

**« Utopie/Dystopie: entre imaginaire et réalité »**

Élaine Després (dir.)

**Pour citer ce numéro :**

Després, Elaine (dir.). 2010. *Postures*, Dossier « Utopie/Dystopie: entre imaginaire et réalité », Hors série n°2. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numeros/utopie-dystopie>> (Consulté le xx / xx / xxxx). Després, Elaine (dir.). 2010. *Postures*, Dossier « Utopie/Dystopie: entre imaginaire et réalité », Hors série n°2, 161 p.

postures  
Printemps 2010

*Postures* est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

<b>Directrice</b>	Elaine Després
<b>Rédactrice en chef</b>	Marie-Pierre Bouchard
<b>Comité de rédaction</b>	Marie-Pierre Bouchard Elaine Després Rosemarie Fournier-Guillemette Moana Ladouceur Sophie Ménard Sophie Pelletier Vicky Pelletier Laurance Ouellet Tremblay Sébastien Roldan
<b>Correcteurs en chef</b>	Marie-Christie Gareau Philippe Mangerel
<b>Comité de correction</b>	Marie-Hélène Boucher Stéphanie-Kim Jackson-Corbeil Rosalie Lavoie Amy Lincourt Julie Murray Desrosiers Madeleine Poulin Sabrina Raymond Marc Umba Mambuku
<b>Graphisme</b>	Mireille Laurin-Burgess

*Postures*, critique littéraire

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires, local J-4205

Case postale 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8

ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2010

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2010

**Utopie/dystopie,  
entre imaginaire et réalité**



- 09 | Présentation** | Marie-Pierre Bouchard et Elaine Després  
**19 | Avant propos** | Jacques Pelletier

## **INTERROGER LE PASSÉ**

---

- 27 | Un vieux cynique menace *La Joie de vivre***  
Sébastien Roldan, UQAM/Paris Ouest-Nanterre
- 43 | *L'Algarabie* de Jorge Semprun,  
entre uchronie et autobiographie**  
David Desrosiers, Université de Montréal

## **PENSER LE PRÉSENT**

---

- 55 | Dystopie et spectre du totalitarisme  
dans *Le Monde selon Gabriel*, d'Andreï Makine**  
Stéphanie Bellemare-Page, Université Laval/Paris IV-Sorbonne
- 65 | *La possibilité d'un corps :*  
*Autoportraits de David Nebreda***  
Olivier Masson, UQAM

## **IMAGINER L'AVENIR**

---

- 81 | L'avènement de la société-machine**  
Hélène Taillefer, UQAM/Université de Montréal
- 95 | Immobilisme et surpopulation :  
la mise en garde d'Harry Harrison**  
Marc Ross Gaudreault, UQAM

**109 | Renaître de cendres radioactives :  
la solution apocalyptique de Ray Bradbury**

Elaine Després, UQAM

**127 | C'est pour votre bien que je tuerai trois millions  
de personnes**

Gabriel Gaudette, UQAM

## **THÉÂTRE DYSTOPIQUE**

---

**143 | Dernier Acte**

Étienne Lepage

**159 | Notices biobibliographiques**

**163 | Numéros déjà parus**

**165 | Bon de commande**







# Présentation

L'utopie, c'est ne pas se soumettre aux choses  
telles qu'elles sont et lutter pour ce qu'elles devraient être.

CLAUDIO MAGRIS, *UTOPIE ET DÉSENCHANTEMENT*

À chaque effondrement des preuves,  
le poète répond par une salve d'avenir.

RENÉ CHAR, *FUREUR ET MYSTÈRE*

**D**epuis son apparition chez Thomas More, l'utopie a revêtu bien des formes, subi bien des changements. Des précurseurs que sont Platon et Aristote aux grands utopistes qu'ont été Rabelais, Francis Bacon, Voltaire ou Charles Fourier, pour n'en nommer que quelques-uns, la littérature et la philosophie ont fourni plus d'une occasion de réfléchir au meilleur des mondes. Imaginer le meilleur, craindre le pire. Mais l'optimisme et le pessimisme ne sont pas forcément là où l'on pourrait les croire. L'utopie présente souvent une bonne dose de pessimisme face à un réel qui ne satisfait pas les attentes.

D'un autre côté, on peut voir la dystopie<sup>1</sup> comme un espoir d'éviter le pire. Tel un avertissement, il s'agit le plus souvent de projeter dans l'avenir, en les amplifiant, les défauts d'une société perfectible. Le xx<sup>e</sup> siècle et ses régimes totalitaires ont d'ailleurs inspiré de nombreux créateurs. Pensons seulement à Eugène Zamiatine, Aldous Huxley, George Orwell, Ray Bradbury, Jorge Luis Borges, Jean-Luc Godard ou, plus récemment, Michel Houellebecq, Schuiten et Peeters, Enki Bilal, Terry Gilliam... À l'aube du xxi<sup>e</sup> siècle, les grands bouleversements sociaux qui ont marqué les cinq dernières décennies et la redéfinition d'une responsabilité morale globale alimentent toujours ces réflexions et revendications à saveur utopique, et ce, tant sur la scène politique, que sociale ou artistique.

Entre la perfection du monde qu'appelle l'utopiste et le constat de sa non-existence, le troisième colloque annuel organisé par l'Association Étudiante des Cycles Supérieurs en Études Littéraires de l'UQAM a réuni des étudiants du baccalauréat, de la maîtrise et du doctorat provenant de différentes universités – UQAM, Université de Montréal, Université Laval, Université de Sherbrooke, Université Paris Ouest-Nanterre et Université Paris IV-Sorbonne – afin d'aborder l'utopie dans toutes ses dimensions et sous toutes ses formes. Paradoxalement, alors que ces derniers repensaient la valeur et les limites d'un concept vieux d'un demi-siècle (le terme ayant été forgé par Thomas More en 1516), le contexte dans lequel s'est tenu le colloque « Utopie/Dystopie : entre imaginaire et réalité » démontrait violemment l'actualité de leurs réflexions.

En effet, dans le contexte du quarantième anniversaire de la fondation de l'« Université du Peuple », la thématique de cette rencontre renvoyait ironiquement aux slogans qui trônaient sur les nombreux piquets de grève<sup>2</sup> stationnés aux portes de l'UQAM, à l'intersection des rues Saint-Denis et de Maisonneuve. « U-topie » : monde de nulle part ; « eu-topie » : lieu de bonheur. D'un point de vue purement étymologique, l'utopie se veut en fait une rencontre impossible. Aporétique, elle se comprend sous la forme d'une tension qui, transposée dans le

1 L'utilisation du terme « dystopie » n'est pas encore généralisée, bien qu'on le voie apparaître de plus en plus dans les textes critiques. Le terme « contre-utopie » en particulier apparaît régulièrement en France. Toutefois, nous avons pris la décision éditoriale d'opter pour « dystopie », qui fait donc référence à un récit imaginant le pire des mondes, généralement par extrapolation de la société dans laquelle il apparaît. La dystopie prend essentiellement ses racines dans les totalitarismes du xx<sup>e</sup> siècle, bien qu'on puisse en voir des traces plus tôt dans l'histoire. Les textes les plus célèbres et représentatifs de ce sous-genre littéraire sont sans conteste *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell et *Brave New World* d'Aldous Huxley.

2 Le colloque « Utopie/Dystopie : entre imaginaire et réalité » s'est tenu le 3 avril 2009 à l'UQAM alors que sévissait à l'extérieur la grève du syndicat des professeurs et professeures de l'Université du Québec à Montréal. C'est donc sous le signe d'un syndicalisme revendicateur, d'une solidarité collégiale et d'un mutisme administratif et gouvernemental qu'a eu lieu cette journée de réflexion dédiée à l'utopie sociale ou politique, mais aussi langagière, esthétique, architecturale, scientifique, philosophique...

champ de l'action, se manifeste par la quête. Ainsi, tel un exemple vivant du concept à l'étude, de nouveaux combats se livraient sous nos yeux dans l'espoir de conserver la portée sociale de l'éducation contenue dans les propositions du rapport Parent (1963-1964), et de garder vivante, au moyen d'un financement et d'un personnel enseignant suffisants, une université construite au cœur du centre-ville de Montréal. L'UQAM, véritable symbole de la démocratisation de l'enseignement supérieur au Québec, était menacée après quarante ans d'existence. Le capitalisme, tant dénoncé par les contestations étudiantes des années 1960, était encore une fois pointé du doigt – cette fois sous la forme du néo-libéralisme – et accusé de corrompre une institution née des idéaux d'une population qui a cherché à se doter d'une seconde université francophone, accessible à tous. Véritable confrontation entre un idéal de société et les lois concrètes du marché, la grève, qui a fait office de toile de fond aux réflexions menées par les étudiants rassemblés dans le cadre du colloque « Utopie/Dystopie : entre imaginaire et réalité », a su donner au concept d'utopie une dimension concrète, dynamique, actuelle.

Les articles réunis dans ce second numéro spécial de la revue *Postures* s'inscrivent à leur manière dans le temps de l'utopie. Que ce soit en interrogeant les récits du passé, en pensant le présent à travers des œuvres contemporaines ou en imaginant les possibilités que recèlent des mondes futuristes, chacun des auteurs de ce numéro s'approprie un segment de l'arc diachronique tendu par l'utopie, la dystopie ou l'uchronie dans le but de questionner les diverses formes de représentation du monde. Divisés en trois temps, dont la définition se révèle souvent des plus malléables, tous les articles traquent, observent et interrogent les préjugés, les préconceptions et les lieux communs à la base de toute représentation sociale, et ce, qu'elle soit individuelle ou collective.

