d'autres auteurs (je ne sélectionne que les 3 meilleurs) :

13. Fondation en péril, Gregory Benford (Foundation's Fear, 1997) ;

14. Fondation et Chaos, Greg Bear (Foundation and Chaos, 1998) ;

15. Le Triomphe de Fondation, David Brin (Foundation's Triumph, 1999).

Et un recueil d'hommage fais de nouvelles utilisant des passages anecdotiques ou des personnages de Fondation (drôle et nostalgique) :

16. Les Fils de Fondation (Foundation's friends, 1989).

#### 4. LES HUGO'S 95

Les *Hugo's 95* viennent d'être décernés. À la différence du Festival de Cannes, des Oscars, des Prix Goncourt et autres Fémina, ce prix a deux mérites importants. Le premier est que la postérité confirme avec tout le poids que lui donnent les ans les choix du jury. Le second est que ces choix me font souvent plaisir.

Cette vénérable fondation a été instaurée en 53, non en hommage à notre Victor presque national, mais en mémoire d'Hugo Gernsback.

Les collectionneurs d'étymologies artificielles seront heureux d'apprendre qu'Hugo Gernsback n'est rien de moins que l'inventeur du vocable « science-fiction ». Une seconde particularité est d'avoir été (il est mort en 67) l'inventeur du poste de radio portatif. Enfin, le moins étonnant n'est pas qu'il fut luxembourgeois. Pensant que les choses pour lui seraient plus faciles Outre-Atlantique, il s'y rendit, déposa des brevets et commença à écrire de petites histoires à la Jules Verne qu'il vendait sous forme de feuillets à diverses revues peu regardantes.

Comme il est d'autant plus facile de proposer ses textes à un rédacteur en chef que l'on sait ce dernier proche de soi-même (ce en quoi je ne puis lui donner tort, NDLR), il fonda successivement 3 revues dont il devint rédacteur en chef : le fameux *Amazing Stories*, (*Science*) *Wonder Stories* et *Science Fiction Plus* (en 1953). Il faut bien reconnaître que ses qualités de promoteur du genre sont

infiniment supérieure à ses talents d'écrivain. Si ses quelques feuilletons et son unique roman s'effacent peu à peu du patrimoine littéraire, le nom de Gernsback reste en tant que défricheur de la jungle dont Campbell, plus tard, allait faire son empire. Et son prénom reste, lui, associé au plus prestigieux des prix.

Qui vote? Les participants de la Convention Mondiale de la Science-Fiction, soit près de 5.000 connaisseurs avertis et enthousiastes. Un bon compromis entre un petit jury de professionnels et un jury public non sélectionné. Cela évite au *Hugo* de trop flagrantes dérives dans le clientélisme, le consolationisme, l'élitisme ou la démagogie qui gangrènent la plupart des autres prix.

Ainsi, lire les *Hugo's* de façon chronologique est sans doute un excellent moyen de percevoir l'évolution de la SF de 1953 à maintenant. Quant à cette année, les *Hugo's* ont été attribués à...

Best Novel:	Mirror Dance by Lois McMaster Bujold
Best Novella:	Seven Views of Olduvai Gorge by Mike Resnick (F&SF)
Best Novelette:	The Martian Child by David Gerrold (F&SF)
Best Short Story:	None So Blind by Joe Haledeman (Asimov's)
Best Nonfiction Book:	I, Asimov: A Memoir (Doubleday)
Best Professional Editor:	Gardner Dozois, (Asimov's)
Best Dramatic Presentation:	"All Good Things" Star Trek: The Next Generation
Best Fan Writer:	Save Langford
Best Fan Artist:	Teddy Harvia
Best Pro Artist:	Jim Burns
Best Fanzine:	Ansible
Best Semiprozine:	Interzone
Best Original Artwork:	Lady Cottington's Pressed Fairy Book by B. Froud & T. Jones
John W. Campbell Award:	Jeff Noon

Comme n'aurait pas dit Brel, quatre ans après sa mort, Asimov est de la bande encore...

## 5. FREDERIC BROWN

L'art de la nouvelle est un art anglo-saxon. La littérature française fut forgée par les romanciers et les feuilletonistes dont la prose ne put être contenue qu'en un nombre respectable de pages. Ceux-ci ne firent court que dans leur correspondance ou dans leurs poèmes. D'où vint que leurs vers furent courts et leur prose si longue ?

Je découvris vers treize-quatorze ans que l'on pouvait écrire de courtes, voire de très courtes histoires, non par Poe ou Chesterton, mais par Frederic Brown. Je me souviens que la petite couverture finement dessinée à l'Aérographe m'avait d'abord attiré, et ensuite le titre : *Paradoxe perdu*. Paradoxe perdu ! Ces deux seuls mots étrangement associés suffirent à déclencher au plus profond de moi quelque machine terrible qui n'aurait de cesse de me transformer en lecteur acharné de nouvelles.

Pourquoi cette évocation ? Tout d'abord parce que *Présence du Futur*, la très belle collection de Denoël, vient de sortir cinq rééditions de Brown qui constituent, avec *Paradoxe Perdu* (J'ai Lu ; *Paradox Lost*, 1973), l'essentiel de sa production SF : *Une étoile m'a dit* (*Space on my hands*, 1951), *Fantômes et farfouilles* (*Nightmares and Geezenstacks*, 1961), *Lune de miel en enfer* (*Honeymoon in Hell*, 1958), *L'Univers en Folie* (*What mad Universe*, 1949) et l'épatant *Martiens go Home* (*Martians, Go Home!*, 1955).

Ensuite parce que je ne conçois pas que l'on ne puisse pas aimer Brown. Asimov peut être énervant, Clarke trop hard science, Bradbury trop peu, la SF française trop *malaise des banlieues*, etc. etc. Brown n'est trop en rien et juste en tout. Et en plus il est drôle ce qui, il faut bien l'avouer, est assez rare dans le monde de la SF.

A l'inverse d'Asimov qui ne créa son *Club des Veufs Noirs* qu'après avoir publié quelques kilos de textes de SF, Brown fut avant tout un auteur policier. Il reçut même en 47 l'*Edgar Award*. La chose n'est pas rare pour un auteur de partager ainsi son talent. À l'instar d'Asimov dont le goût du polar se manifeste même au centre de Foundation ou des Robots, le goût de l'extraordinaire qui a pu stimuler Borges a permis à des auteurs comme Sadoul, Bradbury ou King de s'adonner au policier. À l'inverse, Poe ou Chesterton ne dédaignaient pas les incartades fantastiques.

Pour Brown, la chose n'est pas anecdotique, le policier se caractérisant souvent par un coup de théâtre de dernière minute. Cet art de la chute, Brown l'a importé dans la SF avec un talent inégalé, le poussant parfois à son paroxysme. Certaines de ses nouvelles ne sont qu'un habile château de

sable édifié insidieusement dans l'esprit du lecteur dans le seul but d'être rasé par l'éclat de la ligne finale. Alors, l'on peut parfois entendre le rire de Brown comme pour dire : « Haha, je vous ai bien eus ! »

Les optimistes le qualifient en général d'optimiste en arguant sur la bonne humeur et la légèreté de ses textes, tandis que les pessimistes en font l'un des leurs en vertu de la nécessaire tristesse de l'auguste. *Optimiste* et *pessimiste* sont deux mots acceptant bien trop de définitions contradictoires attachées au quotidien. L'écrivain Brown en était trop détaché pour accepter une telle étiquette. Il est en tout cas un formidable conteur. Quand il a une idée, qui peut souvent se résumer à une image, il en fait une nouvelle de 2 à 40 pages là où beaucoup en feraient un roman, voire un cycle. Il y a donc du rythme, de l'invention, de la poésie, des couleurs, du mouvement et de l'humour, beaucoup d'humour. Ceux qui n'ont jamais eu de crise de fou-rire tout seul, dans leur fauteuil, en lisant un livre doivent lire *Martiens Go Home* ou *l'Univers en folie*. Ils seront déniaisés sur le champ ou perdus à jamais.

Ces deux derniers livres sont deux courts romans. Dans le premier, la terre est envahie par d'insupportables petits martiens verts (bien sûr) qui ont plusieurs caractéristiques horripilantes. Tout d'abord, ils apparaissent comme ça, sans soucoupe ni fusée, aussi bien dans les rues que dans les appartements, chambres à coucher, états-majors militaires, bureaux etc. Et comme ils sont plusieurs milliards, eh bien il faut apprendre à vivre avec constamment quelques-uns d'entre eux dans le champ de vision. Ils ne sont ni amicaux ni hostiles, simplement très embêtants avec la manie d'intervenir à tout bout de champ en disant tout haut ce que vous pensez tout bas pour faire capoter les tête-à-tête romantiques, les réunions d'affaire, les meetings politiques. Enfin, ils appellent tout le monde *Toto*, considérant l'emploi de noms individuels parfaitement farfelu ! Au-delà de l'humour et des clins d'œil, c'est à une véritable remise à plat des rapports humains et de la société que se livre Brown, ou plutôt que Brown – sans avoir l'air d'y toucher – confie au lecteur. Mais attention, nous ne sommes ici pas en présence d'un humour désespéré masquant les lézardes d'un monde terrible. L'humour est sincère et la bonne humeur communicative.

Si ces cinq revigorantes rééditions vous conquièrent, poursuivez votre exploration brownienne par *Paradoxe perdu* et éventuellement par les polars de Brown qui fleurissent en nombre chez 10/18 et dont le meilleur est sans doute *La Nuit du Jabberwock*.

Vous rebondirez avec allégresse sur autant de mondes possibles et merveilleux, vous emplissant à chaque bond de l'oxygène que votre imaginaire vous réclame. Vous méditez joyeusement sur les

risques de l'utilisation du lance-pierres dans la chasse aux dinosaures, sur votre propre importance dans un univers solipsiste, sur les dangers de mêler ludiverbisme, catachrèse et aélurophobie, et sur la prudence qu'il convient d'observer en présence de marguerites. En bref, vous passerez de sacrés bons moments.

## 6. JOHN BRUNNER

John Brunner est mort le 25 août dernier à 61 ans. Telle est la principale raison qui me pousse à en parler ici, et non le respect d'un inutile ordre alphabétique (cette précision pour rassurer les amoureux des *Chroniques Martiennes* et autres *Baleines de Dublin*). Si ce britannique modeste et distingué ne fut jamais une figure de proue de la SF ni perçu comme un réel innovateur, le temps confère de plus en plus à son œuvre une influence sensible sur le large monde de la SF.

Le centre de cristallisation de cette influence a eu le tort de paraître à une époque où soufflait un fort vent contestataire dans le monde de la science-fiction (et pas seulement là...) : 1968. C'est l'époque d'*Ubik*, de *Dune* et surtout des *Dangerous Visions* d'Harlan Ellison. C'est l'époque des grandes interrogations, des remises en place, des coups d'éclats. La politique entre de plein pied dans la SF, et la SF dans la politique.

La guerre du Vietnam se fait à coup de napalm, de défoliants, de psychotropes. Trois mots qu'on aurait pu croire échappés d'une plume trop audacieuse. Trois choses que le monde apprendrait vite à connaître. Pour une raison qui s'estompe dans les esprits au profit de mécanismes d'escalade et de concepts arrachés à la morale des nations, des hélicoptères ultramodernes survolent avec fracas des pièges de bambous millénaires. Deux civilisations s'affrontent, infiniment étrangères, dans un décor halluciné qui offre à l'horreur de nouveaux terrains de jeu. Pour la première fois, les photographes et les caméras sont là ; il ne faut pas attendre la fin du conflit pour voir la souffrance. Les images affluent pour nourrir en temps réel l'imaginaire occidental. Ce ne sont plus des images d'hôpital ou de cimetières mais des images de sang et de chair brûlée.

Depuis l'invention du récit, la guerre est restée un prétexte littéraire de choix. On exhume de vieux textes dont on commence à faire l'exégèse à la lumière des lance-flammes lointains. Chaque auteur de SF est mis au pied du mur et doit affirmer son soutien ou son opposition à l'ingérence des États-Unis. La première vague fut celle des colombes partisans du retrait : Asimov, Blish, Bradbury, Dick, Ellison, Farmer, Knight, Le Guin, Silverberg etc. Quelques semaines plus tard réagirent les

faucons soutenant l'engagement: Anderson, de Camp, Hamilton, Heinlein, Niven, Vance etc. Étrangement, le nom de Clarke n'apparaît nulle part.

En France, mai 68 voit naître de jeunes auteurs tels que Andrevon, Frémion et Pelot qui ne publient guère que dans des fanzines ronéotypés. L'âge d'or est bien fini. On brise les vieilles icônes à coups de pavés. C'est l'époque des happenings. On casse les pianos à la hache. *No Future*. Cage, Kerouak, Ginsberg. Buckowski est encore à naître.

Caractéristique étrange de cette époque étrange, contrairement à la musique, au cinéma, à la peinture ou à la littérature classique, la SF ne voit pas de véritable querelle des anciens et des modernes. Sans doute partagent-ils la foi que leur univers s'élargit et qu'il y a de la place pour tout le monde. Peut-être la jeunesse du genre substitue-t-elle aux rapports anciens/modernes des sentiments pères/fils.

C'est dans ce contexte pour le moins mouvementé que Brunner, après de nombreuses œuvres dont il est le premier à affirmer le caractère alimentaire, publie *Tous à Zanzibar* (*Stand on Zanzibar*, 1968) qui recevra le Prix *Hugo* en 1969.

L'avenir n'est plus aux balades intersidérales : Le New York du XXI<sup>e</sup> siècle est une mégapole en proie à la surpopulation, à la violence et à la pollution (thème maintenant familier). L'Afrique est économiquement dévastée et le communisme inhibe toute liberté en Asie. Pourquoi? Pour qui? Une multinationale titanesque? Une conscience plus discrète? L'écriture de Brunner peut être déroutante et il faut s'y accrocher. Ses romans ne sont pas des aquarelles figuratives et linéaires : Brunner peint au couteau. Ça tache et ça peut faire mal. En revanche, l'univers créé est dense et consistant. *Tous à Zanzibar* peut se lire, se relire, et se lire encore.