Tout d'abord, intéressés par les constructions narratives du passé, Sébastien Roldan et David Desrosiers revisitent l'histoire de la France : celle du pessimisme de l'esprit fin de siècle (du XIX<sup>e</sup> siècle) et celle, plus contemporaine, du Paris révolutionnaire de mai 1968, afin d'en autopsier les mythes, les schèmes collectifs et les imaginaires qui les sous-tendent. Le premier, Sébastien Roldan arpente, à travers les manuscrits liminaires et la version définitive de *La Joie de vivre* (1884) d'Émile Zola, les deux versants d'une même histoire dans son article intitulé « Un vieux cynique menace *La Joie de vivre* ». S'intéressant à la « fictionnalisation large et fidèle » de la doctrine du philosophe Schopenhauer par les pessimistes parisiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Roldan fouille les écrits de Zola à la recherche des stratégies narratives par lesquelles le chef de file du naturalisme a su transformer par la

négative, à l'instar de nombre de ses contemporains, l'utopie ascétique de la métaphysique schopenhauerienne. Au fil de ses recherches, ce dernier découvre le mythe là où le programme naturaliste zolien se devait d'accomplir une « cueillette en règle de documents historiques, scientifiques, médicaux ou idéologiques ». Ainsi, loin de jeter un regard objectif sur le pessimisme de l'esprit fin de siècle, *La Joie de vivre*, nous apprend Roldan, se laisse jouer par la mythologie eschatologique de son temps ; le roman fonctionnerait donc tel un dialogue entre le réel de l'histoire et les constructions narratives de son temps. Devant ce constat toutefois, David Desrosiers demeure insatisfait. Au diapason de l'uchronie, son article « *L'Algarabie* de Jorge Semprun, entre uchronie et autobiographie » semble demander : « mais encore ? » Aussi, armé des mots satyriques de Semprun, il nous propose de franchir le pas entre la possibilité d'une connaissance du passé et la « conscience active de la contingence historique » par l'analyse du bouleversement de la carte du donné (Rancière, 2007) que permet l'écriture uchronique. Poursuivant Semprun au cœur d'une France pour qui mai 1968 aurait été plus qu'un simple événement à commémorer (Nora, 1997), David Desrosiers constate les possibilités autobiographiques d'un genre qui s'amuse à la frontière des possibles. Plus qu'un jeu sur les « si » de l'histoire, l'uchronie, selon lui, peut se lire sur un plan beaucoup plus personnel, voire intimiste. Tel un miroir déformant, elle permettrait d'« explorer l'identité au croisement du réel et de l'imaginaire, dans la contradiction de ce que l'on est, de ce que l'on a été et de ce que l'on aurait pu être, en récupérant ce que la vie rejette hors du réel, mais dont l'imaginaire conserve secrètement la trace ». Pour ces deux observateurs du passé que sont Sébastien Roldan et David Desrosiers, il s'avère donc que l'utopie se résume à une question de trace.

Puis, au passé succède le présent. À partir des hantises mémorielles de nos sociétés contemporaines, Stéphanie Bellemare-Page, dans « Dystopie et spectre du totalitarisme dans *Le Monde selon Gabriel*, d'Andreï Makine », se penche sur les démons qui façonnent la médiatisation des utopies capitaliste et démocratique au sein de l'écriture dramaturgique de l'auteur français d'origine russe Andreï Makine. Lecture critique d'une pièce se voulant l'exacerbation dystopique d'un « monde dominé par l'Image », son article nous entraîne au cœur de l'imaginaire d'un auteur partagé entre une mémoire culturelle empreinte du « spectre du totalitarisme » stalinien et une conception utopique des vertus du langage poétique. En ce sens, l'analyse de Bellemare-Page nous confronte, au moyen de la « paratopie », à la vision manichéenne du monde portée par Makine, ce dramaturge pour qui « [l]es rapports de force entre le

littéraire et le politique ont une consonance particulière [...], legs de l'expérience soviétique».

Mais si le monde dystopique de Makine est dominé par l'image, c'est à partir d'elle que le photographe espagnol David Nebreda construit son utopie. Dans son article « La possibilité d'un corps : *Autoportraits* de David Nebreda », Olivier Masson aborde cette œuvre très contemporaine, mais aussi atemporelle dans sa quotidienneté. La photographie permet à l'artiste de projeter son corps dans un lieu autrement inaccessible, et ce, grâce à l'ubiquité de l'image à l'ère de la reproductibilité technique (Walter Benjamin, 1935). Or, la fonction de l'utopie, selon Paul Ricoeur (1985), est justement de « projeter l'imagination hors du réel dans un ailleurs qui est aussi un nulle part ». Dans le cas de Nebreda, c'est plus que l'imagination qui est projetée, c'est le corps imaginé et fantasmé, ce corps utopique, défini par Michel Foucault (2004) comme « colossal dans sa puissance, infini dans sa durée » et marqué par une conduite ascétique élevée au rang de régime de vie (Émile Durkheim, 1960). Cet article explore donc les modalités du projet nebredien d'utopie corporelle, celui de réconcilier « [le] corps réel qu'il refuse et [le] corps imagé qu'il désire ».

Après le passé et le présent, c'est à une projection dans l'avenir que s'intéressent les articles de cette troisième et dernière partie, temps par excellence de l'utopie, mais surtout de la dystopie. En effet, les récits d'anticipation mobilisent bien souvent un univers à caractère dystopique, dans l'optique d'imaginer le pire, de mettre en garde. La posture dystopique est donc par définition optimiste, malgré ce qu'on pourrait croire. Pourquoi imaginer le pire, si ce n'est pour tenter de l'éviter ?

Dans un premier temps, Hélène Taillefer, dans « L'avènement de la société-machine », part de la perspective mécaniste, et donc fortement déterministe, du monde de René Descartes (1644) pour aborder la structure même des mondes dystopiques, fondés sur une gouvernance totalitaire. C'est que la logique cartésienne de l'être, mais surtout de la société, conduit à considérer celle-ci comme un système complexe aux propriétés émergentes (Marius Mukungu Kakangu, 2007), tel qu'on le théorise aujourd'hui, un superorganisme (Howard Bloom, 1995) qui correspond à une conception de l'état qu'on peut faire remonter au Léviathan de Thomas Hobbes (1651). Or, si la société est un système complexe, il est possible d'en déduire un ensemble de principes immuables pouvant servir à concevoir une éventuelle machine à gouverner (Dominique Dubarle, 1948) qui saurait prendre les meilleures décisions possibles. Selon Norbert Wiener, cette machine à gouverner pose évidemment problème et conduit forcément à une société profondément dystopique,

une société elle-même machinique, dans laquelle « l'individu est subordonné à une structure plus imposante que lui, au profit de laquelle il doit parfois être sacrifié ». Hélène Taillefer explore cette possibilité fictionnelle à partir de trois romans dystopiques exemplaires : *Nineteen Eighty-Four* (1948) de George Orwell, *Le Dépeupleur* (1970) de Samuel Beckett et *Neuromancer* (1984) de William Gibson.

Après une étude de la structure même des dystopies, Marc Ross Gaudreault, dans « Immobilisme et surpopulation : la mise en garde d'Harry Harrison », s'intéresse plus précisément à un cas d'espèce, le roman *Make Room! Make Room!* (1966) d'Harry Harrison et son adaptation filmique de Richard Fleischer (*Soylent Green*, 1973). À partir d'un discours du président Eisenhower (1959) dans lequel il affirmait sa volonté de rester à l'écart de toute forme de régulation des naissances malgré les problèmes manifestes de surpopulation à venir, Harry Harrison pose « un regard sombre sur l'avenir de l'humanité si celle-ci ne fait pas échec à sa croissance démographique exponentielle ». Selon la thèse de Thomas Malthus (1798), fondateur de la démographie, qui démontre que la croissance exponentielle de la population est opposée à la croissance linéaire des ressources, un monde radicalement surpeuplé et marqué par le tragique manque de ressources ne saurait qu'être miné par un *lumpenprolétariat* (Karl Marx, 1848) toujours plus nombreux. Chez Harrison comme chez Fleischer, cette « société mondiale [...] repose entièrement sur les paradigmes de la survivance et du cannibalisme », symbolique chez le premier et littéral chez le second. C'est précisément à décrire les mécanismes de ces paradigmes que cet article est consacré.

Si Harry Harrison et Richard Fleischer s'inquiètent de la lente agonie de l'humanité par le biais de l'épuisement des ressources qui résulte de la surpopulation, Ray Bradbury s'inscrit dans une toute autre forme d'imaginaire de la fin, moins insidieuse, mais plus spectaculaire : la bombe nucléaire, qui « figure un changement de paradigme des plus importants : l'homme peut désormais causer sa propre extinction ». Elaine Després, dans « Renaître de cendres radioactives : la solution apocalyptique de Ray Bradbury », s'intéresse à la dynamique symbolique et sociale du monde dystopique tel qu'il se déploie dans le roman *Fahrenheit 451* (1953). C'est que dans cet univers singulier, le champignon nucléaire permet une *tabula rasa*, la destruction qu'elle entraîne permettant une renaissance de la civilisation, prise dans un arrêt sur image. L'explosion de la bombe nucléaire qui clôt le roman joue alors le rôle symbolique et narratif de résolution des deux paradigmes contradictoires qui cohabitent et s'incarnent dans « la tension entre les deux pôles de signification symbolique du feu » : feu destructeur et feu réconfortant (Gaston Bachelard, 1949). Or, la résolution de cette

tension paradigmatique permet le redémarrage du moteur historique. En effet, s'il présente de nombreuses caractéristiques du totalitarisme (Hannah Arendt, 1972), le monde imaginé par Bradbury n'a rien de soviétique ou de fasciste, il s'agit plutôt d'«une version altérée du futur proche des États-Unis, résultat de la dérive d'une société individualiste qui recherche le bonheur immédiat et perpétuel et qui en est venue à considérer les livres comme une source de malheur».