Ce roman phare de la SF moderne est le premier pilier de la Tétralogie Noire qui ne doit son identité qu'au thème central. Il vous est dès lors loisible de l'explorer dans le désordre. Elle constitue l'essentiel de l'œuvre durable de Brunner. Les trois autres éléments de cette tétralogie sont *L'Orbite déchiquetée* (*The jagged Orbit*, 1969), *Le Troupeau aveugle* (*The Sheep look up*, 1972) et *Sur l'Onde de Choc* (*The Shockwave Rider*, 1975). *Le Troupeau aveugle* est l'autre chef-d'œuvre de Brunner. Le reste consiste surtout en productions alimentaires. J'épinglé cependant *L'Homme entier* (*The Whole Man*, 1965), fable très émouvante sur la différence... comme un clin d'œil anticipatif au Sturgeon à venir.



Toute biographie de Brunner doit enfin citer le critique Richard Lupoff, à propos du *Troupeau aveugle* : « Il faudrait faire lire ce livre à tous les décideurs. Ça leur collerait une frousse terrible, mais ça pourrait littéralement sauver le monde. »

Il est grand temps.

## 7. PHILIP K. DICK (1/3)

Je crois fermement que tout problème trouve sa source quelque part sur la vaste étendue de terre qui sépare l'univers de la représentation que nous en avons. Par *nous*, j'entends aussi bien chaque individu que tout groupe, société, civilisation.

Toute erreur n'est que la conséquence d'un écart entre la réalité et notre image de la réalité. Toute règle, toute loi, n'est qu'une tentative (souvent imparfaite et parfois contradictoire) de systématisation des actes à poser pour se conformer à la réalité. Partant de là, toute faute n'est elle aussi qu'un corollaire. Toute divergence d'opinion, tout conflit, toute peur. Tout espoir aussi. Toute vie.

Les mondes de Dick errent dans les brumes de ces écarts probables, peuplés de morts suspendus, de junkies hallucinés, de télépathes schizophrènes, de névropathes divers. Ils ont un beau jour largué les amarres du quotidien pour s'enfoncer sur un océan nocturne dépourvu d'étoiles familières. Ils emportent avec eux leur cargaison de morts, de détraqués, de drogués, de décalés. Et s'ils ont encore de la place, n'importe qui sera le bienvenu.

Parfois, le monde entier largue ainsi les amarres.

Alors, le réel n'est plus qu'un souvenir, ou une conjecture.

La peur, l'horreur, la mélancolie peuvent être portés par l'écrivain au lecteur au moyen de ficelles plus ou moins grosses, lesquelles n'empêchent pas le talent. Des sentiments moins standards tels que ceux vécus par le schizophrène, le junkie en manque, le paranoïaque sont beaucoup plus difficiles à communiquer et la plupart des écrivains se bornent à une description "extérieure". Dick est l'un des rares (pour dire vrai, le seul que je connaisse) à permettre une immersion totale dans ces états froids et intimes.

L'œuvre de Dick est psychotrope.

Pierre Versin s'exclame : « Il doit être hanté, cet homme-là, car à ce niveau, l'intelligence et la mémoire ne suffisent pas. » Oui il est hanté, et ses fantômes peuplent sa biographie. Les biographies d'écrivains sont souvent fastidieuses tant sont peu nombreux les traits qui lient la vie à l'œuvre. Retirez les mots *Argentine*, *bibliothèque* et *aveugle* de la biographie de Borges (peut-on imaginer écrivain plus investi de son œuvre ?) et le texte obtenu n'aura guère plus d'intérêt que la biographie de chacun de nous. C'est pourquoi cette chronique ignore généralement les naissances, les morts et les occupations intermédiaires des auteurs.

Pour Philip K. Dick cependant, on ne peut couper court. Sa vie est totalement consubstantielle à son œuvre.

Elle commence en 1928, à la veille de la grande crise qui plongera l'Amérique dans une folie à laquelle n'échappera pas la famille Dick. Pour juguler la surproduction, le gouvernement paye une prime pour chaque cochon abattu. Ce sera le travail du père d'aller de ferme en ferme pour abattre et enterrer son quota quotidien de cochons avant de rentrer raconter en famille sa journée de travail. Quant à sa mère, au nom de jeune fille de laquelle il doit son K. (Kindred), son travail consiste à corriger les textes des porte-paroles du gouvernement afin de leur éviter toute maladresse et de les officialiser au mieux.

Tel est l'environnement baroque et terrible à partir lequel le jeune Philip devra extraire ses références.

Un troisième membre de la famille, peut-être le plus important, mourra dans les premiers mois : sa sœur jumelle. Le K. de sa signature ne permettra jamais à ce souvenir de s'estomper : elle s'appelait elle-aussi Kindred. Ici déjà, les identités se mélangent. Les sentiments aussi. A la négligence de la mère (qui les avait laissés sans nourriture parce qu'ils refusaient son lait maternel) se superpose la culpabilité de Philip, la culpabilité du survivant. Plus tard, dans *Docteur Bloodmoney* (*Dr Bloodmoney or How We got along after the Bomb*, 1965) apparaîtra le personnage d'Edie Keller, la petite fille qui raconte à son jumeau enkysté la beauté du monde extérieur...

## 8. PHILIP K. DICK (2/3)

Chacune des étiquettes qui furent collées à Dick peut tant se justifier que se contester : paranoïaque, schizophrène, chantre du L.S.D., alcoolique, baba-cool, gourou de la contre-culture, mystique, génie, fou, hanté, délirant, halluciné. L'on a parlé de lui comme de l'auteur le plus représentatif de la SF contemporaine (en 1970). Voire comme de l'auteur dans lequel s'incarne l'essence même de la SF. Il n'en fut pas toujours ainsi et la reconnaissance du public fut assez longue à venir, surtout Outre-Atlantique.

Il faut dire que les rapports incestueux qu'entretient la conscience avec la réalité ont toujours eu meilleure presse en Europe qu'aux États-Unis, qu'il s'agisse du Cogito Ergo Sum, de Freud, de Jung et de ses archétypes, des paradoxes Einstein-Podolsky-Rosen, du chat de Schrödinger ou des expériences d'Alain Aspect. Cela explique sans doute pourquoi le terreau de la vieille Europe fut tellement plus favorable à Dick que celui des États-Unis, plus féru de *hard-science* et de super-héros. Il est notable que les deux principales adaptations cinématographiques des œuvres de Dick soient *Blade Runner* (roman assez faible de Dick dont seul l'aspect *chasseur de primes* a séduit le par ailleurs-très-talentueux Ridley Scott) et *Total Recall* où les muscles de Schwatzenegger faisaient un peu trop d'ombre à la thématique dickienne du réel.

Éduqué par une mère remodelant la réalité officielle à la demande des autorités et par un père (il divorcera lorsque Philip aura 4 ans mais ses visites resteront fréquentes) égorgeant les cochons des éleveurs au nom d'un régime économique que la crise de 29 dégrisa brutalement de ses rêves d'immortalité, portant au cœur de son nom sa sœur jumelle tuée par la négligence de sa mère, Dick adulte aura vite recours à la chimie pour épauler son système mental pour le moins fragile. Les cocktails de L.S.D., d'alcool et de tranquillisants constitueront la deuxième composante qui fera de Dick l'écrivain dont nous parlons.

L'engrenage génère ses propres rouages : divorces, cures de désintoxications, dépressions, crises cardiaques et tentatives de suicide ne font qu'accroître le vertige. L'écriture semble être la seule béquille solide de Dick, et il écrit beaucoup, par à-coups. On compte 47 romans et 127 nouvelles. Bien que respectant certaines frontières naturelles entre réalité et fiction, il écrit aussi sur lui-même : des préfaces, des postfaces, des fragments d'autobiographies, il parle lors de colloques, donne des interviews. A chaque fois, le malaise est le même. La frontière entre ces deux mondes n'est pas très nette et Dick semble parfois créer artificiellement la distinction entre ces deux mondes qui ne sont que les reflets d'un même miroir. Il s'impose dans ses textes voulus non fictifs des

contraintes inexistantes dans son œuvre de fiction. Et ces contraintes tendent à concerner de moins en moins le message et de plus en plus la forme. Peu importe, car de plus en plus se précisera l'idée que chacun transporte avec lui 'sa' réalité, que la réalité objective n'est que le plus grand commun dénominateur des subjectivités en présence. Que l'on y voit un signe de folie ou de sagesse, le malaise est désormais persistant. L'homme a besoin de repères. Dick les sape les uns après les autres. « Votre réalité n'est pas la mienne. La vôtre n'est qu'une illusion que votre perception a figé ! » lance-t-il à ses détracteurs.

Le délire ira ainsi crescendo, dans son œuvre et dans sa vie, de la petite paranoïa quotidienne qui nous habite tous un jour ou l'autre (Ai-je *vraiment* éteint le gaz ?) à la remise en cause des fondements de l'univers. Mais, tout comme durant son enfance, le délire n'est pas seulement intérieur à Dick : son environnement chavire dans la folie. Il l'expose clairement dans « Comment construire un univers qui ne s'effondre pas deux jours plus tard ? » Il racontera aussi (ce qui sera confirmé par d'autres témoins) comment il se fit renvoyer de l'université pour communisme, comment le F.B.I. le pria d'espionner sa première femme (appartenant au parti radical), comment sa deuxième femme a tenté à deux reprises de le tuer, et bien d'autres *anecdotes* du genre rassemblant menaces de mort et autres attentats à la bombe dans son appartement. Dick aurait probablement fasciné Jung.

Un élément de sa biographie cependant sera déterminant pour l'extraire de la folie ordinaire et lui donner suffisamment de force pour faire de lui un écrivain, un homme à part. Il identifie cet événement comme le point de rupture entre lui et sa famille, ses amis, la société américaine... une séance de cinéma en 1943. La foule californienne s'esclaffe en voyant un jeune japonais se faire brûler vif au lance-flammes. Lorsque Dick sort, malade, du cinéma, tout ce qui lui semblait proche lui apparaît étranger. En 1944, il choisira l'Allemand comme langue complémentaire au lycée. Son existence s'ébauche maintenant, les tensions qui s'entredéchirent en lui mettront vingt ans à se rassembler dans ce cri, « Votre réalité n'est pas la mienne... », qu'il fera résonner dans son chef-d'œuvre : *Le Maître du Haut Château*.

## 9. PHILIP K. DICK (3/3)

De par sa nature trouble et gigogne, il est hasardeux de dresser une topologie de l'œuvre dickienne : bien des plans permettent à l'univers sensible de s'évanouir.

Le plan historique tout d'abord, avec l'un des chefs-d'œuvre incontestés de la SF : *Le Maître du Haut Château* (*The Man in the High Castel*, 1962, Prix Hugo 1963). L'une des grandes uchronies de la SF, qui mènera Dick à la célébrité et dans laquelle transparait en filigrane cette séance de cinéma de 43. Une uchronie consiste à modifier une donnée historique. Ici, Dick se demande « Et si le Reich avait gagné la guerre en 47...? » Puis de raconter la vie reconstruite d'un antiquaire de la côte Ouest, sous protectorat japonais. Le monde repose sur les industries I.G. Farben et Krupp, et se dirige par le I-King. La conclusion est claire : quelles que soient les puissances, les contraintes en présence, un centre de gravité se dégage toujours autour duquel la vie s'organise. Il y a aussi la mise en scène d'une relative paix mentale retrouvée par l'écriture de ce roman. Il y a encore la réécriture de la séance de cinéma de 1943. Il y a bien sûr la mise en garde discrète que l'histoire est toujours écrite par les vainqueurs. Mais aussi chez Dick, l'uchronie ne peut se suffire à elle-même. Car un livre circule discrètement dans cette civilisation si peu dérangeante. Un livre d'autant plus étrange qu'il ne semble pas faire l'objet de mesures de rétorsion par les ministères de la propagande. Pourtant, dans ce livre, l'Allemagne et le Japon ont perdu la guerre en 45...

Mais avant d'être historique, le prétexte fut d'abord politique dès *Loterie Solaire* (*Solar Lottery*, 1955) qui légalise l'assassinat politique (la figure du père...) et institutionnalise le hasard comme mode de scrutin. Il le restera dans *Le Prisme du néant* et dans *Simulacres* (*The Simulacra*, 1964) où les gouvernants sont des marionnettes mécaniques dont les ficelles se perdent dans une brume effrayante. Et l'image du père rejoint celle de la politique, dans les terribles et savoureuses nouvelles du *Père Truqué* (*What the dead men say*, 1964) qui plairont aux nostalgiques des épisodes télévisés de la *Quatrième Dimension* (*The Twilling Zone*) et qui montreront un Dick à la narration incisive, comme un démenti à ceux qui reprochent à sa prose de trop souvent se perdre dans ses propres entrelacs.

Le plan catastrophique commence en douceur avec *Docteur Bloodmoney* (*Dr Bloodmoney or How We got along after the Bomb*, 1965). Ici encore, le cadre post-cataclysmique n'est qu'une toile oubliée dès les premières pages. Les bombes sont tombées, brûlant à jamais le vieil univers. Dans une petite ville des États-Unis survivent quelques individus pathétiques : un phocomèle (le monde a inventé la Thalidomide avant que Dick n'ait pu la rêver.) aux pouvoirs inquiétants, une petite fille et sa sœur jumelle non développée qu'elle porte en elle-même, quelques autres. Au-dessus, seul dans sa cabine spatiale, tourne un astronaute qui s'est recyclé en disc-jockey. Il tourne, ses disques tournent, la terre tourne, la vie continue. Est-elle plus absurde qu'avant ?