C'est d'ailleurs également à une version altérée de l'Amérique que s'intéresse Gabriel Gaudette dans le dernier article de ce numéro, «C'est pour votre bien que je tuerai trois millions de personnes». Mais le monde qu'il décrit ne situe pas à proprement parler dans un temps futur, mais plutôt dans un autre temps, parallèle au nôtre, celui de l'uchronie, qui n'est pas un non-lieu, mais un non-temps. À partir d'une réflexion sur les dangers de la concrétisation de l'utopie, en particulier la tendance de l'utopiste à s'octroyer un pouvoir qui ne lui revient pas de droit, malgré ses intentions louables, Gabriel Gaudette aborde le monde des super-héros qui peuplent le neuvième art, et plus particulièrement le roman graphique *Watchmen* (2005) de Dave Gibbons et Alan Moore. À travers une analyse du mode opératoire des superhéros, il en arrive à les décrire comme des «utopistes pragmatiques» dans la mesure où ceux-ci agissent concrètement sur le réel qu'ils espèrent libérer de ses criminels. Or, un personnage de *Watchmen* sort du lot et propose un projet utopique autrement ambitieux... et destructeur. Adrian Veidt (aussi connu sous le pseudonyme d'Ozymandias), «dans sa tentative d'instaurer un règne social du surhomme», correspond au roi-philosophe de la République platonicienne : homme d'affaires très influent, il est aussi considéré comme l'homme le plus intelligent du monde. Or, le projet utopique de Veidt tient son originalité du fait que ce n'est pas un programme collectif d'organisation sociale qu'il suggère, «il propose plutôt d'opérer une révolution individuelle qui se diffusera à l'ensemble des citoyens de la terre». Le seul hic est que cette révolution passe nécessairement par un chaos préalable, causé par la mort de trois millions de New-Yorkais, du fait d'un immense monstre téléporté au cœur de Manhattan, une variante de la *tabula rasa* si courante dans les récits dystopiques.

Pour clore ce numéro de *Postures*, nous reproduisons finalement le texte dramatique «Dernier Acte» d'Étienne Lepage, une courte pièce dystopique créée pour l'occasion et qui a fait l'objet d'une lecture lors du colloque en avril 2009. Dans une absurdité domestique aux accents ioniciens, Étienne Lepage propose les derniers moments d'un régime, la rencontre ultime des têtes dirigeantes déchues d'une dictature et de leurs femmes, alors qu'à l'extérieur le peuple se révolte, avec à sa tête les enfants enragés de ses anciens dirigeants.



En guise de conclusion, l'Association Étudiante des Cycles Supérieurs en Études Littéraires et la revue *Postures* souhaitent remercier chaleureusement les étudiants, les professeurs, les membres des comités de rédaction et de correction, Étienne Lepage et les comédiens ayant participé à la lecture dystopique de *Dernier Acte* ainsi que les partenaires financiers qui ont permis à ce colloque de connaître un tel succès et à cette publication de voir le jour. Grâce à leur contribution financière, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, l'AFEA, le Département d'études littéraires et la Faculté des Arts, via le programme Initiatives, encouragent des projets d'envergure qui permettent à des étudiants de participer concrètement à la recherche universitaire et à la reconnaissance de la place de la littérature dans le monde.





# Avant-propos

## I Une grève utopiste?

**L**a grève et l'utopie présentent au moins un point en commun. Elles s'inscrivent, chacune à leur manière, comme des décrochages par rapport au temps linéaire et tranquille de la vie sociale ordinaire dont elles sont en quelque sorte l'envers. Elles participent d'une temporalité différente, relevant de l'urgence et de l'intensité qui caractérisent les univers parallèles dont elles s'inspirent et qu'elles créent tout à la fois.

Cette affinité, bien sûr, ne fait pas oublier pour autant leurs divergences. La temporalité ouverte par l'utopie appartient au futur, elle relève d'un imaginaire spéculatif et demeure le plus souvent de l'ordre de la rêverie, toute sociale soit-elle. La société idéale contient une critique de l'espace social réel d'où elle émerge, mais sa portée subversive demeure le plus souvent théorique, sans effets directs sur la conjoncture. Marx, en son temps, avait bien fait voir les limites de ce type d'invention en critiquant les diverses formes de socialisme utopique proposées

comme solutions à la question sociale telle qu'elle se posait alors. On pourrait sans doute en dire tout autant de leurs formes contemporaines.

La grève, elle, incarne une rupture en acte, une brisure effective de l'ordre du monde tel qu'il va. Ce refus intempestif implique une transformation des rapports sociaux habituels, fondés sur la hiérarchie des places et des fonctions, et la création de nouveaux liens s'appuyant sur une égalité et une réciprocité effectives. On l'a bien vu dans la grève des professeurs de l'UQAM l'hiver dernier au cours de laquelle une effervescence exceptionnelle s'est exprimée dans des formes d'action aussi créatrices que surprenantes. La traditionnelle « ligne de piquetage » n'a pas été abandonnée, elle fait partie du légendaire syndical, mais elle a été intégrée dans tout un ensemble de manifestations et de pratiques inédites qui ont témoigné d'une combativité nouvelle, en particulier de la génération entrée récemment à l'université et qui a visiblement été déçue par ce qu'elle y a trouvé : un univers hyperspécialisé, sectionné, cloisonné, régi par la concurrence, reproduisant la logique du marché qui préside au fonctionnement de l'univers social considéré globalement.

La grève, c'était aussi une façon de dire non à la grande transformation qui affecte ce milieu depuis trente ans. Pas chez tous bien sûr car plusieurs étaient entrés en grève, à reculons, essentiellement pour augmenter leur pouvoir d'achat et d'autres, un peu plus enthousiastes, pour accroître l'importance quantitative du corps professoral dans l'université. Reste que, par-delà l'accent mis sur l'une ou sur l'autre de ces revendications, tous ont éprouvé, dans le feu de l'action, le sentiment d'avoir participé à une vie sociale différente de son cours ordinaire : intense et chaleureuse, par moments fraternelle. C'est ce qui explique probablement pour l'essentiel la nostalgie – déjà – de plusieurs pour cette période maintenant derrière eux et dont ils ne retrouvent plus le souffle et le rythme dans la « vie normale » réintégré et réinvestie tant bien que mal.

Cela dit, il ne faut pas se raconter d'histoires, comme on dit ; dans leur très grande majorité, les syndiqués ne s'engagent pas d'abord dans une grève pour vivre un moment d'utopie concrétisée. Ils la choisissent, et en dernier recours, comme une arme ultime pour débloquer et faire bouger une situation figée. À l'UQAM, au début de l'hiver 2009, les négociations entre le Syndicat des professeurs (SPUQ) et la direction de l'université étaient dans une impasse. Le dépôt syndical du projet de convention collective avait été effectué dix-huit mois plus tôt et la partie patronale prétendait ne pas disposer d'une marge de manœuvre suffisante sur le plan financier pour y donner réponse.

Les revendications, je le rappelle très rapidement, étaient cristallisées autour de trois enjeux principaux : la hausse du plancher d'emploi des professeurs, les augmentations salariales et le statut des doyens des facultés, revendication qui sera éclipsée par les deux autres au cours du conflit ; j'y reviendrai.

Que faire face à une situation de blocage ? Tout sauf la grève, prétendaient plusieurs, compte tenu de la crise économique qui sévit et de la condition privilégiée des professeurs dans une société frappée par le chômage. Tout, mais encore ? Des journées d'étude, des grèves « perlées » pouvant s'exercer notamment dans la composante des « services à la collectivité » de la tâche ? Ce sont là des tactiques qui peuvent éventuellement contribuer à accélérer le processus de négociation, lorsqu'il est réellement engagé, mais lorsqu'il ne l'est pas, elles s'avèrent plutôt dérisoires. C'est la conclusion que l'assemblée générale du SPUQ finit par faire sienne au terme de réunions houleuses, optant enfin, et malgré toutes ses hésitations, pour la grève.

Ce n'était pas la première, encore que la dernière expérience de ce genre remontant à plus de trente ans, à 1976 plus précisément, période marquée par une effervescence sociale et politique sans précédent au Québec et caractérisée, sur le plan des relations de travail, par une pratique de « syndicalisme de combat ». Entre temps, et à partir du tournant des années 1980, une autre forme de syndicalisme, de coopération ou de collaboration, si l'on veut, s'était imposée au sein du mouvement syndical, au SPUQ comme dans la plupart des secteurs. C'est ce type de syndicalisme, qui recherche à tout prix à éviter l'affrontement, le conflit avec l'employeur, qui déterminera pour l'essentiel la stratégie de ce syndicat jusqu'aux années récentes.

La grève intervient donc dans un nouveau contexte dessiné par un regain de combativité du mouvement populaire et syndical, par un engagement marqué de la jeunesse dans les luttes des altermondialistes, par une remise en question de la « pensée unique » néolibérale qui avait dominé la vie intellectuelle et idéologique au cours des deux décennies précédentes. La décision du SPUQ est liée à ce contexte, elle l'exprime et contribue également à le façonner et à le consolider ; la lutte est non seulement nécessaire, elle donne des résultats. C'est peut-être la grande « leçon » qu'on peut retenir de cette grève exemplaire.

Les résultats, eux, sont davantage contrastés. Tout règlement implique forcément des gains et des pertes. C'est ainsi que si le SPUQ a obtenu la satisfaction d'une partie importante de ses revendications sur le double plan du plancher d'emploi et des demandes salariales, il a connu un échec sur le plan de la cogestion de l'université, renonçant à la syndicalisation

des doyens de facultés, abandonnant ainsi une partie de ses responsabilités et les remettant dans les mains de professeurs promus cadres, si l'on peut dire. Cet échec est par ailleurs attribuable, dans une large mesure, à la tradition de collaboration qu'il avait entretenu durant longtemps avec la direction de l'UQAM, au moment où l'institution universitaire connaissait une mutation décisive, pas seulement à cet établissement d'ailleurs, mais dans l'ensemble du réseau québécois.

C'est pendant cette période en effet que l'université, dans son ensemble, passe d'un statut d'intellectuel collectif, indépendant des entreprises et des pouvoirs publics, à celui d'une organisation fonctionnelle et utilitariste, au service plus ou moins direct de l'État et des grandes corporations, à travers la montée en puissance de la figure du professeur-chercheur. C'est un processus que Michel Freitag a décrit de manière lumineuse dans *Le naufrage de l'université* (Éditions Nota Bene, 1996), processus qui constitue la toile de fond des métamorphoses récentes de cette institution happée comme les autres par la marchandisation et la fétichisation généralisées de tout, des biens intellectuels comme des produits et services d'usage courant.

La grève n'a pas stoppé ce processus. Il n'est même pas sûr qu'elle l'ait vraiment ralenti. Elle a permis à tout le moins de l'exposer, de le donner à voir aux professeurs eux-mêmes et à ceux qui se sont associés à leur combat, à certains regroupements étudiants entre autres. Elle a permis de penser qu'une autre université – c'est son versant utopique – est possible.

Pour y arriver toutefois, la rêverie ne suffit pas ; elle doit être accompagnée par l'action. L'engagement syndical, dans cette perspective, est déterminant. L'université à venir sera ce que ses principaux agents décideront collectivement d'en faire. Encore faut-il qu'ils sachent ce qu'ils veulent et pourquoi, qu'ils en débattent et agissent en conséquence.







**INTERROGER  
LE PASSÉ**



# Un vieux cynique menace *La Joie de vivre*

| Visions dystopiques et utopiques  
du schopenhauerisme chez Zola<sup>1</sup>

**S**elon Raymond Trousson, «le XIX<sup>e</sup> siècle appar[ait] comme l'ère d'une utopie majoritairement optimiste» (Trousson, 1999, p. 235). Cela n'exclut pas, loin s'en faut, que certains écrivains nagent, pour ainsi dire, à contre-courant ; quelques-uns auront même fait des tentatives dans chacune des directions. Il en va ainsi d'Émile Zola : si son dernier cycle romanesque, *Les Quatre Évangiles* (1898-1902), émane d'un positivisme notoirement convaincu de la marche inaltérable du progrès, le romancier chef de file du naturalisme français n'a pas toujours été aussi unanimement optimiste que le sont ses écrits tardifs. Même qu'il a

---

1. Nos travaux de maîtrise, dont nous présentons ici une part des résultats, ont bénéficié du soutien financier du CRSH et du FQRSC, ainsi que de l'encadrement institutionnel fourni par l'ITEM. Grâce à ces trois organismes, nous avons pu nous rendre à Paris afin de consulter les manuscrits originaux d'Émile Zola et en particulier le dossier préparatoire du douzième volume des *Rougon-Macquart*, *La Joie de vivre*, à l'étude duquel s'attachait notre mémoire.

trempe dans un pessimisme très fin-de-siècle avec *La Joie de vivre* (1884), douzième tome de la saga familiale des *Rougon-Macquart*.

Au départ, *La Joie de vivre* devait être une affirmation de la vie à thèse explicitement anti-pessimiste, selon les plans primitifs du romancier dressés entre 1880 et 1883. Néanmoins, dans la version définitive du roman, les deux principaux personnages, Pauline Quenu et Lazare Chanteau, incarnent chacun un versant du « Schopenhauer » que Zola veut exposer. Pour schématiser, disons que l'une représente la bonne compréhension et l'application bien sentie de la doctrine ; tandis que l'autre personnifie le mauvais schopenhaueriste, l'adepte impuissant et infidèle qui adopte la pose détachée du philosophe sans savoir la tenir. D'une certaine manière, il convient d'envisager l'action raisonnée et généreuse de Pauline (la fille bien portante des charcutiers du *Ventre de Paris*) comme une tentative sérieuse de l'utopie schopenhauerienne ; Pauline essaye sans succès de ranimer *La Joie de vivre* de son pauvre cousin Lazare qui, atteint du mal du siècle, ne cesse de broyer du noir et demeure incapable de se soustraire à la vision dystopique du monde que lui inspire le schopenhauerisme ambiant. Zola avec ce roman se trouve donc, malgré ses intentions initiales, à effectuer une fictionnalisation large et fidèle d'une importante portion de la doctrine d'Arthur Schopenhauer, en divisant sur deux têtes le poids de la documentation pessimiste qu'il a rassemblée.

Comment expliquer un tel renversement ? C'est que la pensée du philosophe est séduisante. En effet, le vieux rêve d'écarter à jamais le mal et la souffrance a une nouvelle recette dans la France des années 1880 – Schopenhauer l'a formulée : ascétisme, abstinence, chasteté, détachement des instincts et de l'animalité, réduction des besoins au minimum, élévation maximale de l'esprit. Bonne pour l'individu, cette doctrine fort séduisante et simple à saisir – sinon à mettre en pratique – avait de quoi effrayer Zola et ses contemporains, parce que, dans une perspective évolutionniste, elle conduisait l'espèce à sa ruine. Bien que le philosophe refusât d'envisager les conséquences à long terme d'une mise en application systématique de ses principes par la population (Lefranc, 1998, p. 11), nombreux furent ceux qui, comme A. Boyenval et Firmin Boissin, virent en Schopenhauer « l'ennemi du mariage » (Boyenval, 1884, p. 39) et par là celui de la République, puisque la morale schopenhauerienne selon eux « prêchait, pour hâter la fin du monde, le célibat absolu » (Boissin, 1885, p. 504). Poussant leur imagination ne serait-ce qu'un peu, ils y trouvèrent matière à dystopie : « Si ce fléau gagnait les parties vives de la nation, les Barbares pourraient venir ; ils trouveraient démantelées nos meilleures citadelles [...] » (Boissin, 1885, p. 504), dissertait-on, la plume chevrotante, en se raccrochant au

seul espoir que, pour l'heure, la maladie du pessimisme<sup>2</sup> ne touchait que les littérateurs (sans doute la partie « morte » de la nation française).

À terme, la France courait droit à sa perte. « La fin du monde est toujours une question de temps [...] », peut-on ironiser avec Chassay, Cliche et Gervais (2005, p. 8). C'était néanmoins un sentiment authentique et répandu, en cette fin de siècle, que de craindre la popularisation d'une telle philosophie. La tranche la plus inquiète du peuple français était terrorisée à l'idée de cette pensée pessimiste qu'elle voyait déferler sur l'intelligentsia parisienne comme une catastrophe. Les ultimes raffinements de l'esprit rationnel invitaient l'homme moderne à récuser la valeur de la vie et, poignante menace, constituaient la recette parfaite pour l'extinction de la race : les adeptes du Schopenhauer, « tout un clan de jeunes littérateurs », selon Boissin, étaient censés « vouer un culte au suicide, au néant » (Boissin, 1885, p. 503). Un romancier de la trempe d'Émile Zola n'allait pas manquer de s'intéresser au psychodrame en cours – d'autant plus qu'il avait lui-même senti l'appel du pessimisme, récemment, suite aux décès successifs, en 1880, de Gustave Flaubert et de Mme Zola, sa mère<sup>3</sup>.

Fidèle à sa méthode naturaliste, Zola décida donc en 1883 de consulter des écrits pessimistes, afin de bien documenter ce roman qu'il préparait et ainsi d'approfondir sa connaissance de la pensée du philosophe Arthur Schopenhauer. Notre objectif ici n'est pas de présenter dans son ensemble le traitement qu'a réservé le romancier à la doctrine du philosophe, mais plutôt d'examiner comment, dans certains passages de *La Joie de vivre*, Zola transforme la philosophie schopenhauerienne en dystopie, c'est-à-dire en utopie négative.

La question du temps est une donnée capitale de l'utopie<sup>4</sup>, comme de la philosophie de Schopenhauer et du XIX<sup>e</sup> siècle français en tant que tel<sup>5</sup>. D'où le parti pris de nous intéresser surtout aux projections du futur lointain dans ce roman d'Émile Zola qui, dès la première phrase,

2 « Les pessimistes sont des malades », résumait Ferdinand Brunetière (1879, p. 478) dans son compte-rendu du *Pessimisme au XIX<sup>e</sup> siècle* d'E. Caro, qui écrivait : « C'est une sorte de maladie intellectuelle, mais une maladie privilégiée, concentrée jusqu'à ce jour dans les sphères de la haute culture, dont elle pourrait être une sorte de raffinement malsain et d'élégante corruption. » (1878, p. II-III.)

3 Nombreux sont les biographes qui voient dans l'année 1880 une période de remise en question existentielle chez Zola. Henri Mitterand parle volontiers d'une « crise de la quarantaine » et montre un Zola « intime, en proie à [des] démêlés, avec ses idées noires, nées à la fois de ses deuils successifs et du passage du temps. » (Mitterand, 2001, p. 543.)

4 « L'utopie est, dans un présent définitif qui ignore le passé et même l'avenir puisque, parfaite, elle ne changera plus. » (Trousseau, 1999, p. 16.)