Avec le temps, les prétextes se font plus directs et la drogue devient un personnage important. *Le Temps désarticulé* (*Time out of Joint*, 1959) avait été l'une des premières réussites de Dick. Sa forme demeurait assez classique et le basculement de l'univers initié par la présence discrète, dans une petite ville américaine, d'un journal portant une date erronée. Si le glissement de la réalité sur un axe temporel est aussi le sujet d'*En attendant l'Année Dernière* (*Now wait for Last Year*, 1967), la cause en est ici clairement la drogue, une drogue apportée par des extra-terrestres et faisant osciller ses consommateurs de part et d'autre du présent, dans des passés qui ne sont pas les leurs et vers des avenir impossibles. Pour répondre aux réactions des premiers lecteurs devant l'incohérence du récit, Dick rédige une postface dans laquelle il explique que chacun transporte sa propre réalité avec lui, et que le réel objectif n'est que le plus petit commun dénominateur de l'ensemble des individus confrontés à cette réalité.

*Le Dieu venu du Centaure* (*The three Stigmata of Palmer Eldritch*, 1965) fusionne enfin intimement la thématique des Simulacres avec celle de la drogue. C'est l'un des romans les plus riches de Dick, s'ouvrant, par une réflexion sur l'identité, sur des perspectives métaphysiques qui préfigurent celles de sa Trilogie Divine. Palmer Eldritch a trouvé dans le système de Proxima du Centaure une drogue qui concrétise les illusions qu'elle génère. Les univers-gigognes et les anti-simulacres tissent une toile dont le centre sera Palmer Eldritch et dans laquelle viendront se prendre personnages et lecteurs.

Mais c'est sans doute dans *Substance Mort* (*A Scanner Darkly*, 1977) que Dick se mesure le plus intimement à la drogue. Le combat se fait ici à mains nues. Afin de lever tout malentendu, d'éviter toute exégèse contraire à l'esprit du roman, l'auteur rédige ici encore une postface dont la lecture peut être salutaire à quiconque a un problème direct ou indirect avec une drogue. Le roman lui-même, l'un des meilleurs de Dick, doit être recommandé à ceux qui *ne comprennent pas* le consommateur de drogue, cette ignorance, cette impossibilité d'empathie vient souvent s'ajouter aux problèmes et est une partie du cercle vicieux qui entraîne le toxico et ses proches. *Substance Mort* permet mieux que n'importe quel reportage TV de ressentir ce que sent un junkie en plein trip. Et ce pour le prix d'un livre de poche. Si ça, ce n'est pas de la littérature...

Il est enfin un livre dense et magnifique où se retrouvent toutes les obsessions dickiennes et, au-delà, la plupart des thèmes récurrents de la SF contemporaine : *Ubik* (*Ubik*, 1969). Dérives du temps, dérives de la vie, dérives de la conscience. Inracontable, plus encore que le reste de son œuvre. Des lambeaux de 1992 se déchirent et dérivent vers 1939. Des personnages suspendus entre la vie et la mort. L'équilibre se rompt, précipitant l'un d'eux dans la mort. Sur un miroir, il laisse

un message aux vivants : « Je suis vivant, c'est vous qui êtes morts. » [Cette phrase servira de titre à la meilleure biographie réalisée sur Philip K. Dick (par Emmanuel Carrère, Le Seuil, 1993).]

Enfin, il reste à évoquer la Trilogie Divine dont le qualificatif *ultime* fait se rejoindre ceux qui y voient l'œuvre d'un fou ou celle d'un génie. La chose la moins étonnante est sans doute que cette trilogie se compose de quatre titres : *Siva* (*Valisystem*, 1980), *L'invasion divine* (*Valis Regained*, 1981), *La Transmigration de Timothy Archer* (*The Transmigration of Timothy Archer*, 1982) et le posthume *Radio libre Albemuth* (*Radio free Albemuth*, 1985). Stan Barets résume clairement le débat qu'elle suscite : « chef d'œuvre selon certains (...), délire (...) selon d'autres, la Trilogie est inclassable. Tout dépend si on attend de la SF des conjectures rationnelles ou, au contraire, une ouverture vers l'étrangeté la plus complète. »

J'ai parlé de cette capacité d'empathie que possèdent certains romans de Dick. Si *Substance Mort* permet de vivre un trip pour le prix d'un livre de poche, la *Trilogie Divine* permet de sentir... quelque chose que vous ne pouvez pas identifier. Vous savez cependant que cette chose pourtant étrangère est consubstantielle à toute autre. Vous la savez réelle puisque vous l'expérimentez, fût-ce par la littérature. Vous savez aussi qu'il vous sera impossible de la communiquer. Vous savez que c'est Dick qui vous tire vers son univers intérieur.

En lisant Dick, vous devenez Dick.

## 10. FARMER ET LE SEXE (1/2)

L'importance qu'occupe le sexe dans la SF est faible, étonnamment faible même en comparaison de la place qu'il occupe dans la civilisation.

La chose surprendra d'abord les néophytes qui ne connaissent la SF que par l'entremise des couvertures jadis allègrement gratifiées de quelque créature voluptueuse parée d'une de ces nouvelles combinaison spatiale à l'épaisseur monomoléculaire. L'amateur sait depuis longtemps que la jaquette n'a au mieux qu'un lointain rapport avec le contenu. Il semble clair que la plupart des éditeurs disposent d'un stock d'illustrations qu'ils écoulent au petit bonheur au fil de leur planning éditorial sans leur rechercher la moindre adéquation avec le contenu.

Mais la chose surprendra aussi le lecteur assidu tant le souffle de liberté qui anime le genre semble contradictoire avec une telle réserve, abandonnée depuis longtemps par les autres domaines de création.

Asimov a traité le sujet assez timidement, d'un point de vue plutôt sociologique, dans le cadre des relations homme-robot et aussi sous la forme d'extraterrestres trisexuels (!) dans *Les Dieux eux-mêmes* (*The Gods Themselves*, 1972), sans chercher à plus émouvoir le lecteur. Clarke, rougissant, n'a évoqué le sexe qu'à de très rares occasions, forcé semble-t-il par la cohérence du récit (la série Rama). Le sujet reste très secondaire, quasi anecdotique chez la plupart des auteurs...

Je n'ai pas d'explication toute faite. On peut dire que la SF est essentiellement américaine, et que l'Amérique est longtemps restée prude. On peut penser aussi que les auteurs de SF sont des êtres éthérés, exclusivement cérébraux dont les préoccupations élevées subliment toute libido. Bof... Ou alors, la SF habituée à prendre le quotidien à contre-pied, aurait naturellement été tentée d'associer le sexe au déplaisir, à la douleur, au dégoût, à la haine. Et d'étouffer de telles tentations dans l'œuf, car déjà l'apanage d'une genre dont la SF a longtemps voulu se démarquer : l'horreur. On peut enfin évoquer les racines rationnelles de la SF difficiles à concilier avec ce domaine de l'activité humaine où la raison s'évanouit bien vite.

L'érotisme en science-fiction ne pouvait s'assimiler à l'érotisme littéraire en général. Deux écueils évidents doivent être évités. Le premier consiste à rajouter l'une ou l'autre scène chaude à un récit de SF. Procédé purement commercial dont je ne me souviens d'aucun (aucun!) exemple parmi les chefs de files de la SF. Le second consiste au contraire à offrir à un récit érotique le décorum d'une fusée intersidérale ou du XXXe siècle. Comme j'ai tenté de le démontrer dans le billet d'ouverture de cette chronique, l'œuvre qui en découlera n'appartiendra pas plus à la SF que les aventures de Donald et des Rapetout ne ressortent du Polar.

Jusqu'à ce que P.J. Farmer, en 1952, publie avec *Les Amants Étrangers* (*The Lovers*, 1961). Farmer ne cherche pas un contre-pied à la perception de l'érotisme. Il considère que les formes que peuvent prendre la sexualité humaine sont d'une diversité formidable dans notre petit univers hic et nunc.

Alors, quand on plonge dans les champs de la SF, dans les prospectives de l'avenir, dans les formes que notre imaginaire peut conférer aux éventuels extra-terrestres, dans les contacts avec des civilisations étrangères, Farmer se dit que l'érotisme aura sa place, et le démontre avec un plaisir évident.



La chose ne passa pas comme une lettre à la poste, beaucoup de lecteurs se sentant offensés par des situations que d'aucun n'ont pas hésité à qualifier de zoophiles : eh oui, le bel extraterrestre n'est pas humain, donc appartient au règne animal, donc Farmer fait l'apologie de la zoophilie. Etc. etc. Mais le temps fit son œuvre et les arguments opposés se heurtèrent au bon sens et dévoilèrent une fois de plus les peurs et les malaises d'une société s'accrochant aux premiers repères venus.

Ce tabou enfin levé libérera de nombreux auteurs qui, sans nécessairement utiliser l'érotisme, pourront parler librement de sexe pour construire des récits de conquérants (*En Terre Étrangère - Stranger in a strange land*, Robert Heilein, 1961), de nouvelles organisations sociales (*Les monades urbaines - The World inside*, Robert Silverberg, 1971). Mais aussi pour appuyer un discours homosexuel (334, Thomas Dish, 1974) ou encore – et surtout – féministe. Car les femmes qui furent les premières à monter au créneau devant l'érotisme – macho, il faut bien l'avouer – de Farmer, furent aussi les premières à s'engouffrer dans la porte ainsi ouverte.

Les rapports entre les sexes et les rapports sexuels n'étant pas aussi éloignés que notre tournure du langage pourrait le laisser supposer, le féminisme dans la SF doit donc à ce vieux macho de Farmer ses premiers succès qui vont de l'égalité de la femme et de l'homme (*Le Serpent du rêve - Dreamsnake* de Vonda McIntyre, 1978) à l'apartheid sexuel (*Un monde de femmes - The Gate to women's country*, de Sheri Tepper, 1988) avec des incursions extrêmes vers l'apologie du lesbianisme (*Le Rivage des femmes - The Shore of women*, Pamela Sargent, 1986) ou la castration des hommes conjuguée à la reproduction parthénogénétiques des femmes (*Motherlines*, Suzy McKee Charnas, 1986).

On comprend pourquoi il n'existe pas de féminin à *macho* : ce serait un euphémisme !

## 11. FARMER ET LE SEXE (2/2)

Revenons à Farmer. Il serait injuste de le considérer comme un pornographe intersidéral. Tout d'abord parce que la frontière entre érotisme et pornographie est on ne peut plus glissante (étymologiquement, tout écrit érotique est pornographique, ce que dénie le sens commun). Ensuite parce que Farmer est aussi – surtout? – un écrivain de grandes aventures, un vrai romancier. Et enfin parce, intimement mêlée aux préoccupations libidineuses de Farmer se trouvent une recherche spirituelle qu'il est honnêtement impossible que qualifier de simple prétexte.

Il n'y a pas là grande originalité, Farmer rejoint en cela l'hindouisme, le bouddhisme, le tantrisme, voire même des spiritualités plus occidentales où le sexe réussit à sortir du dilemme étrange {reproduction-péché} où une religion triste et schizophrène a réussi à l'enfermer. Je pense par exemple aux parallèles tracés entre l'orgasme et la transe mystique, en filigrane par Teilhard de Chardin et à traits plus francs par Aimé Michel. Je pense aussi à l'explication du mot GOD que m'ont confié un jésuite et un moine franciscain néerlandophones : Geboorte-Orgasme-Dood. Je pense aussi à cet auteur (Henri Laborit ?) qui décrivait les religions comme des sous-produits de la sexualité, imposés par l'émergence du néocortex.

La spiritualité seule cependant ne peut offrir une trame satisfaisante à un romancier féru d'aventures et d'exploits romantiques. C'est dès lors par le biais de l'imagerie classique de la SF que Farmer commence son exploration. Il ne perd guère de temps. Son premier roman est celui qui restera : *Les Amants étrangers* (*The Lovers*, 1961) n'est en fait qu'une version remaniée de la première nouvelle de SF qu'il publia en 1952 dans le numéro d'août de *Starling Stories*.

*Les Amants étrangers* est l'histoire d'une passion qui rassemble un homme et une femme. L'homme est un terrien issu d'une culture puritaine (dans laquelle on peut voir l'Amérique des années 50, celle dont les films d'amours se terminaient paradoxalement sur le premier baiser des protagonistes). La femme n'en est pas une, même si son physique n'offre aucune différence avec celui des terriennes. C'est une lalitha (je ne peux m'empêcher d'y lire tant Lolitta que Lillith) du nom de Jeannette (qui pouvait peut-être sembler très exotique à Farmer !?) qui donnera – d'une façon peu terrienne – un enfant au brave Yarrow.

Quiconque a pu Roméo et Juliette de Shakespeare sans rougir ne pourra déceler ici quelque trace de complaisance libidineuse que ce soit. Si vous venez d'acheter ce livre sur seule foi des courbes en tout point dérivables de la créature présentée en couverture, vous venez de vous faire avoir. Pourtant, l'œuvre fit scandale. Comme firent scandales les premières unions inter-ethniques, homosexuelles ou autres, jugées contre-nature. Un exemple ? En 1996, la sodomie entre adultes consentants reste illégale dans plusieurs états des USA !

Dans *Les Amants étrangers*, le drame partagé par Jeannette et Yarrow n'est pas interne à leur couple. Il est la conséquence d'un choc culturel. Il est même le prétexte qu'utilise Farmer pour décrire la difficulté et la douleur (Souffrir pour comprendre) que peuvent avoir deux cultures, étrangères à un point que l'humanité n'a jamais connu, pour vivre ensemble. Et aussi, la facilité avec laquelle, avant même que ne surgissent ces obstacles, un lien formidable peut se créer pour aider, dans la

douleur toujours, à ce que ces obstacles soient dépassés et à ce que la compréhension réciproque naisse. Ce lien formidable touche nécessairement au spirituel, et c'est ce vers quoi tendent les Amants étrangers.