5 Dans un article intitulé « "Où" : L'inconnue d'un siècle qui pourtant va de l'avant », Françoise Gaillard illustre à quel point la période qui nous intéresse, imbu de positivisme, s'est accrochée à l'idée d'un devenir eschatologique nécessairement meilleur. L'époque semble prise de l'envie irrépressible d'avancer coûte que coûte, quitte à ce que ce soit à contresens : « Le siècle se projette en avant comme s'il était en proie à une pulsion motrice où la volonté consciente aurait de moins en moins part. Certes la notion de progrès est là pour assurer le mouvement d'un sens et, du même coup, pour rassurer ceux qui sont entraînés dans la course. Mais certains soupçonnent ce terme, auquel le siècle accroche sa foi et son espérance, de n'être que l'alibi rationnel d'une compulsion de progression quasi instinctuelle, et donc aussi indifférente aux fins que l'est le processus de l'évolution. » (Gaillard, 1997, p. 201-202.)

montre des personnages enclins à « perdre tout espoir » (Zola, 1884, p. 807). Déjà se profile à l'horizon l'appréhension eschatologique d'une catastrophe attendue, que le titre ironique de *La Joie de vivre* semble vouloir démentir cyniquement. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, voyons d'abord succinctement la doctrine schopenhauerienne ; nous montrerons ensuite comment le temps peut articuler cette philosophie et alors la déployer en dystopie.

La pensée de Schopenhauer se fonde sur un renversement des valeurs traditionnellement attribuées à l'existence et au Monde. Pour ce disciple de Kant, notre monde matériel ne peut exister qu'à travers une conscience individuelle, il n'existe pas en soi. Pour exister, il requiert un sujet le percevant. Point d'objet sans sujet. Le monde dans lequel nous vivons ne serait qu'une représentation personnelle, propre à chacun ; il s'ensuit que chacun est passible d'être trompé. Là où nous nous méprenons, avance Schopenhauer, c'est lorsque nous accordons à la vie une valeur spéciale, lorsque nous ne remettons pas en question le bienfondé de notre existence. Il s'agit d'une illusion partagée par l'ensemble des humains : égoïstement, chacun croit sa vie utile, sensée, singulière, digne d'être défendue et perpétuée. Pire, on la considère comme un réceptacle à remplir de bienfaits, et tous ambitionnent d'y parvenir. Or, il n'en est rien : « Elle n'est que tourments, écrit Schopenhauer, aspirations impuissantes, marche chancelante d'un homme qui rêve à travers les quatre âges de la vie jusqu'à la mort, avec un cortège de pensées triviales. » (Schopenhauer, 1880, p. 54.) Comme l'indique le titre de son principal ouvrage, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, une force inconnue serait le moteur du Tout, produirait l'illusion égoïste qui nous dit que notre vie vaut la peine d'être vécue, régirait le plus menu de nos gestes, régirait aussi le fonctionnement de l'univers entier, en nous laissant croire que nous agissons librement.

Autrement dit, une force inconsciente et elle-même ignorante de ses propres desseins serait la grande responsable de toute l'agitation et de tous les maux des êtres vivants. Schopenhauer a baptisé Volonté cette force terrible et muette, car c'est à elle qu'il faut selon lui attribuer les besoins, les désirs et la volonté des êtres vivants – ensemble d'exigences qui ne peuvent jamais être satisfaites que partiellement ou temporairement et qui, au fond, ne sont rien d'autre que des sources de douleurs continuellement renouvelées, visant toutes à prolonger l'existence et à propager l'espèce. Schopenhauer aurait tout aussi bien pu la nommer Dieu, cette force, en précisant toutefois qu'il s'agit d'un dieu sans amour et sans pitié pour sa propre Création. Suivant sa théorie pessimiste, chaque individu serait soumis sans le savoir à cette Volonté

qui lui est extérieure et qui pourtant l'anime de l'intérieur, qui le pousse à agir non pas en fonction d'un bonheur illusoire – chimère inventée par elle – mais plutôt en fonction de conserver et de perpétuer la vie (une calamité). « La misère et le mécontentement sont ontologiques [selon Schopenhauer] et entraînés par le fait même d'exister [...] », résume Michel Brix (2004, p. 168). Le mal de vivre ici ne désigne plus un spleen passager, sorte de maladie à la mode en cette deuxième moitié du siècle ; il se généralise et devient alors, proprement, la douleur d'exister au sens large. Aussi, le désespoir, causé par un sentiment de dégénérescence qu'on sentait se répandre partout en France à l'époque, trouve chez Schopenhauer une caution philosophique (Lefranc, 1998, p. 6-7), d'où sans doute la popularité de la doctrine.

L'aphorisme suivant est tiré de l'un des ouvrages lus par Zola en préparation de *La Joie de vivre*, il donne une bonne idée de la tonalité caractéristique de la plume de Schopenhauer : « Si l'on frappait à la pierre des tombeaux, pour demander aux morts s'ils veulent ressusciter, ils secoueraient la tête. » (Schopenhauer, 1880, p. 48.) On reconnaît là le cynisme acerbe de ce philosophe que les écrivains du cercle de Médan nommaient « le vieux ». La métaphysique schopenhauerienne propose de se détacher d'une existence médiocre, triviale et absurde, où dominant tant le chagrin que la douleur, et ainsi se défaire du vouloir-vivre imprimé à l'Homme par la Volonté :

La vie ne se présente nullement comme un cadeau dont nous n'avons qu'à jouir, mais bien comme un devoir, une tâche dont il faut s'acquitter à force de travail ; de là, dans les grandes et les petites choses, une misère générale, un labeur sans repos, une concurrence sans trêve, un combat sans fin, une activité imposée avec une tension extrême de toutes les forces du corps et de l'esprit. [...] Mais le dernier but de tant d'efforts, quel est-il ? Maintenir pendant un court espace de temps des êtres éphémères et tourmentés, les maintenir au cas le plus favorable dans une misère supportable et une absence de douleur relative que guette aussitôt l'ennui ; puis la reproduction de cette race et le renouvellement de son train habituel. (Schopenhauer, 1880, p. 53.)

C'est ainsi que se dissout le temps chez Schopenhauer. Le temps, suivant sa métaphysique, n'est qu'une fiction inventée par la Volonté afin de mieux assujettir l'humanité. Il n'y a pas de progrès, pas plus que de régression ou de décadence<sup>6</sup>. Il n'y a selon Schopenhauer aucun devenir eschatologique, puisque tout reste du pareil au même ; interminablement

---

6 Jean Lefranc ajoute encore une précision à ce chapitre : « Une telle métaphysique qui associe l'idéalité, l'inconstance du monde phénoménal avec l'absurdité d'une volonté abyssale qui n'affirme qu'elle-même, – une telle métaphysique est sans doute la formulation la plus radicale du pessimisme fin de siècle. Mais prenons garde : parler de décadence, parler même de nihilisme européen, c'est déjà prendre un point de vue extérieur à cette métaphysique, c'est l'inclure dans une vue historique, une sorte de philosophie de l'histoire que précisément elle récuse. » (Lefranc, 1998, p. 11.)



des hommes naissent, vivent, se reproduisent, puis meurent, avec pour seul et unique but de laisser place à la prochaine génération d'hommes. Dessein absurde. Comment contrer cette Volonté immuable ? La réponse que formule Schopenhauer reprend pour l'essentiel les valeurs traditionnelles de la morale chrétienne où le bonheur terrestre est impossible. Ayant levé le voile de l'illusion qui subjuguait l'Homme, il nous propose de refuser la subordination au vouloir-vivre, de réduire le plus possible nos souffrances en affectant le détachement face à nos désirs et le dédain face à nos basses pulsions ; d'adopter plutôt une attitude de méfiance envers les instincts les plus forts, ceux de la survie et de la procréation, et de leur préférer la contemplation esthétique en vue de s'oublier devant un beau paysage, devant un spectacle curieux ou devant une toile saisissante. Mais il ne faut pas espérer de salut dans l'art, qui reste tout au plus une distraction du vouloir-vivre égoïste ; seulement, comme Jean Lefranc l'explique, « l'importance de la beauté est de nous montrer la possibilité, au moins temporaire, de la négation du vouloir-vivre et de nous apporter les seuls plaisirs purs que nous puissions connaître. » (1998, p. 17.) Le salut véritable se trouve ailleurs, dans l'abolition définitive du vouloir-vivre par l'ascétisme et par l'abnégation.

Prêcher l'austérité et l'abstinence afin de réduire l'emprise de nos fonctions vitales sur nous, et en conséquence réduire notre vitalité au profit de la réflexion philosophique et du renfermement solipsiste, voilà la morale de Schopenhauer. Cela consiste, si on nous permet un rapprochement avec certaines idées qui circulent beaucoup de nos jours, en une variante individualiste d'une philosophie promouvant la « simplicité volontaire » ou la « décroissance<sup>7</sup> » au profit d'un réinvestissement sobre, sain et intellectuel du monde. Son remède contre le mal de vivre suppose de reconnaître que la vie individuelle est vaine, sans but et dépourvue de bonheur réel. Aussi, Maupassant décrit le philosophe comme « le plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la terre » (1883, p. 728). Maupassant songeait surtout aux rêves d'idéal entretenus par la jeunesse parisienne, éprise de romantisme et d'aspirations larges, jeunesse si prompte à la désillusion. Toutefois, cette philosophie élitiste dont l'objectif consistait à atteindre le nirvana bouddhiste – l'extinction du karma et du désir humains – fut aussi perçue comme une redoutable menace au grand rêve que la Troisième

<sup>7</sup> La « décroissance » pourrait bien être l'un des grands mots-clés du mouvement contemporain qui, sachant les ressources de notre planète sont limitées, considère qu'elles doivent être conservées, préservées à tout prix, recyclées plutôt que consommées ; le salut des générations futures en dépend. Avatar déchanté des utopies sociales d'antan, cette tendance visant à freiner, voire à renverser la croissance de l'impact humain sur l'environnement, promet moins le bonheur éternel que la survie de la Planète et de ses habitants. Voir à ce sujet, par exemple, l'ouvrage publié sous la direction de Serge Mongeau (2007), dans notre bibliographie.