Farmer ne sera cependant pas toujours aussi réservé (ni aussi talentueux). Si le scandale s'abat sur une œuvre pour laquelle on a déployé des trésors d'ingéniosité pour préserver toute pudeur et au risque de diluer le propos, à quoi bon poursuivre l'autocensure? De fait, Farmer continuera à écrire, sans grande nouveauté, des romans plus lestes et, utilisant l'alibi de l'auto parodie, carrément, euh... gaillards. Les traductions françaises des titres laissent rêveur : *Comme une bête* (*The Image of the beast*, 1968), *Gare à la bête* (*Blown or Sketches among the ruins of my mind*, 1969), ou encore *La Jungle nue* (*A Feast unknown*, 1969).

Une œuvre cependant égale au moins les Amants étrangers : *Ouvre-moi, ô ma sœur* (*Open to me, my sister*, 1960). À l'inverse des films hollywoodiens des années cinquante, la vie ne se termine pas avec le premier baiser. C'est même là que commence une suite d'événements qui ne peuvent laisser la littérature indifférente. C'est à ce moment très précis que le couple va basculer du ballet relativement établi par les conventions sociales vers un ballet indépendant de toute convention et qui appartiendra en propre aux deux individus concernés. Si la rencontre entre deux êtres humains peut basculer à ce point où chacun se révèle avec ses peurs et ses fantasmes, que peut engendrer une telle rencontre entre deux êtres dont la culture, la psychologie, le physiologie sépare? Le monde animal terrestre (voire humain) nous offre déjà une panoplie des possibilités et permet d'imaginer des contrastes délicats à résoudre quand l'amour empêche la séparation. *Ouvre-moi, ô ma sœur* va au bout de ce problème. Le vieux routier qu'est Farmer prend suffisamment de précautions pour que je ne me risque pas à traiter plus avant du sujet. Je dois seulement affirmer qu'il s'agit d'une œuvre fine, intelligente et sensible, à l'opposé de ce qu'on crut lire des gens que ce livre a pu blesser et qui l'ont, de ce fait, condamné.

Mais j'ai aussi parlé plus haut du romancier Farmer.

Un auteur peut s'avouer heureux quand il tient une idée originale dont il puisse tirer une nouvelle. Parfois, cette idée est tellement fertile qu'elle permet de construire des milliers et des milliers de pages. Ainsi, quand Asimov pense « A-t-on déjà vu un aspirateur se révolter ? Pourquoi diable un robot se révolterait-il ? », il tient l'essence des Trois lois de la robotique desquelles jailliront (et jaillissent encore) des barils annuels de nouvelles et de romans. Quand Clarke pense « Nous ne

savons pas qui se promène sur les routes entre les galaxies. », il tient la substance principale de ses récits cosmiques. Quand Dick pense « Votre réalité n'est pas la mienne », il devient Dick.

Farmer a eu lui l'idée de faire ressusciter sur les berges d'un fleuve de quinze millions de kilomètres (!) toute l'humanité de son origine à 2009. La série du Fleuve de l'éternité comprend quatre recueils : *Le Monde du Fleuve* (*To your scattered bodies go*, 1971), *Le Bateau fabuleux* (*The fabulous Riverboat*, 1971), *Le noir Dessen* (*The dark Design*, 1977), *Le Labyrinthe magique* (*The magic Labyrinth*, 1980) et *Les Dieux du Fleuve* (*Gods of Riverworld*, 1983). Plus de 40 milliards de personnes se réveillent là, ensemble, âgés d'une vingtaine d'années. Parmi elles, Richard Francis Burton, Mark Twain, Jésus, Herman Goering. Chacun y va de son explication scientifique, théologique ou métaphysique... tout en n'étant plus trop sûr de rien, peu de religions ayant préparé ses ouailles à un tel événement. Des civilisations se recréent donc, à l'image déformée de celles qui moururent sur Terre. Farmer ne s'y attache pas trop. Ce qui intéresse ses héros, menés tantôt par Sam Clemens (Mark Twain), tantôt par Richard Burton, c'est le fleuve qu'ils entreprendront de remonter dans l'espoir de trouver à sa source la clé de cette aventure. Les rencontres ne manqueront pas, de Goering à Jésus Christ, et les péripéties seront d'autant plus recherchées que la mort est suivie d'une résurrection immédiate. La souffrance, par contre, existe. L'humanité, quant à elle, reste l'humanité mais se trouve confrontée à un phénomène qu'aucune religion n'avait prévu : une résurrection massive et simultanée des corps. Les athées ne se trouvent pour autant pas dans une situation plus confortables, eux qui identifiaient la mort au néant. Résurrection d'autant plus étrange qu'il semble bien qu'elle soit plus le fait d'une technique que d'une volonté divine... mais où commence le divin ?

C'est là une magnifique machine à penser et à relativiser. Dans ce formidable brassage culturel, on se prend à espérer des rencontres piquantes : Aristote et Platon, Salomon et Hitler, Turner et Francis Bacon, Newton et Einstein, Buckowski et Hemingway, Jésus et Woody Allen, et bien sûr, Gödel, Escher et Bach. De telle sorte que l'on s'étonne qu'aucun éditeur ne se soit empressé d'exploiter plus cet intarissable filon.

Il s'agit probablement du cadre le plus fertile offert à l'imagination dans l'histoire de la littérature. Quel dommage que cette idée ne soit pas tombée dans la tête d'un Shakespeare, d'un Borges ou d'un Dante (encore que... tiens-tiens...). Car Farmer, pour distrayant qu'il soit, n'est pas un très grand écrivain. Hormis la liberté qu'il a apporté au genre l'espace d'un roman, il n'est somme toute à la science-fiction ce qu'Agatha Christie est au policier ou John Wayne au cinéma : il alimente

honorablement le genre en faisant passer de bons moments aux amateurs. C'est déjà une raison pour ne pas bouder notre bon plaisir.

## 12. JAMES MORROW

J'ai découvert il y a quelques mois dans la chronique SF que Jean-Claude Vantroyen tient un mercredi sur deux dans *Le Soir* un auteur que je ne connaissais pas. Je l'ai lu et il est épatant. Comme, du même coup, la preuve est faite pour moi qu'une chronique SF peut servir à quelque chose, je la poursuis donc (la chronique) en vous en parlant (de l'auteur). Foin de zeugmas : l'auteur est James Morrow et son dernier roman a pour titre : *En remorquant Jéhovah* (*Towing Jehovah*, 1994).

Petit détour vers une œuvre antérieure, *La Cité de la vérité* (*City of Truth*, 1990), qui s'articule autour de deux traits caractéristiques de l'œuvre de Morrow : la morale et le conte qui s'associent comme chez la plupart des moralistes en un cocktail savoureux pimenté de dérives inénarrables. C'est le cas chez Swift, Carlyle ou encore chez Chesterton. *La Cité de la vérité* est une aimable dystopie : à dix ans, chaque citoyen est conditionné par électrochocs pour dire la vérité en toute circonstance. Le mensonge est poursuivi par des déconstructeurs qui ne sont pas sans rappeler les pompiers de *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953). Et l'analogie ne s'arrête pas là, car le mensonge est bien moins souvent un acte calculé qu'une bouffée d'oxygène que l'on offre à son imaginaire ou à l'imaginaire des autres. Sans mensonge, plus de père Noël, les compliments sont remplacés par une description objective et les promesses éternelles font place à une estimation réaliste et de préférence chiffrée. Les livres aussi disparaissent ainsi que toute œuvre d'imagination. Mais un jour, le pompier de *Fahrenheit 451* vole un livre, et le déconstructeur de la Cité de la vérité hésite à avouer à son fils qu'il est atteint d'une maladie incurable. Une œuvre intelligente dont la sensibilité compense largement le manque d'originalité.

L'originalité est en revanche bien présente dans *En remorquant Jéhovah*. Je n'insisterai jamais assez sur l'importance que doit avoir l'idée dans la SF. Que seraient les œuvres de Clarke, Asimov, Dick, Brown sans idées ? Assurément guère plus que de la science-fiction française...

L'idée du dernier de Morrow est clairement exposée dans le titre : Dieu est mort. Mais à la différence de Nietzsche, Morrow fait apparaître son cadavre, un cadavre à la mesure du personnage : 3 km de viande qui flottent dans l'océan. Un cadavre gigantesque à l'image duquel nous fumes

créés à une échelle plus modeste, nous en avons maintenant confirmation : deux bras, deux jambes, une tête et toutes ces petites choses qui caractérisent la part biologique de l'homme (car oui!, au grand dam des féministes qui ne manqueront pas de réagir pour le moins énergiquement, Dieu est bien de sexe masculin). Autre confirmation, les anges existent. Étiolés, à bout de force, ils ont creusé un tombeau de bonnes dimensions dans les glaces de l'Arctique et pressent maintenant le Vatican d'affréter un superpétrolier pour remorquer la divine et pourrissante dépouille jusqu'à sa dernière demeure.

Telle est l'idée formidable autour de laquelle Morrow tisse son extraordinaire et baroque roman. Car quel magnifique catalyseur spirituel que ce cadavre, quel outil grandiose pour s'interroger sur l'essence de la religion, de la morale, de la responsabilité. Quel sens a le monde, maintenant que Dieu est mort ? Quel sens avait le monde avant, lorsqu'on lui attribuait, soit un Dieu infini et immortel, soit une simple trame contextuelle d'effets et de causes tissée sur le métier du hasard et de la nécessité ? Quel sens peut revêtir la religion imbue de transcendance face à une telle dépouille ? Est-ce à dire, comme dans *Le Monde du Fleuve* de Farmer, que tout le monde s'est trompé ? Est-ce même un message, cette dépouille kilométrique et flottante, qui doit s'intégrer dans la pédagogie divine. Et puis, au fond, de quoi Dieu est-il mort ? D'une longue et cruelle maladie, d'un accident, d'un suicide ou d'un meurtre ? Enfin, quelle sera désormais la place de l'homme, maintenant que le Patron n'est plus là...?

Certains ont défini la SF non en fonction de ses caractéristiques propres, mais en fonction de ses effets que l'on a pu résumer en anglais par *Sense of wonder*, une sensation de merveilleux. Je suis assez d'accord, et *En remorquant Jéhovah* peut servir de prototype pour expérimenter ce Sense of wonder. Pour aller plus loin, j'ai ressenti à sa lecture un émerveillement et une jubilation quasi-cosmiques qui m'ont rappelé la lecture il y a une quinzaine d'années de *2001 Odysée de l'espace* (2001, *A Space Odyssey*, 1968) dont il semble être le pendant presque parfait. Dans le roman de Clarke, des conquérants à la recherche d'une intelligence extraterrestre trouvent une intelligence qui les sublime à un point tel que l'on y peut voir le divin. Dans le roman de Morrow, les terriens qui ne demandent rien à personne voient tomber dans leur océan un Dieu dont ils ne préoccupaient plus guère. Chez Clarke, cette intelligence n'est perceptible que par ses effets tenant du miracle et soucieux de l'Homme. Chez Morrow, c'est un paquet de bidoche qui tombe du ciel, aussi indifférente et inerte que n'importe quelle pièce de boucherie. Mais peu importe, Clarke et Morrow convergent. Que l'Homme soit en face de la transcendance ou d'un paquet de viande en décomposition, c'est sa propre image qui lui est renvoyée. C'est vers sa destinée qu'il aura à se

tourner et, en présence d'un Dieu directement révélé ou déchu, il lui faudra se déterminer, accepter enfin d'être libre et adulte. Lourde responsabilité.

### 13. L'HEROIC FANTASY (1/3)

Il y a des marais jonchés de débris végétaux aux formes hallucinées, éclairés par une lune maléfique et parcourus de la plainte blafarde de quelque créature maudite. Il y a des forêts, profondes et noires au sein desquelles le voyageur n'a guère de chance d'apercevoir le ciel, poursuivi par les craquements mystérieux qui le pressentent d'accomplir sa quête. Il y a aussi des labyrinthes, des cryptes, des douves et des donjons bâtis de toute éternité pour abriter on ne sait quelle âme froide et humide. Ces marais, ces forêts ou ces constructions baroques ont cependant en commun une brume épaisse qui vient à heures régulières laver ce qui ne doit subsister et absoudre leurs terribles secrets. Est-ce seulement par goût de la métaphore que les habitants appellent ce brouillard l'haleine du dragon? Le voyageur qui peut s'y aventurer y rompra les dernier brins de la corde qui le rattachaient encore à sa réalité. De curieux êtres apparaîtront, faisant revivre les souvenirs enfantins des contes peuplés de gnomes, d'elfes, de nain, de trolls, de *kabouters*, de génies ou d'autres farfadets. Si l'effroi ne lui fait rebrousser chemin, d'autres personnages apparaîtront ensuite, que la ruse peindra sous des traits plus familiers. Qu'il ne s'y trompe pas et prenne garde : ces guerriers, ces magiciens, ces fées ou ces mages n'ont rien d'humain et mettent leurs pouvoirs au service des seules forces dont l'évocation lui sera à la fois familière et redoutable : le Bien et le Mal

Tel est le cadre de Heroic Fantasy. L'Heroic Fantasy appartient-elle à la science-fiction ? Question sans fondement puisque la SF est un ensemble incluant le reste de la littérature comme je l'ai définitivement démontré dans la rubrique commise en mai 1995. Cette appartenance ne l'empêche pas d'avoir ses caractéristiques propres, ses fans et ses détracteurs. Je ne vais pas cacher que l'Heroic Fantasy n'est pas ma tasse de thé, mais c'est un genre à part entière qu'il est injuste de décrier au nom d'adaptation schwartzenegeriennes de Conan le Barbare. Et si ma quête de chroniqueur passe par cette contrée inhospitalière de la littérature, je ne m'y déroberai pas.

Tout d'abord une parenthèse pour les adorateurs de la langue française : il n'existe pas de traduction d'Heroic Fantasy. Ni le mot fantastique (trop large) ni le mot fantaisie (trop courtois ou trop léger) ne peuvent convenir. L'on a parfois essayé des traductions approchées telles que *Épopée fantastique...* sans grand succès. Outre cela, il existe diverses formes de ce genre, mais qui

s'articulent toutes autour du mot Fantasy. Même l'inacceptable doit parfois faire partie de l'univers. Je dois cependant être tout à fait juste en signalant que ce genre est parfois dénommé aussi, d'après Fritz Leiber, *Sword and Sorcery* (*épée et sorcellerie*). Autant remplacer le mot *thriller* par *revolver and bourbon* !

Si ce genre est tellement à part dans le domaine de la SF, c'est sans doute à cause du parti-pris qu'il adopte dès le départ : l'univers de l'Heroic Fantasy est purement onirique. Aucun auteur ne va démontrer comment agit une malédiction, ni ne va justifier d'une technologie avancée, voire d'un univers parallèle (ce qu'aucun auteur n'ose heureusement plus faire depuis 40 ans) pour convaincre le lecteur. Non : tout est possible... ce qui ne veut pas dire que tout est permis. Là est la grande différence. Les contraintes ne sont pas technologiques ni même scientifiques, les contraintes sont celles d'un imaginaire peut-être collectif. N'accepter d'autres contraintes que celles d'un imaginaire, ce n'est pas très raisonnable.

L'Heroic Fantasy est de fait un peu folle. Mais, comme l'a démontré Chesterton, le fou n'est pas celui qui a perdu la raison mais au contraire, celui qui a tout perdu SAUF la raison. Ainsi, l'Heroic Fantasy a ses propres règles : s'il est permis à un mage de geler le temps d'une galaxie, il lui est totalement interdit de boire un Coca-Cola devant la télévision.

Les règles de l'Heroic Fantasy échappent à la raison, ce qui en fait une littérature psychanalytiquement intéressante. Combien d'essais furent écrits sur l'univers de Tolkien, lequel est un peu au genre ce que Tintin est à la bande dessinée.

Il n'en est pourtant pas le père fondateur, contrairement à une idée trop répandue. La source est à rechercher beaucoup plus loin, à l'époque où, bien évidemment, les philtres d'amour, les fées, les sortilèges les dragons et autres chimères apparurent dans les récits. Curieusement, le fantastique n'est pas présent dès le début dans le roman de Geste qui ne fait qu'exagérer le faits d'arme et de bravoure, voire le rôle de la foi, sans toutefois sortir du contexte narratif classique de l'époque. Ce n'est qu'au XXIIe siècle dans le roman courtois que Tristan occit dragon sur dragon tandis que sa blonde Isolde, bien que liée à lui *de tous ses sens et de toutes ses pensées* par un philtre, épouse celui qui l'indiffère et qui pourtant la fera Reine.



## 14. L'HEROIC FANTASY (2/3)

Le roman de Tristan et Iseut se trouve à la confluence de deux courants dont les eaux restent mêlées dans la Fantasy. Tout d'abord, bien sûr, le courant celte du Roi Arthur et des chevaliers de la Table ronde qui apporte les ingrédients indispensables que sont les elfes, les fées, les charmes magiques et la quête chevaleresque. Mais cela n'est pas suffisant : de la Table ronde à Conan le barbare, il y a un élément nouveau. C'est le côté latin, qui laisse transparaître l'individu de chair et de sentiments derrière l'armure, avec ses faiblesses et ses motivations moins anglo-saxonnes que la quête du Graal, avec moins de flegme dans la douleur aussi. Cet aspect plus charnel provient lui probablement des romans d'inspiration antique transposés en plein cœur du Moyen-Âge et dont l'épopée de Jason est le récit le plus marquant qui nous soit parvenu. Marc Duveau dans sa préface du *Monde des Chimères* a aussi évoqué l'influence d'un troisième courant : *les Mille et Une Nuits* dont les premières traductions arrivèrent en Europe seulement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Probablement.

Toujours est-il que le genre a perduré timidement depuis le Moyen-Âge et il n'en reste plus guère de traces que chez les écrivains dont l'œuvre a survécu aux vents et aux sables. Si la Fantasy n'avait généré tant de navets par la suite, je n'aurais pas tant d'hésitation à citer Rabelais, Yeats, Hugo ou encore Shakespeare ! Que l'on lise le *Songe d'une nuit d'été* ou encore *La Tempête* pour tenter de s'en convaincre...

Le genre aborda le XX<sup>e</sup> siècle avec Abraham Merritt ou encore, sous des dehors moins typés et très personnels, avec H.P. Lovecraft. L'apport d'Edgard Rice Burroughs ne peut pas non plus être négligé. S'il reste présent à la mémoire de chacun par l'entremise des adaptations cinématographiques de Tarzan, il fut en son temps renommé pour avoir écrit des Space Operas qui firent les délices de millions d'adolescents. Nous sommes loin de la rigueur d'un Clarke ou d'un Asimov (Encore qu'Asimov se soit lui-même laissé tenté par la Fantasy... très timidement, du bout des orteils sans même retrousser le bas de son pantalon. Voir à ce propos les nouvelles du cycle d'Azazel [Mais le Docteur est d'or, Légende], surtout savoureuses par les répliques de l'un des deux compères.). Dans le cycle de Barsoom, les indigènes de cette planète vivent mille ans s'ils parviennent à éviter les coups d'épées et de fusils au radium. Les Martiens y sont des géants verts à quatre bras. L'on rencontre aussi des êtres flottants, des hommes-chevaux et des intrigues concourant à faire souffler dans l'œuvre un vent de poésie épique qui rappelle les impressions de lecture de l'Odyssée. Si Burroughs ne fait pas le choix de la rationalité, il ne choisit pas non plus de dépeindre un univers régi par la magie et ne peut donc pas être classé dans l'Heroic Fantasy. Cependant, les visions qu'il nous proposent sortent tout droit de notre imaginaire et ne se plient

nullement aux lois physiques de l'univers observable : anachronismes, monstres bicéphales ou hybrides, routes passant d'arbre en arbre, combats à l'arme blanche entre primitifs et robots. La porte est grande ouverte par laquelle s'engouffreront bientôt korrigans et farfadets.

C'est pourtant le nom de Tolkien que l'histoire a retenu pour être associé aux sources de la Fantasy. Disons tout de suite que Tolkien n'est pour rien dans ce malentendu, et qu'il y eut en littérature des impostures plus sévères. Tolkien est en effet un grand écrivain. L'un de ces écrivains-fleuve qui, sans avoir l'air d'y toucher, passent leur vie à édifier une œuvre monumentale par la taille et la cohérence.

Le centre de l'œuvre de Tolkien (ici, Mireille fan inconditionnelle de l'écrivain et de moi-même m'aide un peu) s'articule autour de la trilogie du *Seigneur des Anneaux* (*The Lord of the Rings*, 1965). Les trois ouvrages (*La Fraternité de l'Anneau*, *Les deux Tours* et *Le Retour du Roi*) racontent la quête de Frodo, le courageux petit hobbit, neveu de Bilbo (héros du fameux roman précédant la trilogie : *Bilbo le Hobbit* [*The Hobbit*, 1937]) et de ses compagnons de la Terre du Milieu pour trouver le moyen de détruire une bague maudite. L'aventure sera longue et riche en paysages et en rencontres, pas toujours amicale comme l'on s'en doute. Le voyage est bien sûr initiatique et les exégèses ne manquent pas, tant complexe est le monde inventé et tant sont variées les sources d'inspiration, allant des sagas nordiques à la morale chrétienne en passant par les légendes celtiques et une très forte imagination de l'auteur. Il est possible que cette œuvre ait été la plus commentée et analysée des œuvres du XXe siècle. Elle a généré, de par sa richesse fabuleuse de nombreux livres qui en furent directement inspirés (d'où le malentendu quant à la paternité du genre), elle est même à la source de toute la vague des jeux de rôles qui ont fait fureur il y a quelques années. Plus les films, les dessins aimés et autres avatars tenant du merchandising. Le succès fut mondial, confirmant l'universalité de mythes que l'on aurait pu croire très localisés.

Mais le principal réside dans la cohérence et la richesse inouïes de cette œuvre. Des appendices de 160 pages reprennent plusieurs centaines de personnages dont certains trouvent place dans l'un des riches arbres généalogiques, une géographie complète que détaillent plusieurs cartes précises, un calendrier, une chronologie datée s'étendant sur plus de 3000 ans, un vocabulaire désignant des personnages, objets ou concepts propres aux régions traversées, vocabulaire explicité dans un lexique. Je termine l'énumération par ce qui n'est pas la moins intéressante des caractéristiques : l'invention d'une langue artificielle dotée d'un alphabet dessiné de la main même de Tolkien dont de nombreuses versions informatiques existent.

Il s'agit vraiment ici de l'invention d'un monde.

### 15. L'HEROIC FANTASY (3/3)

À l'opposé du gentil Frodo se trouve bien sûr le valeureux et viandeux Conan, sorti tout droit de l'imagination kitch et machiste de Robert E. Howard et qui triomphe des trahisons, maléfices et intrigues à la force dure et impitoyable de sa lourde épée. Pas de sentiment dévoyé, pas de sentimentalisme, pas de demi-mesure, pas de second degré. Le combat du Bien contre le Mal prend ici la forme de l'homme simple contre la société pervertie, du barbare contre les intellectuels dévoyés, de la violence franche contre les machinations politiques, tel est le message sans nuance de Conan. Dressons parallèlement une brève biographie de son auteur dont la constitution fragile en faisaient un sujet de moquerie de ses camarades, qui suivit des cours de culturisme et finalement se suicida à l'âge de 30 ans après avoir constaté que sa sous-littérature (il en était conscient) fit de lui un homme plus riche que le banquier de son village, ancien camarade de classe. Antiparallélisme auteur/héros trop évident peut-être. Un régal en tous cas pour tout psychanalyste. Et du bonheur à la hache pour des millions de lecteurs et de spectateurs qui consacrèrent Conan comme le plus célèbre héros de l'Heroic Fantasy... au grand dam parfois d'amateurs plus nuancés.

De Frodo à Conan, ces incarnations romanesques de notre inconscient collectif utilisent comme moteur non notre raison, nous l'avons vu, mais nos angoisses les plus secrètes, celles justement que notre raison bâillonne mais qui restent là, muettes et palpitantes depuis notre enfance. Le héros (car il y a toujours, nécessairement, un héros) n'aura de cesse de lutter contre ces fantômes terribles qui ne resurgissent chez l'adulte qu'à l'occasion d'un cauchemar, d'une fièvre ou de quelque autre délire. Et de finalement les anéantir. Cette victoire littéraire peut-elle avoir un effet de quelque délivrance chez le lecteur ? Lèverait-elle quelques engrammes ? Suscite-t-elle quelque catharsis ? Je ne peux le dire et ne connais aucune étude sur le sujet. Je peux seulement affirmer que ce combat sur toile de fond d'inconscient collectif tourmenté ne procure aucune satiété à ses spectateurs, la plupart d'entre eux étant des mordus inconditionnels.

Grosso-modo, le reste de la Fantasy se situe entre Frodo et Conan, avec de nombreuses nuances que viennent encore appuyer de nombreuses appellations. J'ai évoqué l'appellation de Sword and sorcery qui colle très bien à son fondateur, Fritz Leiber, mais aussi au Conan d'Howard dont je parle décidément trop. La sauvagerie de l'épée (du héros, le Bien) s'y oppose aux sortilèges (du

Mal) selon l'amalgame connu {intelligence = malin = Malin = Esprit du Mal}. Mais il existe aussi une Light Fantasy, plus proche des fées et de la Belle au Bois dormant, une Low Fantasy donnant à l'horreur brute, visuelle et sanglante la plus grande liberté, et une High Fantasy, déjà plus proche de la SF classique en ceci qu'elle présente des phénomènes globaux, une tentative d'intégration du fantastique à l'échelle de l'univers faisant souvent intervenir différentes civilisations, voire différents empires galactiques. La *Guerre des étoiles (Star Wars)* appartient à ce dernier courant : le Bien y affronte le Mal à coup d'épées-laser. Bien sûr, grâce à *la Force*, le bien triomphe. Décorum de chevaliers noirs, de jeune héros valeureux, de mage, de princesse prisonnière. L'on peut encore rencontrer la Weird Fantasy, la Dark Fantasy, la Science Fantasy ou encore l'Adult Fantasy. Je suppose que la liste s'allonge encore au moment où je tape ces lignes.

Un paragraphe cependant sur la Science Fantasy qui est probablement la branche qui assure le mieux la transition entre ces mondes fabuleux et les univers moins chimériques de la SF. Très New Age, la Science Fantasy ne donne pas au Bien et au Mal des masques de chevaliers ou de farfadets, mais les visages plus flous de la Nature, du Divin. L'on y retrouve une fois de plus détournés de leur sens les notions d'ondes, d'énergies, de vibrations. Mais comme dans l'Heroic Fantasy, la géographie, quoique planétaire, y occupe souvent une place importante, ainsi que les castes sociales transposées pour l'occasion des mythes celtiques vers des scénarios plus personnels. Le cycle de Dune de Frank Herbert est à la frontière de sa SF et de la Science Fantasy. Il faut aussi citer Marion Zimmer Bradley (*La Romance de Ténébreuse*) ou encore Anne McCaffrey (*La Ballade de Pern*) qui confèrent à l'Heroic Fantasy en général une teinte beaucoup plus féminine que celle de la SF en général. Je me refuse ici à toute tentative d'explication.

Mais peu importe ces classes, la Fantasy est, m'assure-t-on, un genre assez large pour que chacun puisse y trouver l'univers magique qui lui convienne, comme un extra aux contes de fées de son enfance. Cherchez et vous trouverez peut-être... je cherche moi aussi.