République a si tendrement caressé, celui de venger les Français de la défaite devant la Prusse.

On s'en doute, c'est moins la métaphysique que la morale de Schopenhauer qui eut un retentissement à Paris et qui faisait peur, car le philosophe préconisait, face au tourment de l'existence, d'embrasser le néant de soi, de s'élever au-dessus de toute souffrance, morale ou physique, dans l'acceptation résignée et cependant lucide des douleurs du monde. Alors arrivé « au repos de tout désir et de tout vouloir », on ne souffre plus, avance Schopenhauer (1880, p. 57).

Drôle d'utopie, quand même, que celle proposée par la morale schopenhauerienne, dans la mesure où l'utopie normalement se caractérise par le sacrifice de l'individu au profit de la multitude<sup>8</sup> et, par extension, de la patrie ; ici, c'est l'inverse qui se produit, le bonheur de l'individu se réalise au détriment de la patrie qui, au moment où les théories de l'Allemand Schopenhauer s'infiltrèrent dans l'esprit des Parisiens, préparait sa revanche et avait besoin de jeunes hommes vigoureux et en santé pour reconquérir l'Alsace et la Lorraine, et sa gloire passée.

Allant plus loin, l'idée d'une mise en pratique méthodique de la recette schopenhauerienne du bonheur laissait entrevoir la fin de l'espèce. Voilà qui dut frapper l'imaginaire d'Émile Zola à la lecture des traités pessimistes qu'il consulta en vue de documenter son roman *La Joie de vivre* : poussées à la limite, les consignes d'ascétisme et d'abnégation conduisent l'individu non seulement à l'abolition de son vouloir-vivre mais à celle de sa vie aussi. Qu'on cesse d'obéir à ses besoins animaux, qu'on refuse de se nourrir et de se reproduire, qu'on s'épuise dans le don de soi et dans la lutte contre cet égoïsme qui fait qu'on s'attache à notre existence... le résultat, par extrapolation : un suicide en masse, une apocalypse volontaire<sup>9</sup>. C'est en cela qu'un vieux cynique menace *La Joie de vivre*, dans le roman du même nom<sup>10</sup>. Zola place dans la bouche de Lazare Chanteau, jeune adepte du pessimisme, le discours désenchanté de ceux qu'il nomme les « nouveaux héros du doute », tous ces schopenhaueristes frappés d'ennui, ces « jeunes

8 À cet égard, Raymond Trousson est catégorique : « le bonheur en Utopie [est] un bonheur collectif, non une jouissance individuelle » (1999, p. 18).

9 Si les théories de Schopenhauer rejetaient toute eschatologie, tout destin collectif, celles de Hartmann, son disciple le plus connu en France, s'y prêtèrent sans hésiter en proclamant la fin prochaine de l'humanité. L'appel au néant universel clamé par les disciples plus radicaux fut prêté à tort à la pensée du maître par les traducteurs français du philosophe. Parmi ceux-ci figure notamment Théodule Ribot, dont l'essai *La Philosophie de Schopenhauer* fut lu de la première à la dernière page par Zola. Rien d'étonnant, sous cet angle, à ce que le romancier ait conduit son intrigue sur les sentiers de l'utopie négative.

10 D'ailleurs, les expressions « le vieux cynique » et « la joie de vivre » figurent sur la liste des neuf titres envisagés par Émile Zola dans ses notes manuscrites (f° 266). Le dossier préparatoire de *La Joie de vivre* est conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, nouvelles acquisitions françaises, no 10.311, f° 1-394.

chimistes qui se fâchent et déclarent le monde impossible, parce qu'ils n'ont pas d'un coup trouvé la vie au fond de leurs cornues.» (Zola, 1884, p. 1057.) Renchérissant « sur les théories du "vieux", comme il nomm[e] Schopenhauer, dont il récit[e] de mémoire les passages violents » (p. 1057), Lazare multiplie les visions dystopiques du futur, inspirées du pessimisme parisien :

Le moyen pratique d'un suicide général le préoccupait, d'une disparition totale et soudaine, consentie par l'universalité des êtres. Cela revenait à chaque heure, au milieu de sa conversation courante, en sorties familières et brutales. [...] Avec un ami, sa conversation tombait tout de suite sur les embêtements de l'existence, sur la rude chance de ceux qui engraisaient les pissenlits, au cimetière. Les sujets lugubres l'obsédaient, il se frappa d'un article d'un astronome fantaisiste annonçant la venue d'une comète, dont la queue devait balayer la terre comme un grain de sable : ne fallait-il pas y voir la catastrophe cosmique attendue, la cartouche colossale qui allait faire sauter le monde, ainsi qu'un vieux bateau pourri ? (p. 1057-1058.)

Naturellement, en « pessimiste enragé » (p. 884) qu'il est, Lazare revient continuellement à l'idée de « souffler les astres, ainsi que des chandelles, sur le massacre universel des êtres » (p. 884), parce que, comme l'a si bien formulé Jean-Pierre Vidal, « imaginer l'apocalypse est une façon de se venger de sa propre mort » (Vidal, 1999-2000, p. 45). Émerge ici encore le rapport entre individu et société. Notons que la fiction zolienne avalisait d'avance le verdict de Vidal, comme en témoignent les deux extraits suivants : « sous ce procès fait à l'humanité, il y avait surtout, chez [Lazare], la rage de la défaite » (Zola, 1884, p. 883) ; « lui, comme tous ces farceurs de pessimistes, consentait bien à faire sauter le monde avec un pétard, mais refusait absolument de se trouver dans la danse ! » (p. 1000.) Au total, Lazare subira trois crises d'angoisse semblables, où dans la peur de voir la mort se dresser devant lui, terrible et immuable, il tâche tant bien que mal de se consoler en imaginant « la délivrance par l'anéantissement » (p. 884).

Remarquons qu'à travers l'élargissement affolé des idées schopenhaueriennes dans le roman, se manifeste la réversibilité inhérente à toute utopie : ce qui est bon pour l'un ne l'est pas pour tous, et inversement. « Chaque utopie porte en soi les germes de sa ruine [...] » (Trousson, 1986, p. 15), car l'utopie bascule dans l'anti-utopie du moment que l'on s'attarde au point de vue de l'un ou de l'autre des deux pôles de l'opposition entre individu et société. Aussi, la théorie de Schopenhauer est censée consoler l'humanité de sa souffrance en contexte laïc : elle doit, auprès d'un public délicat, suppléer l'absence d'un dieu omnipotent. Le philosophe lui-même n'envisage jamais que son pessimisme radical soit

adopté et appliqué rigoureusement par l'ensemble de la population, ni même par une majorité. L'imagination, convenons-en, appartient davantage aux écrivains de fiction... Et si les sentences que Zola a prêtées à Lazare n'ont rien à envier au cynisme féroce de Schopenhauer, ne sourcilions pas que le romancier ait dérogé à la stricte doctrine en la démocratisant, en la généralisant et en la radicalisant – il a pressenti le pouvoir d'évocation que portaient en eux les principes du philosophe lorsqu'ils sont poussés à l'utopie.

Cherchant à décrire le caractère général des utopies, Raymond Trousson écrit : « L'idéal est que chaque citoyen soit assimilé, identifié à l'État. [...] Le citoyen d'Utopie a appris à faire abstraction de lui-même pour se donner sans réserve au Tout. » (Trousson, 1999, p. 17.) Le Tout, dans ce cas, est entendu comme le bien-être général, comme la noble cause, et ce dévouement altruiste garantit le bon fonctionnement de l'utopie. Or, c'est justement *contre* le Tout, *contre* la Volonté méchante qui fait souffrir et *pour* soi que l'adepte schopenhauerien doit s'élever. Il y arrive par les mêmes moyens, il doit, lui aussi, comme le citoyen d'Utopie, faire abstraction de soi, faire preuve d'abnégation et d'abstinence, se donner à une cause, agir comme pansement des plaies du monde ; mais il se voue à un salut personnel plutôt que collectif. Car mater son égoïsme à soi peut bien entendu venir en aide à autrui, peut faciliter pour autrui l'accès aux ressources qu'on dénigre, peut alléger pour autrui le poids des douleurs qu'on soigne. Reste néanmoins que la libération si chèrement gagnée est individuelle : à la limite, par notre dévouement on éloigne les autres de l'éternel repos et de leur salut. Autre différence entre l'utopie ordinaire et la morale schopenhauerienne, l'individu qui adopte celle-ci doit combattre une force qui lui est à la fois étrangère et intérieure : la Volonté, moteur des pulsions archaïques. L'adepte du Schopenhauer lutte donc contre l'autre en soi. Non pas contre soi-même, non pas contre cet être conscient et libre, non, celui-ci est un allié. Il lutte contre l'autre en lui, contre celui-là qui l'habite quelquefois, qui le pousse à désirer autrui, à se reproduire, à se nourrir, à satisfaire ses besoins les plus bas, les plus simples, les plus vils, les plus farouches. Ce sont les besoins les mieux ancrés en lui. L'autre en soi, la bête humaine<sup>11</sup>, le pousse à les satisfaire, et sauvagement. Ô surprise, ce sont les mêmes pulsions que les utopies tâchent si âprement d'éradiquer :

---

<sup>11</sup> Rappelons que *La Bête humaine* est le titre choisi par Émile Zola pour le dix-septième volume des *Rougon-Macquart*. C'est préférentiellement par cette formule oxymorique que le romancier désigne l'altérité intérieure qu'aujourd'hui nous nommons l'inconscient et dont la découverte, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, vient « fissurer le sol sur lequel s'était érigé l'édifice de la modernité », selon Françoise Gaillard : « toute la psychologie classique de la volonté se trouve mise à mal : *le siège du vouloir n'est pas nécessairement dans la conscience du sujet*. Mais alors, si certains comportements humains [...] échappent à la volonté [humaine], qu'en est-il du principe de l'autonomie du vouloir, sans lequel tout le projet de rationalisation du rapport de l'homme au monde (qui est la définition philosophique de la modernité) est lettre morte ? » (Gaillard, 1997, p. 209.)