## 16. UNE INTRODUCTION DOULOUREUSE

Comme tout le monde, Tzvetan Todorov est chercheur au CNRS et, pour des raisons qu'il partage secrètement avec nombre de ses contemporains, se pique d'écrire. On lui doit ainsi une Introduction à la Littérature fantastique (Points, Seuil) dont je répercute ici quelques échos à seules fins d'éviter au chaland pressé un investissement non réalisable. Afin d'ôter à ma critique toute

coloration subjective, je dois commencer par énumérer les qualités principales de l'ouvrage : impression de qualité, orthographe irréprochable, numérotation des pages sans discontinuité, brochage solide.

Le fantastique étant un genre littéraire, et Tzvetan Todoroff étant respectueux des règles de la dissertation telles qu'ordinairement dissipées par les effluves d'une puberté que ne parviennent pas à calmer les durs bancs de rhétorique, le premier chapitre s'attachera à définir les mots "genre" et "littéraire" et préfigurerà ainsi l'ensemble du travail de l'auteur.

Pour prouver que j'ai lu celui-ci in extenso et pour vous éviter cette même peine, en voici une première perle qu'il est bon de lire et relire encore pour en goûter tout le sel : « Les textes qui n'apportent pas un changement à l'idée qu'on se faisait de l'une ou l'autre activité passent dans la catégorie de la littérature de masse (policier, roman-feuilleton, science-fiction). » Sacré Tzvetan!

Pour le reste, notre besogneux chercheur se livre à une gentille tentative de systématisation du genre en sous-genres pour l'enfermer enfin « très précisément dans les limites du XXe siècle. »

Allez! une troisième citation pour la route : « Science-fiction : ensemble de récits où, à partir de prémisses irrationnelles, les faits s'enchaînent de manière parfaitement logique. » Dick est plié en quatre dans son cercueil !

Bon travail Tzvetan. Continue ! Dans dix ans, tu peux devenir directeur de recherches et dans vingt, décrocher une place de conseiller dans un Ministère. Accroche-toi, et encore bravo pour l'orthographe !

## 17. EUGENE ZAMIATINE

La langue russe m'est et me restera probablement toujours étrangère. Je partage ce point avec la plupart d'entre vous et cela ne m'a jamais préoccupé jusqu'à la lecture de *Zamiatine*... ou plutôt de la traduction du seul roman que qu'on puisse lui attribuer de mémoire : *Nous autres*.

J'avais toujours associé la littérature russe à une littérature romanesque et intellectuelle prisée dans certains milieux semi-mondains où il est de bon ton de citer Tchekhov et de laisser traîner sur la table basse du salon une nouvelle de Dostoïevski ou de Gogol.

Pourtant, mon activité d'éditeur de musique me mit en contact avec des compositeurs et interprètes russes qui me parlèrent de Dostoïevski comme l'on peut parler d'Agatha Christie. D'un style écrit collant à l'oral et de descriptions ne sollicitant guère plus les facultés de synthèse du lecteur que les récits de voyage du Major Thompson. Cela ne collait pas avec mes impressions, moi qui devait prendre mon souffle avant de commencer chaque phrase et qui considérait chaque tourne de page comme une victoire remportée sur moi-même.

J'en conclus qu'il devait y avoir là un problème de traduction d'autant plus spécifique au {russe-français} que les néerlandophones semblent éprouver moins de distance avec les traductions qui leur sont données. Mon amie, flamande mais parfaite trilingue {néerlandais-russe-français} et grande consommatrice de littérature russe, s'étonnait du style ampoulé de Dostoïevski en français.

Voilà en tous cas l'hypothèse que je lance pour expliquer la discrétion d'un auteur comme Zamiatine dans la francophonie alors qu'il est connu et reconnu ailleurs comme le pendant slave d'Orwell ou de Huxley, rien de moins...

Et même, pour ce qui me concerne, bien plus car il est l'inventeur de la dystopie, ou anti utopie.

Le vieux concept platonicien d'une société parfaite dû attendre Thomas More pour se voir baptisé du joli nom d'Utopie (1516). Las, les réalités de la révolution industrielle, les boursoufflures d'Hiroshima puis de Nagasaki, et le galvaudage de certains thèmes de recherche sur l'air de l'Apprenti Sorcier ont fissuré petit à petit cet idéal. Les rêves d'énergies gratuites ont fait place aux spectres tchernobylesques ; l'idéal d'abondance à l'obsession marcusienne de la surpopulation et de la pénurie ; les espoirs d'éradication des maladies aux craintes prométhéennes d'un retour de manivelle de Mère-nature ; les souffles libertaires à l'oppression d'une bureaucratie mécanisée ; le gai-savoir aux conspirations militaro-industrielles. Bref, l'utopie à fait place à la dystopie, aux lendemains qui déchantent, aux sociétés qui grincent.

Zamiatine a écrit *Nous Autres* en 1920, après avoir expérimenté les foudres du Stalinisme (lui qui fut un chaud partisan de la révolution bolchevique à ses premières heures). Il fut ainsi contraint à l'exil, sanction légère qui lui offrit une vie parisienne et la diffusion de son œuvre. Diffusion relativement limitée en Europe, peut-être en raison des difficultés de traduction dont je parlais plus haut. Toujours est-il que deux écrivains de moindre importance s'empressèrent de transposer *Nous Autres* dans un environnement plus occidental et plus actualisé. Les préoccupations y sont plus sociales aussi, bien sûr. Ainsi, Aldous Huxley fit paraître *Le meilleur des Mondes* (*Brave new World*) en 1932 et George Orwell sortit *1984* en 1949.

Si je refuse à parler d'une simple influence qu'auraient pu subir Huxley et Orwell, c'est parce que, au-delà du retournement de l'utopie en dystopie, *Zamiatine* introduit l'Homme dans le paysage. Les civilisations de Platon ou de More étaient de beaux assemblages, de belles machines huilées et prodiguant justice, paix et bonheur à foison. *Zamiatine*, le premier, recentre le discours sur l'homme et, ce faisant met en exergue sa fragilité, sa solitude et son désarroi face à un système dont il n'est, au mieux, qu'un rouage redondant. Il le fait, soulignons-le encore une fois, à une époque où le mot dissident n'a pas encore été institutionnalisé et où l'idée des camps de rééducation n'avait pas encore germé. Que l'on ne se contente donc pas de décrire son œuvre comme une critique sociale. Il s'agit d'une prospective flagrante.

*Zamiatine* n'est cependant pas l'écrivain d'un seul livre. Si l'intégralité de son œuvre reste encore à traduire, certaines de ses nouvelles viennent de paraître chez Circé/Poche sous le titre *Russie* et ont bénéficié d'une agréable traduction. L'odeur de la terre noire de Russie, du froid, des légendes folles et incarnées, se mêle à des parfums qui justifient ce paragraphe. Ainsi, le fabuleux Thêta, entité d'encre apparue sui generis dans les sous-sols de la division générale de la police, existe par ses seuls décrets, par le seul pouvoir appliqué, imposé et accepté par un peuple qui s'en oppresse. Une œuvre auquel le contexte belge de ces derniers mois rend ses véritables dimensions.

Russie mêle ainsi en ses eaux deux caractéristiques de l'âme russe : le rapport jamais simple (depuis les Tsars jusqu'à la chute de l'URSS) de l'individu à la société, et surtout une capacité d'abstraction formidable. Les signes de cette dernière sont présents tant au niveau politique que dans les arts non officiels ou encore en science. On se souvient de Kroutchev qui hurle à la tribune des Nations « Je crains ce qu'il y a dans la serviette des savants. » On se souvient de l'affirmation d'Alexander Prokhov à son discours de réception du Prix Nobel : « Je vais vous dire le grand secret de l'avance de l'aéronautique russe : nos fusées marchent aux équations différentielles non linéaires. » On peut encore citer ces thèses de doctorat inouïes et merveilleuses ayant comme thème *Phobos est un satellite artificiel* ou *Jésus était un extra-terrestre*. Si cette abstraction a pu générer les plus grands interprètes, les plus grands mathématiciens, les plus grands joueurs d'échecs, elle mène aussi à un fantastique quotidien. De fait, l'URSS elle-même fut-elle autre chose qu'une machine formidable tentant de transformer une abstraction en PIB? Et la dissidence ? Il faut relire les textes de Sakharov (Vous savez : l'inventeur de la bombe H soviétique, celui qui reçut le prix Nobel de la Paix!) sur son projet fou de société russo-américaine.

L'on trouve chez *Zamiatine* comme chez Gogol cette force créatrice qui leur permet le cas échéant d'affranchir leurs récits de toute représentabilité. Comment se représenter la perte d'un nez?

Comment se représenter la génération spontanée d'une entité dont les seules manifestations sensibles sont des décrets officiels ? Cette force d'abstraction qui est la malédiction des Russes dans leur quotidien est aussi celle qui leur permet de transcender les tenaillements de l'existence en élevant des cathédrales – réelles ou littéraires.

Telle est l'œuvre de Zamiatine.

## 18. DEFINIR LA SF

J'ai ouvert cette chronique il y a quelque temps en proposant ma définition de la SF :

Une œuvre de science-fiction est l'invention d'un monde.

Si ce monde s'intègre directement à notre imaginaire, il s'agit d'une œuvre dite de littérature générale.

La littérature est donc un genre particulier de la science-fiction.

Cette définition en forme de syllogisme m'a préservé au mieux des remarques du genre : « Comment ?! Tu classes Robinson Crusoé sur Mars dans la SF ?! Pourquoi pas les aventures de Casimir dans l'Ile aux enfants ? »

Mais bon, je dois admettre que si cette définition a pu sauvegarder ma tranquillité quasi-monacale, elle est assez limitée dans ses qualités analytiques. Bien sûr, je n'étais pas le premier à tenter une définition. Pas mal de gens, dont de nombreux auteurs, s'y sont risqués avant moi avec plus ou moins de bonheur. Neyir Cenk Gökçe a eu l'excellente idée de proposer une bonne compilation des meilleures définitions... ou des définitions des meilleurs auteurs, ce qui n'est pas toujours la même chose, loin s'en faut.

Voilà donc ce que je vous propose paresseusement ce mois-ci. J'ai bien sûr un faible pour la seconde définition de Damon Knight.

Bon amusement!

Brian W. Aldiss : « Science fiction is the search for definition of man and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mould. »



Dick Allen : « Is it any wonder that a new generation has rediscovered science fiction, rediscovered a form of literature that argues through its intuitive force that the individual can shape and change and influence and triumph; that man can eliminate both war and poverty; that miracles are possible; that love, if given a chance, can become the main driving force of human relationships? »

Kingsley Amis : « Science Fiction is that class of prose narrative treating of a situation that could not arise in the world we know, but which is hypothesized on the basis of some innovation in science or technology, or pseudo-technology, whether human or extra-terrestrial in origin. »

Benjamin Appel : « Science fiction reflects scientific thought; a fiction of things-to-come based on things-on-hand. »

Isaac Asimov : « Modern science fiction is the only form of literature that consistently considers the nature of the changes that face us, the possible consequences, and the possible solutions. »

James O. Bailey : « The touchstone for scientific fiction, then, is that it describes an imaginary invention or discovery in the natural sciences. The most serious pieces of this fiction arise from speculation about what may happen if science makes an extraordinary discovery. The romance is an attempt to anticipate this discovery and its impact upon society, and to foresee how mankind may adjust to the new condition. »

Gregory Benford : « SF is a controlled way to think and dream about the future. An integration of the mood and attitude of science (the objective universe) with the fears and hopes that spring from the unconscious. Anything that turns you and your social context, the social you, inside out. Nightmares and visions, always outlined by the barely possible. »

Ray Bradbury : « Science fiction is really sociological studies of the future, things that the writer believes are going to happen by putting two and two together. »

John Boyd : « Science fiction is story-telling, usually imaginative as distinct from realistic fiction, which poses the effects of current or extrapolated scientific discoveries, or a single discovery, on the behavior of individuals of society. Mainstream fiction gives imaginative reality to probable events within a framework of the historical past or present; science fiction gives reality to possible events, usually in the future, extrapolated from present scientific knowledge or existing cultural and social trends. Both genres ordinarily observe the unities and adhere to a cause-and-effect schema. »

Reginald Bretnor : « Science Fiction: fiction based on rational speculation regarding the human experience of science and its resultant technologies. »

Paul Brians : « Science Fiction is a subdivision of fantastic literature which employs science or rationalism to create an appearance of plausibility. »

John Brunner : « As its best, SF is the medium in which our miserable certainty that tomorrow will be different from today in ways we cant predict, can be transmuted to a sense of excitement and anticipation, occasionally evolving into awe. Poised between intransigent scepticism and uncritical credulity, it is par excellence the literature of the open mind. »

John W. Campbell, Jr. : « The major distinction between fantasy and science fiction is, simply, that science fiction uses one, or a very, very few new postulates, and develops the rigidly consistent logical consequences of these limited postulates. Fantasy makes its rules as it goes along...The basic nature of fantasy is "The only rule is, make up a new rule any time you need one!" The basic rule of science fiction is "Set up a basic proposition--then develop its consistent, logical consequences." »

Terry Carr : « Science Fiction is literature about the future, telling stories of the marvels we hope to see--or for our descendants to see--tomorrow, in the next century, or in the limitless duration of time. »

Groff Conklin : « The best definition of science fiction is that it consists of stories in which one or more definitely scientific notion or theory or actual discovery is extrapolated, played with, embroidered on, in a non-logical, or fictional sense, and thus carried beyond the realm of the immediately possible in an effort to see how much fun the author and reader can have exploring the imaginary outer reaches of a given idea's potentialities. »

Edmund Crispin : « A science fiction story is one which presupposes a technology, or an effect of technology, or a disturbance in the natural order, such as humanity, upto the time of writing, has not in actual fact experienced. »

L. Sprague De Camp : « Therefore, no matter how the world makes out in the next few centuries, a large class of readers at least will not be too surprised at anything. They will have been through it all before in fictional form, and will not be too paralyzed with astonishment to try to cope with contingencies as they arise. »

Lester Del Rey : « Science fiction is the myth-making principle of human nature today. »

Gordon R. Dickson : « In short, the straw of a manufactured realism with which the sf writer makes his particular literary bricks must be entirely convincing to the reader in its own right, or the whole story will lose its power to convince. »

Bruce Franklin : « We talk a lot about science fiction as extrapolation, but in fact most science fiction does not extrapolate seriously. Instead it takes a willful, often whimsical, leap into a world spun out of the fantasy of the author... »

Bruce H. Franklin : « In fact, one good working definition of science fiction may be the literature which, growing with science and technology, evaluates it and relates it meaningfully to the rest of human existence. »

Hugo Gernsback : « By "scientification,"... I mean the Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story---a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision. »

James E. Gunn : « Science Fiction is the branch of literature that deals with the effects of change on people in the real world as it can be projected into the past, the future, or to distant places. It often concerns itself with scientific or technological change, and it usually involves matters whose importance is greater than the individual or the community; often civilization or the race itself is in danger. Introduction, *The Road To Science Fiction*, Vol 1, NEL, New York 1977 »

Robert A. Heinlein : « A handy short definition of almost all science fiction might read: realistic speculation about possible future events, based solidly on adequate knowledge of the real world, past and present, and on a thorough understanding of the nature and significance of the scientific method. »

Frank Herbert : « Science fiction represents the modern heresy and the cutting edge of speculative imagination as it grapples with Mysterious Time---linear or non-linear time. »

Damon Knight : « 1. What we get from science fiction---what keeps us reading it, in spite of our doubts and occasional disgust---is not different from the thing that makes mainstream stories rewarding, but only expressed differently. We live on a minute island of known things. Our undiminished wonder at the mystery which surrounds us is what makes us human. In science fiction we can approach that mystery, not in small, everyday symbols, but in bigger ones of space and time. – 2. Science Fiction is what we point at when we say it. »

Alexei Panshin : « Facts and a concern with change are the stuff that science fiction is made of; science fiction that ignores facts and change can be made less frightening and more popular, but inasmuch as it is superficial, stupid, false-to-fact, timid foolish or dull, it is minor in another and more important way, and it is certainly bad as science fiction ... its [science fiction's] attraction lies ... in the unique opportunity it offers for placing familiar things in unfamiliar contexts, and unfamiliar things in familiar contexts, thereby yielding fresh insights and perspective. »

Frederik Pohl : « The future depicted in a good SF story ought to be in fact possible, or at least plausible. That means that the writer should be able to convince the reader (and himself) that the wonders he is describing really can come true...and that gets tricky when you take a good, hard look at the world around you. *The Shape of Things to Come and Why It Is Bad*, SFC, December 1991 »

Eric S. Rabkin : « A work belongs in the genre of science fiction if its narrative world is at least somewhat different from our own, and if that difference is apparent against the background of an organized body of knowledge. *The Fantastic In Literature* (Princeton University Press, 1976) »

Tom Shippey : « A revealing way of describing science fiction is to say that it is part of a literary mode which one may call "fabril" "Fabril" is the opposite of "Pastoral". But while "the pastoral" is an established and much-discussed literary mode, recognized as such since early antiquity, its dark opposite has not yet been accepted, or even named, by the law-givers of literature. Yet the opposition is a clear one. Pastoral literature is rural, nostalgic, conservative. It idealizes the past and tends to convert complexities into simplicity; its central image is the shepherd. Fabril literature (of which science fiction is now by far the most prominent genre) is overwhelmingly urban, disruptive, future-oriented, eager for novelty; its central images is the "faber", the smith or blacksmith in older usage, but now extended in science fiction to mean the creator of artefacts in general--metallic, crystalline, genetic, or even social. Introduction, *The Oxford Book of Science Fiction*, (Oxford, 1992) »

Theodore Sturgeon : « A science fiction story is a story built around human beings, with a human problem and a human solution, which would not have happened at all without its scientific content. Definition given by: William Atheling Jr., (James Blish) in *The issue at Hand: Studies in Contemporary Magazine Fiction* (Chicago, 1964) »

Alvin Toffler : « By challenging anthropocentrism and temporal provincialism, science fiction throws open the whole of civilization and its premises to constructive criticism. »

## 19. ET JULES VERNE ?

Après en avoir lu quelques pages, Jules Verne jeta furieux le premier roman de H.G. Wells en s'exclamant : « Il invente ! »

Cette courte anecdote signe deux faits importants.

Le premier est que Jules Verne est français, de cette époque victorienne après la lettre, où l'imagination quotidienne se devait d'être étroitement contrainte par les possibles d'alors et, éventuellement, des proches lendemains. La France était alors industrielle et fière des réalisations qu'elle tirait de ses certitudes. Elle ne retenait de Descartes que le cartésianisme et dispensait sans compter une poudre d'amnésie sur les apparitions mystiques de Pascal. Le cynisme de Voltaire était alors simplement de l'esprit. Et l'arrogance, de la rhétorique.

Le second fait est que se scandaliser de l'invention d'une œuvre romanesque ne peut à l'évidence s'expliquer que si l'on veut se situer dans l'horizon du plausible, ce qui est presque antithétique de l'esprit de la science-fiction. Dès lors, confondre anticipation et science-fiction est aussi pardonnable que de ranger dans sa bibliothèque les projections de l'OCDE à côté des *Centuries* de Nostradamus.

Et pourtant...

Et pourtant tout le monde a lu Jules Verne et, en francophonie du moins, tout fan de science-fiction a probablement commencé sa ruineuse passion par *20.000 lieues sous les Mers* ou par *De la Terre à la lune*.

Et pourtant, encore, Jules Verne ne lésine pas sur le romanesque. Tout timide qu'il soit quant aux projections que l'on puisse faire des progrès de la technique et de la société, il n'hésite pas à lancer ses personnages dans des voyages pour le moins audacieux d'où semble surgir une certaine systématique : d'abord des voyages lointains sur la surface, puis le tout du monde, puis plonger sous les océans, puis sous terre, puis sur la lune. Autant de voyages qui ne laissent plus guère de place qu'à des corollaires au parfum de redondance... ou à des œuvres d'imagination plus large. Trop large ?

Justement, si le voyage dans le temps n'apparaît pas chez Jules Verne, c'est vraisemblablement parce que rien à cette époque ne le laisse supposer probable, d'où le dédain du grand homme pour Wells. Si le contact avec des civilisations extra-terrestres manque lui aussi à l'appel, c'est que le contexte

de l'auteur ne lui en offre aucune justification et que les œuvres qui en ont traité auparavant (Fontenelle, de Cyrano Bergerac...) l'ont fait sur un mode poétique et bien peu rationnel. Et si Jules Verne envoie ses héros sur la lune, c'est simplement en adaptant pour les besoins de la cause le bon vieux principe du canon, ignorant celui de la fusée pourtant connue en Chine depuis quatre millénaires.

De la sorte, se limitant volontairement à des prospectives romanesques de techniques en germe à son époque et dans son entourage immédiat, Jules Verne a ouvert une voie royale à la littérature d'anticipation... mais nullement à la science-fiction. Il est regrettable que plusieurs anthologies citent ce dernier comme un représentant majeur de la SF... voire comme l'un de ses initiateurs. Comme je l'ai souvent souligné, la science-fiction se singularise par l'éclatement des cadres de références. Jules Verne au contraire les consacre; les amplifie et met tout son art à les magnifier.

Ainsi, *Paris au XXe siècle* (dont le manuscrit vient d'être retrouvé il y a quelques années par Piero Gondolo Della Riva), décrit manifestement une ville du XIXe siècle, aux traits outragés, un peu comme une petite fille qui se met le rouge à lèvres et les hauts-talons de maman pour jouer à la femme. Bien sûr, certains traits sont assez justes et l'on peut admirer la présence d'automobiles [Le moteur à explosion de Renoir date de 1859, le roman de Vernes de 1863.] (gaz-cabs), de téléfax [Le pantélégraphe Caselli date de 1859 aussi] ou encore de "la facilité avec laquelle un artiste peut mourir de faim au XXe siècle" mais malgré quelques flashes familiers, l'impression globale est très lointaine de la situation réelle. L'on reste un peu sur sa faim.

Ferais-je de la SF si j'écris qu'en 2100, chaque individu aura un ordinateur, que tous seront interconnectés et que des agents pré-digéreront des masses formidables d'informations? Il s'agira d'une anticipation assez convenue, peu nuancée et probablement exagérée. Je ferai plutôt œuvre de SF en écrivant qu'à cette époque l'informatique aura disparu de la surface de la planète au profit du papier Vélín et de la plume d'oie, et en offrant à cette vision hors-norme (et probablement inexacte, mais qu'importe, dans un discours romanesque) un cadre cohérent.

Alors, s'il y a une telle contradiction entre l'œuvre de Jules Verne et la science-fiction, comment expliquer que la plupart des amateurs de SF ont dévoré tout Jules Verne dans leur enfance ? Je suis content de me poser la question ! Je crois que la réponse réside dans un effet commun de ces deux genres : ce que les américains nomment le *Sense of wonder*. La technologie donnait à beaucoup des romans de Jules Verne la possibilité de dépasser le cadre habituel des aventures de voyage ou de

guerre et leur confère un goût de merveilleux semblable à celui que recherchent les amateurs de science-fiction.

Ce n'est déjà pas si mal...

## 20. THEODORE STURGEON

L'on peut d'abord décrire Sturgeon comme un sportif raté qui s'embrigade encore jeune et aventureux dans la marine marchande, en prélude à une vie déchirée de cinq mariages et de cinq dépressions profondes et ponctuée d'une myriade de petits boulots divers (marin, agent littéraire, mécanicien de bulldozers militaire...) et de petits logements miteux. Une vie dont le seul moteur est d'essayer d'atténuer au mieux les souffrances qu'elle inflige, même si les entrelacs erratiques du parcours ainsi imposé réfutent absolument l'idée charmante d'un Dieu miséricordieux.

Mais en contraste à cet premier trait, l'on doit citer ce qu'Harlan Ellison écrit de lui : « C'est cette liberté du don, cette faculté et cette avidité de rencontrer l'amour et de le donner librement qui font de Sturgeon la créature mythique qu'il est. » Et si Ellison a une qualité, c'est bien la justesse.

La chose ne paraîtra paradoxale qu'aux gentils et proprets consultants en ressources humaines du Boulevard Whitelock. C'est que Sturgeon est un être humain, contradictoire et étincelant. Un être humain comme la plupart d'entre nous l'est probablement, derrière son fatras de préoccupations quotidiennes qui lui masquent de minute en minute, comme une ivresse salvatrice, la solitude, la frustration et l'aliénation qui font de nous des hommes.

C'est là, à défaut d'un autre endroit, dans cette humanité inconfortable, que je dois me résoudre à expliquer ce qui classe Sturgeon à l'avant-plan de la littérature de ce siècle. C'est là aussi que git la clé pour comprendre l'attrait qu'il exerce auprès d'un public en général hostile à la science-fiction. Car, passée au crible de l'analyse, l'œuvre de Sturgeon en ressort piteusement : pas de déconstruction du réel à la Dick, pas d'écriture flamboyante à la Bradbury, pas de vision galactique à la Asimov, pas de réalisme technologique à la Clarke. Soit ! Mais que vaut encore l'être humain, une fois passé par les mains du médecin légiste ? Quoi de plus banal qu'un homme ? Quoi de plus précieux ?

Une analogie cependant... démesurée, je m'en excuse. Au-delà des différences analytiques flagrantes, il y a à l'évidence du Shakespeare dans Sturgeon, mais un Shakespeare discret et intérieur qui n'envoie pas le roi et son fou sur la lande, dans une tempête avalant vivantes toutes celles d'Homère. Le messager de Sturgeon est plus volontiers un petit garçon et une poupée dans une roulotte de cirque. Et leur solitude n'a de témoin ni la terre ni les dieux. La tragédie est pourtant bien la même, qu'on la crie à la face du ciel ou qu'on la sanglote sans bruit sous des draps de lin cru.

Ce petit garçon, c'est Horty, un enfant de trop, comme il en existe. C'est aussi Sturgeon bien sûr. Et Horty a une poupée aux deux yeux de cristal, comme il en existe aussi. Des cristaux qui songent, qui guérissent et qui rongent. Ces cristaux et Horty vont suivre un cirque en une piste initiatique, tourmentée et douloureuse, qui mènera le jeune garçon à trouver sa place dans le monde... ou qui mènera le monde à accepter le jeune garçon. *Cristal qui songe* (*The thinking Jewels*, 1950) est l'une des deux œuvres maîtresses de Sturgeon. L'une de ses méditations les plus abouties sur l'enfance et la solitude.

Solitude, le mot revient de façon obsédante dans l'œuvre de Sturgeon, fardé de multiples masques : isolement, incompréhension, différence. L'homme naît seul, il meurt seul. Entre ces les deux, il fait des rencontres, ou en rêve. Se peut-il que ces rencontres brisent la malédiction ? Deux individus, au-delà de l'indispensable illusion, peuvent-ils réellement *être ensemble* ? Parfois, semble répondre Sturgeon. Parfois peut-être... la lumière est petite, mais elle est éblouissante ! Elle mène à toutes les quêtes et nous intime de continuer la marche afin de justifier notre existence.

Chez Sturgeon encore, nous sortons des limites campbelliennes de la science-fiction et, si l'on tient absolument à ce qu'aucune œuvre de science-fiction ne transgresse l'étymologie (dans Science-fiction, comme on me le rappelle quotidiennement, il y a *science*), il faut alors, comme chez Dick, se souvenir que Science vient du latin *Scire* : Savoir. Et que transformer Science en Science exacte voire en Technologie est difficilement justifiable. Il vaut mieux dans ce cas parler de Hard Science. C'est en ce sens encore qu'il faut comprendre le fameux « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme »... que l'on traduit aujourd'hui un peu trop facilement par « Technologie sans morale n'est que perversion »... réduction consternante de la sagesse initiatique rabelaisienne. La science, au sens large, est bien ce qui gouverne nos rapports au monde et donc oui, même les gardiens de l'étymologie, soucieux de la justesse des classes, peuvent intégrer Sturgeon à science-fiction.