Perdues dans d'indécis lointains maritimes ou entourées de montagnes infranchissables, les utopies trouvent dans l'insularisme une garantie contre la corruption du monde réel, elles se développent dans une histoire alternative, aseptisée, milieu stérile où ne devraient croître que des perfections. Peine perdue, car le loup est dans la bergerie. À chaque pas, l'utopiste rencontre cet ennemi irréductible, l'individu, contre qui il trame un système complexe de lois, de règles et de sanctions. Ce qui anime l'utopie, c'est, en définitive, une méfiance foncière à l'égard de l'homme. (Trousson, 1986, p. 15.)

Qu'il soit citoyen d'Utopie ou adepte schopenhauerien, l'homme rationnel et raisonnable n'a qu'un ennemi, lui-même<sup>12</sup>. Mais chez Schopenhauer, cet ennemi porte un autre nom, l'homme étant esclave de la Volonté : c'est le vouloir-vivre. Or, Émile Zola n'adhère pas entièrement à la philosophie pessimiste dans *La Joie de vivre*, bien qu'il la reprenne et en fictionnalise de larges pans, ce qui complique encore davantage le phénomène de possession du Moi par l'Autre.

En effet, dans ce douzième tome des *Rougon-Macquart*, et à la différence des autres romans de la série, le personnage n'est pas habité par la bête humaine (l'homme des cavernes), il n'est pas visité par un ancêtre détraqué (Tante Dide) ; c'est Schopenhauer lui-même qui, littéralement, hante Lazare par-delà la tombe. Qui plus est, *La Joie de vivre* diabolise Schopenhauer – non pas la doctrine, mais l'homme<sup>13</sup> : « Ah ! je ne t'ai pas dit ? annonce Pauline à Lazare, j'ai rêvé que ton Schopenhauer apprenait notre mariage dans l'autre monde, et qu'il revenait la nuit nous tirer par les pieds. » (Zola, 1884, p. 887.) Figure maline, voire infernale, le philosophe emploie les moyens du mort-vivant ou du revenant<sup>14</sup> pour surgir du passé dans le présent du récit. Rappelons qu'on est en régime naturaliste, que l'écriture adhère en

12 « Il semble clair, en tous cas, que sous [ses] étiquettes diverses et par des voies différentes, les utopistes poursuivent un objectif unique, qui est de transformer les méthodes irrationnelles de conduite de la société, pour les réduire à une méthode logique. » (Cioranescu, 1972, p. 249.)

13 Zola n'est pas le premier à le faire : Jean Bourdeau et avant lui Paul Challemeil-Lacour recourent au registre métaphorique du démoniaque pour parler du philosophe. Aucun doute, cette diabolisation est l'élément le plus évident de tous, parmi ceux qui pouvaient accréditer l'idée selon laquelle *La Joie de vivre* se voulait une charge contre Schopenhauer. Ni la critique de l'époque, ni les travaux plus récents ne l'ont relevé, pourtant. On a beaucoup discoursé des deux principaux protagonistes, on a montré sans peine que « Lazare n'est pas, en effet, un schopenhauerien de stricte obédience » et que c'est bien plutôt Pauline, le disciple fidèle d'un Schopenhauer qu'au départ elle réprovoque, comme l'a signalé René-Pierre Colin (1979, p. 171). Ce sont là, au demeurant, des données explicites dans le dossier préparatoire comme dans le roman.

14 Remarquant l'importance de telles figures dans la littérature et dans la philosophie modernes, Jean-François Hamel qualifie de *spectral* le régime d'historicité (c'est-à-dire le rapport qu'ont les hommes au temps) qui s'instaure en Occident avec le XIX<sup>e</sup> siècle : « Le régime d'historicité de la modernité est spectral précisément en ce qu'il sait à la fois l'importance vitale du revenant – il y a quelque chose qui passe malgré le trépas, qui persiste au-delà des ruptures et qu'on cherche à désigner par les notions d'hérédité, de tradition, de culture, de mentalité, d'héritage, d'inconscient – et les risques mortels de sa révocation – il y a toujours des limbes où le mort résiste et travaille, se répète peut-être, au point de ventriloquer les vivants qui n'en reconnaissent pas l'obscur survivance. » (Hamel, 2006, p. 16.) Émile Zola dans *La Joie de vivre* et Guy de Maupassant dans « *Auprès d'un mort* » déploient chacun à sa façon un réseau métaphorique qui s'inscrit tout à fait dans cette mouvance.

théorie au réalisme le plus scientifique et le plus strict. Pire, Lazare pendant ses crises est carrément *possédé* par Schopenhauer, comme il arrive à l'humble pécheur d'être sous l'emprise du Grand Tentateur : « Chaque jour davantage Pauline sentait chez Lazare un inconnu troublant, qui la révoltait. » (Zola, 1884, p. 883.) Cet *inconnu*, c'est le vieux cynique en personne. Lazare se met à agir ou à parler comme malgré lui ; ventriloqué, il affirme soudain « voul[oir] supprimer la vie » (p. 1057), malgré la peur horrible que la mort lui cause d'ordinaire<sup>15</sup>.

Lazare se trouve à être agi de l'intérieur, ainsi qu'une marionnette ; mais, à l'opposé d'un Jacques Lantier, il est visité par un être difficilement assimilable à une brute instinctuelle ou à un sauvage. Au contraire du primitif, le philosophe symbolise non pas le temps d'avant la connaissance, mais celui d'après la connaissance, celui qui est sub-séquent au péché originel. Non pas l'âge d'innocence, mais le paradis perdu dans l'impudeur d'une quête de savoir effrénée. L'extrait suivant l'indique éloquemment :

[Lazare] annonçait le suicide final des peuples, culbutant en masse dans le noir, refusant d'engendrer des générations nouvelles, le jour où leur intelligence développée les convaincrat de la parade imbécile et cruelle qu'une force inconnue leur faisait jouer. (Zola, 1884, p. 884.)

Car ce Schopenhauer, on l'imaginait – et on l'imagine encore – plus volontiers en père de l'humeur noire qu'en bête inconsciente (quoique la *Bête* soit l'un des noms de Satan). Sa personne était devenue, en quelque sorte, responsable du désenchantement des hommes ; un vieux moqueur au rire sardonique, voilà comment on le décrivait d'ordinaire<sup>16</sup> ; aux yeux de son lectorat français, il représentait incontestablement une figure tutélaire de la connaissance en excès. Ainsi, par un singulier renversement des pratiques zoliennes, il vient hanter les personnages de la fiction naturaliste non pas en provoquant la résurgence d'instincts archaïques, mais en excitant l'éveil insidieux d'un savoir raffiné et morbide, décadent au sens fort du mot.

Pour conclure, nous dirons que, à côté du programme naturaliste officiel, sous lui, derrière lui, s'accomplit le sourd travail d'autres savoirs qui n'ont rien à voir avec la cueillette en règle de documents historiques, scientifiques, médicaux ou idéologiques que le romancier

<sup>15</sup> Lazare effectivement est rien moins que paralysé d'angoisse à l'idée de devoir mourir un jour. Prenons à témoin le superbe passage où le savoir schopenhauerien de Lazare se mesure à sa terreur de la mort : « Comme Pauline lisait un soir le journal à son oncle, Lazare était sorti, bouleversé d'avoir entendu la fantaisie d'un conteur, qui montrait le ciel du vingtième siècle rempli par des vols de ballons, promenant des voyageurs d'un continent à l'autre : il ne serait plus là, ces ballons qu'il ne verrait pas, disparaissaient au fond de ce néant des siècles futurs, dont le cours en dehors de son être l'emplissait d'angoisse. Ses philosophes avaient beau lui répéter que pas une étincelle de vie ne se perdait, son moi refusait violemment de finir. » (Zola, 1884, p. 885.)

<sup>16</sup> Songeons notamment au portrait qu'en donne Maupassant dans « Au près d'un mort » (1883).

voudra reproduire le plus fidèlement possible dans son œuvre. La mythologie est le premier, comme l'a montré Jean Borie<sup>17</sup>. Imprégné du sentiment affolant que la forme la plus développée du savoir conduit l'humanité droit à sa perte, *La Joie de vivre* offre un cas singulier de dialogue entre philosophie et fiction. C'est que le contact avec les idées de Schopenhauer a fait forte impression sur Émile Zola – il y a de ces lectures. En conséquence, au programme initial du roman (thèse anti-pessimiste) s'est greffée une diabolisation du philosophe qui laisse entrevoir comment la prise de conscience des visions apocalyptiques circulant à Paris sous l'appellation « pessimisme » a pu éveiller les peurs les plus intimes du romancier<sup>18</sup>, qui à leur tour ont engendré un emprunt à la mythologie biblique.