Cependant, même si la chose est aujourd'hui communément admise, il fut une époque où les rédacteurs en chef exigeaient qu'un élément du décorum standard de la science-fiction serve de fil à un texte de nature purement psychologique, sentimentale, ou fantastique. Ce n'est réellement qu'avec l'émergence de *Galaxy* (lancée par Horace Gold en 1950) que les auteurs devaient se libérer d'un positionnement clair et écrire indépendamment de toute catégorisation. Cette heureuse transition ne se fit pas en un jour et Sturgeon, qui ne menait pas grand train de vie, a souvent préféré jouer la sécurité et placer certains textes dans un décor de SF. Cette concession fut pourtant à la source de réussites éclatantes, comme *Une soucoupe de solitude* (*Saucer of Loneliness*, 1953), l'une de ses plus belles histoires les plus sensibles.

Cette nouvelle cristallise le mieux cette émotion forte qu'est la rencontre, nécessairement confidentielle, de deux êtres isolés par les exigences de normalité de leurs *semblables*, deux infirmes de la communication quotidienne. Cette rencontre à peine ébauchée sera une révélation ; révélation d'une réalité inconsciemment espérée, et révélation de l'aliénation du monde normal. Révélation merveilleuse et cruelle. Une quinzaine de pages d'une grande densité émotionnelle (parues dans *Les Songes superbes*, sans doute le meilleur des nombreux recueils qui lui sont consacrés, Sturgeon étant plus volontiers nouvelliste que romancier) à lire absolument par tous les jeteurs de bouteilles à la mer.

Il en va de même dans une autre nouvelle remarquable du même recueil : *Celui qui lisait les tombes* (*The Graveyard reader*, 1958) où Sturgeon semble emprunter un peu de la substance de Borges pour décrire une initiation à un niveau de lecture et de compréhension global, en l'occurrence à la lecture de tombes et à la compréhension de qui était l'être qu'elles abritent. Métaphore à peine voilée de l'hypothèse fantastique de la compréhension, de l'empathie. Le chemin existe, affirme Sturgeon, pour franchir les obstacles que les différences d'éducation, de culture, de vécu jettent entre chaque personne. Ce chemin emprunte parfois des voies escarpées et improbables mais il existe... ou du moins il peut parfois exister. L'une de ses nouvelles les plus optimistes.

L'on retrouve la même sensibilité et les mêmes préoccupations dans *Les plus qu'humains* (*More than human*, 1958), écrit la même année. Émergence d'une grosse nouvelle (*Baby Is Three*) à laquelle sont venues se greffer deux petites, ce roman majeur trace le destin de cinq enfants différents en lesquels la foule ne voit qu'une pathétique association de trisomiques et d'idiots congénitaux. Un destin fusionnel duquel émergera finalement l'*Homo Gestalt*, l'homme collectif, métaphore de la condition qui pourrait s'offrir à l'humanité lorsque, à son tour, elle parviendra à maturité dépassant

la condition individuelle. Une genèse du surhomme dont la finesse et la sensibilité éloignent de tout modèle nietzschéen. À lire en parallèle avec *Les Enfants d'Icare* d'Artur C. Clarke.

Mais, au-delà des grâces qui sont données aux protagonistes d'*Une Soucoupe de solitude* ou des *Plus qu'humains*, comment exprimer cette solitude ordinaire qui serait le lot de chacun, alors même que chacun survit par l'illusion tenace de communiquer en parlant de météo, d'être compris en suscitant le rire ou la commisération, d'être sensible en achetant *Macadam Journal* ou d'être aimé en ouvrant son cadeau au pied du sapin de Noël ?

Sturgeon y répond en nous mettant en face de ce que nous fuyons pour éviter que nous apparaisse l'artifice de ce que nous croyons pur et sincère : le monstre. Quoi de plus différent, de plus incompréhensible, de plus isolé par conséquent qu'un être que l'on désigne sous le nom de monstre ? Comment définir autrement le monstre que par la peur que l'on en a ? Et comment expliquer cette peur sinon par l'impossibilité de le comprendre ?

Bien sûr, on peut ironiser que le thème du pauvre monstre incompris n'est pas neuf. Mais si King Kong et le monstre de Frankenstein dépassent le statut de monstre terrible et totalement étranger, ce n'est qu'en montrant une facette humaine, en se rapprochant de l'homme. En arrêtant d'être un monstre. Verserait-on une larme à la mort du grand singe si celui-ci n'était pas tombé amoureux – amour impossible, o combien ! – d'une charmante jeune femme ? Quelle compassion aurions-nous pour le monstre de Frankenstein si ce dernier ne nous semblait pas chercher cette humanité dans une quête impossible, ayant été créé de la main de l'Homme et non du souffle de Dieu ?

Ainsi, avant Sturgeon, le monstre ne peut être compris qu'en agissant selon des moteurs semblables aux moteurs humains. S'il ne montre aucun sentiment assimilable aux nôtres, il doit être tué... ou fui. Qui pleurera les martiens d'H.G. Wells exterminés lors de la guerre des mondes ? Qui pleurera les rats de Frank Herberts qui se repaissent de la chair de nos enfants ? Ce sont là les vrais monstres pré-sturgeoniens : inhumains dans leur nature.

À l'inverse, le monstre sturgeonien est profondément humain.

Et le catalyseur de ce changement formidable, c'est l'enfant.

Car pour l'enfant, les monstres existent. Même si les parents n'y voient que l'ombre d'un tas de vêtements posés sur une chaise dans l'obscurité de la chambre, le monstre est vraiment là et l'enfant doit dormir avec lui. Ce n'est que plus tard que se dresse, amère, la frontière entre l'imaginaire et cet expérimentable que l'on appelle un peu facilement *réalité*.

Car aussi, l'enfant est un monstre. Un monstre d'égoïsme tout d'abord, dans les premiers matins de sa vie tournés entièrement vers la satisfaction de ses pulsions. Un monstre pervers ensuite (pervers polymorphe a pu écrire Freud), tout à l'exploration de ses émotions, libre qu'il est encore des notions de Bien et de Mal qui ne tarderont pas à le contraindre. Pervers mais innocent, l'enfant est le monstre sacré qui nous relie à l'image de l'Éden.

Cet enfant est le catalyseur de la créativité de Sturgeon. *Cristal qui songe*, *Les plus qu'humains* sont centrés sur l'enfance, de même que de nombreuses nouvelles dont la plupart ont été rassemblées par Marianne Leconte en une excellente anthologie intelligemment préfacée par elle-même : *Les enfants de Sturgeon*.

C'est dans ces nouvelles aussi, naturellement, que le fantastique occupe une très grande place, mais un fantastique quotidien, un peu à la Maupassant. *Les mains de Bianca* (*Bianca's Hands*) rassemble ainsi la plupart des éléments de l'univers sturgeonnien au travers d'une impossible histoire d'amour entre un homme et les mains d'une jeune fille arriérée, mains dotées d'une existence autonome (comme un pendant des *Plus qu'Humains*).

Car, corollaire au thème de la communication, celui de l'individu est omniprésente chez Sturgeon. Qu'est-ce que ce *je* qui s'exprime parfois ? La distinction entre *moi* et le monde extérieure est-elle si nette ? Plusieurs individus peuvent-ils fusionner leurs personnalités ? Plusieurs individus peuvent-ils avoir une existence physiquement symbiotique (*Compagnon de cellule*, *Cellmate*, 1947) ? La conscience peut-elle hanter une partie de nous-même, voire nous parasiter ?

Là aussi, l'enfant se trouve au centre des préoccupations. Cet enfant – dont la naissance a parfois été modélisée comme homologue de l'expulsion d'une tumeur – a exercé dans les premiers temps une fascination tantôt morbide tantôt émerveillée, ce cancer merveilleux provenant lui-même de la fusion de deux êtres. Rarement la double thématique de l'Eros et du Thanatos aura été exploitée de façon aussi sensible et originale.

## 21. RESNIK L'AFRICAIN

L'Afrique. L'Afrique noire.

Il y a d'abord ceux qui en reviennent, qui furent colons, ou fils de colons. Ceux qui vécurent l'Afrique en référence à un autre modèle de civilisation qu'ils tentèrent, tant bien que mal, d'adapter à ce continent. Ceux qui ont quelques statuettes d'ébène sur la cheminée et une peau de tigre quelque part, probablement dans une malle au grenier. Ceux-là firent surgir les richesses de la terre, tracèrent des routes, structurèrent des villes, développèrent des technologies et saupoudrèrent une religion où dansent anges blonds et démons noirs. Je ne saurais dire pourquoi, mais une fois (re)venus en Belgique et racontant *leur* Afrique, on a souvent le sentiment profond et effrayant qu'ils n'ont rien compris. Qu'ils ont vécu là-bas tant de temps et qu'ils n'ont rien compris. Ce sentiment est d'une tristesse écœurante.

Il y a ensuite ceux qui n'y ont jamais été, mais qui ont lu. Ou plus exactement qui ont la télévision. Ils y ont appris que la colonisation avait été chevillée comme clé de voûte de tous les enrichissements et que, une fois arrivée l'indépendance, l'édifice, conçu en ce sens, se fissure de toute part, s'effondre. Ils en veulent à leur père et à leur grand-père d'avoir engraisé la Belgique, l'Union Minière et la Générale, au détriment des populations africaines. Ils veulent rattraper le coup, et comme en plus ils aiment les voyages et que c'est bien payé, ils tentent de se faire envoyer là-bas par une organisation non gouvernementale. Comme en Afrique on a besoin de tout, toute compétence doit être bonne à prendre, non ? Leur salaire mensuel permettrait de vacciner une centaine d'enfants ? Oui, mais il faut bien les apporter, ces vaccins, puis les entreposer, décider de la façon de la attribuer, gérer les stocks de seringues, mettre au point des bases de données, protéger les ordinateurs contre le bug de l'an 2000 et informer la communauté internationale du travail formidable qui est effectué sur place.

Il y a enfin les Africains, qui ont pour la plupart des choses franchement plus importantes à faire que de lire cet article. Comme essayer de penser à demain par exemple.

Et puis il y a Mike Resnik.

La découverte de l'Amérique fut une surprise. Taraudé par la conquête de l'or des émeraudes et des âmes, l'émerveillement devant la découverte de civilisations tellement différentes fut de courte durée et le choc culturel, comme toujours, fut plus violent pour le partenaire le moins technologiquement développé. En l'occurrence, il fut pour ainsi dire exterminé.

L'Afrique noire, elle, est connue de la plus haute antiquité. Lointaine, inaccessible pour la plupart, elle pouvait nourrir les récits de voyages, les rêves casaniers et les imaginaires libres encore de toute image CNN. Des récits homériques aux planches hergéennes, l'Afrique se développa dans les esprits occidentaux comme une mythologie sacrée, peuplée de sorciers et d'animaux fabuleux, dépourvue de limites, rythmée d'odeurs et de musiques envoûtantes, ondulante de savanes et de forêts, tantôt hostile tantôt offerte, troublant de volutes de chaleur montante l'image improbable d'un Kilimandjaro trop rêvé. Mille voyageurs, depuis plusieurs millénaires, apportèrent en Europe leur Afrique. Et leurs récits de cette terre aux mille richesses, mille dangers, mille secrets devinrent consubstantiels des rêves de conquête qu'ils firent naître.

Contrairement à l'Amérique, l'Afrique occupe les rêves des hommes depuis qu'une infime minorité d'entre eux a pu voyager, fût-ce sans retour.

Vinrent Léopold II et Stanley, et commença l'extraordinaire saga de ce qui reste sans doute le plus long choc culturel de l'histoire de l'humanité. Comme il est plus facile de gérer une dette publique que de la résorber, il est sans doute plus simple d'entretenir un choc culturel que de l'aplanir. Plus avantageux aussi, du moins pour ceux qui possèdent la technologie. L'Afrique allait payer au prix fort de n'être pas Européenne. Le prix du sang et de la terre.

Et la SF là-dedans? Et bien nous y sommes en plein. Quel thème a-t-il été plus employé en SF que la confrontation de deux univers que rien n'avait préparé à cohabiter ? Des space opéras aux voyages dans le temps en passant par les déconstructions du réel, le choc culturel est un élément central du bestiaire de la SF.

Mike Resnik a tout de suite compris l'extraordinaire similitude, similitude visible aussi dans cette sensation fabuleuse qui saisit tant le lecteur de SF que le lecteur des fantastiques récits de voyages africains où se mêlent collines légendaires aux diamants et vallées perdues des dinosaures.

Imaginez l'émerveillement devant les descriptions des girafes, des éléphants, des serpents. Imaginez les croquis, exagérés eux aussi, des combats sanglants dans la savane ou dans la jungle.

Encore aujourd'hui, la fascination des enfants reste intacte. Cette fascination une fois assouvie ne trouve-t-elle pas naturellement de nouveaux territoires dans la SF.

L'Afrique de Mike Resnik se trouve sur d'autres planètes. Mais ce sont bien les mêmes sensations coloniales qu'il nous fait revivre, avec sa faune et sa flore foisonnantes, avec ses trafiquants, ses chasseurs, ses braconniers, ses colons, ses peuplades étranges, ses esclavagistes. Seule différence, Mike Resnik n'a pas vraiment de morale. Il ne sombre ni dans le rousseauisme de Bradbury, ni dans le conquérisme de Heinlein. Il sait qu'une terre que l'on peut prendre le sera et que le plus faible sera exterminé ou assimilé. Et que celui qui pense le contraire a intérêt à être du côté des conquérants...