L'image solaire de Pauline, qui elle aussi doit beaucoup à la Bible, opère une sorte de contrepoint utopique, fondé sur les vertus du dévouement, du pardon et de la souffrance acceptée, se trouvant au cœur de la morale de Schopenhauer<sup>19</sup>. Figure christique, Pauline apporte la bonne nouvelle d'un salut humanitaire grâce à « sa charité débordante » (Zola, 1884, p. 1102) ; elle est celle qui, adoptant les principes moraux schopenhaueriens, rééquilibre l'équation sociale à Bonneville (où dominant la maladie et la misère). Néanmoins, *La Joie de vivre* charge d'ambiguïté ses propres conclusions philosophiques. Car le roman donne à penser les limites d'un tel régime du don de soi, dans la mesure où celui-ci engendre une dette : « Il me faudra donc toujours être ton obligé ? », demande Lazare à sa bienfaitrice ; « la supériorité morale de Pauline, si droite, si juste, l'emplissait de honte et de colère », précise encore le narrateur (Zola, 1884, p. 1104 et 951, respectivement). « Y aurait-il [...] une sorte d'impasse de la charité ? » s'interroge Jean-Louis Cabanès. Le cas échéant : « Le paradoxe zolien serait de faire apparaître – et c'est là la grande vertu de son naturalisme – l'ambivalence de la sainteté de Pauline. » (Cabanès, 2002, p. 134.)

Au final, ce diable de Schopenhauer, ce spectre du passé qui *revient*, avec sa mauvaise humeur proverbiale, avec son dédain sophistiqué, avec son pessimisme noir, emporte-t-il toute la bonhomie des personnages peuplant le roman ? Sacrifie-t-il toute joie de vivre à l'autel infernal de son désenchantement ? C'est une question difficile à résoudre. Une chose est sûre cependant, la menace, omniprésente, a donné une teinte funeste à l'œuvre entière, celle de l'esprit fin-de-siècle.

<sup>17</sup> Voir Jean Borie, *Zola et les mythes* (1971) et *Le Tyran timide* (1973).

<sup>18</sup> Le lecteur désireux d'en connaître plus sur l'aspect autobiographique du roman consulera l'étude d'Henri Mitterand dans son édition des *Rougon-Macquart*, (Gallimard, Pléiade), t. III, p. 1735-1775.

<sup>19</sup> Par là s'affirme la profonde compréhension qu'acquiert Zola des thèses schopenhaueriennes, malgré l'incompréhension générale des Français, qui sentaient menacée, par cet Allemand athée et supposément hostile, la bonne vieille morale chrétienne : « le dévouement, l'esprit de sacrifice, l'amour du sol natal, le sentiment de la famille et la foi. » (Boissin, 1885, p. 504.)

## Bibliographie

- BORIE, Jean. 1971. *Zola et les mythes : Ou, de la nausée au salut*. Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 251 p.
- . 1973. *Le Tyran timide : Le naturalisme de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Klincksieck, coll. « Publications de l'Université d'Orléans U.E.R Lettres et Sciences Humaines », 160 p.
- BOISSIN, Firmin. 1885. « La vie sociale dans le roman contemporain », *La Réforme sociale*, vol. 5, n° 10, p. 499-504.
- BOYENVAL, A. 1884. « La littérature et la science sociale : À propos du dernier livre de M. Gustave Droz », *La Réforme sociale*, vol. 4, n° 7, p. 38-46.
- BRIX, Michel. 2004. « L'idéalisme fin-de-siècle ». *Romantisme : Littérature et philosophie mêlées*, vol. 34, no 124, p. 141-154.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. 1879. « *Le Pessimisme au XIX<sup>e</sup> siècle*, par M. E. Caro, de l'Académie française. Paris, 1878 », *Revue des deux mondes*, vol. 3, t. 31 (jan.-fév.), p. 478-480.
- CABANÈS, Jean-Louis. 2002. « *La Joie de vivre* ou les créances de la charité ». *Littératures*, n° 47, p. 125-136.
- CARO, Elme-Marie. 1878. *Le Pessimisme au XIX<sup>e</sup> siècle : Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*. Paris : Hachette, 298 p.
- CHASSAY, Jean-François, Anne Élaïne Cliche et Bertrand Gervais (dir.). 2005. *Des fins et des temps : Les limites de l'imaginaire*. Montréal : Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », n° 12, 248 p.
- CIORANESCU, Alexandre. 1972. *L'Avenir du passé : Utopie et littérature*. Paris : Gallimard, coll. « Les Essais », 298 p.
- COLIN, René-Pierre. 1979. *Schopenhauer en France : Un mythe naturaliste*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 230 p.
- GAILLARD, Françoise. 1997. « "Où" : L'inconnue d'un siècle qui pourtant va de l'avant », dans Barbara T. Cooper et Mary Donaldson-Evans (dir.), *Moving Forward, Holding Fast : The Dynamics of Nineteenth-Century French Culture*. Amsterdam ; Atlanta (Ga) : Rodopi, coll. « Faux titre », p. 201-215.
- HAMEL, Jean-François. 2006. *Revenances de l'histoire : Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxes », 234 p.



- LEFRANC, Jean. 1998. «Schopenhauer, penseur “fin-de-siècle”». *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 92, n° 1, p. 1-31.
- MAUPASSANT, Guy de. 1883. «Auprès d'un mort», d'abord paru dans le *Gil Blas* du 30 janvier 1883, repris dans *Contes et nouvelles*, édition établie par Louis Forestier et Armand Lanoux. Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1974, t. I, p. 727-731.
- MITTERAND, Henri. 2001. *Zola*. Paris, Fayard, t. II (1871-1893).
- MONGEAU, Serge (dir.). 2007. *Objecteurs de croissance. Pour sortir de l'impasse : la décroissance*. Montréal : Écosociété, coll. «Actuels», 139 p.
- SCHOPENHAUER, Arthur. 1880. *Pensées, maximes et fragments*, traduction, annotations et préface par Jean Bourdeau. Paris : Baillière, 167 p.
- TROUSSON, Raymond. 1986. «Introduction», dans Carmelina Imbroscio (dir.), *Requiem pour l'utopie ? Tendances autodestructives du paradigme utopique*. Pise : Goliardica ; Paris : Nizet, coll. «Histoire et critique des idées», n° 6, 222 p.
- . 1999. *Voyages aux pays de nulle part : Histoire littéraire de la pensée utopique*, 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 318 p.
- VIDAL, Jean-Pierre. Hiver 1999-2000. «“Moi seule en être cause...” : Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse». *Protée : L'imaginaire de la fin*, vol. 27, n° 3, p. 45-55.
- ZOLA, Émile. Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*. Manuscrit inédit, conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, nouvelles acquisitions françaises, n° 10.311, f<sup>os</sup> 1-394.
- . 1884. *La Joie de vivre*, d'abord paru en feuilleton dans le *Gil Blas*, du 29 novembre 1883 au 3 février 1884, repris dans *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, sous la direction d'Henri Mitterand et Armand Lanoux. Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, t. III, p. 805-1130.





# *L'Algarabie* de Jorge Semprun

| entre uchronie et autobiographie

Un homme fait le projet de dessiner le Monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux, de gens. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait.

JORGE LUIS BORGES, *L'AUTEUR*.

## **Vous avez dit *uchronie*?**

**B**ien que le mot *uchronie* soit resté d'emploi didactique et plus rare qu'*utopie*, l'objet qu'il désigne demeure en revanche certainement plus familier et peut-être plus intuitif que l'utopie elle-même :

Se figurer l'état du monde si tel événement, jugé déterminant, s'était déroulé autrement, est un des exercices les plus naturels et fréquents qu'opère la pensée humaine. Plus naturel, plus fréquent à tout prendre que d'édifier en pensée des cités idéales. C'est un ressort éprouvé des conversations de café du Commerce [...], et je parierais volontiers que l'homme des cavernes, au

retour d'une chasse infructueuse, se complaisait déjà à la rêver meilleure et à en tirer les conséquences. (Carrère, 2007, p. 9-10.)

Si elle se donne d'emblée sous le signe de la rêverie, l'uchronie n'est pas que le fruit stérile d'esprits désœuvrés et sans envergure. Ainsi, ce n'est pas par pur divertissement que le philosophe français Charles Renouvier, « visionnaire qui rêve le passé », « Swedenborg de l'histoire », proposait, dans son *Uchronie* de 1857, de raconter l'histoire de la civilisation européenne « non telle qu'elle fut, mais telle qu'elle aurait pu être » (1988, p. 10). C'est plutôt avec une certaine ambition qu'il a présenté cette histoire apocryphe et spéculative comme une « histoire imaginaire, destinée à poser comme une vérité philosophique et de conscience, plus haute que l'histoire même, la réelle possibilité que la suite des événements [...] eût été radicalement différente de ce qu'elle a été par le fait » (*Ibid.*, p. 15).

Sous la gouverne du philosophe, l'uchronie représente donc une méthode de recherche de la vérité – « vérité philosophique et de conscience » –, ainsi qu'une arme de longue portée pour lutter contre les doctrines fatalistes qui minent l'action historique en décourageant *a priori* toute tentative de changer l'ordre social. Elle ne propose pas une nouvelle connaissance du passé, mais plutôt une conscience active de la contingence historique. En déduisant le réel du virtuel, en méditant sur les limites du possible et de l'impossible, en tirant les leçons de ce qui n'a pas eu lieu, l'uchroniste s'inscrit contre le sentiment d'impuissance et la tentation du repli sur soi. Son objectif est de montrer que l'humanité a eu, à certains moments clés de son histoire, la possibilité réelle de changer le cours des choses et de faire advenir un monde qui eût été radicalement différent de celui dans lequel nous vivons actuellement.

## L'uchronie dans *L'Algarabie*

Publiée en 1981, *L'Algarabie* de Jorge Semprun est fondée sur le postulat d'une victoire du mouvement de mai 68. Posant l'hypothèse que c'est le discours à la Nation prononcé par Charles de Gaulle le 31 mai 1968 qui a permis de dénouer la crise en provoquant un ralliement de la majorité aux positions du président de la République, l'auteur imagine ce qui aurait pu advenir si de Gaulle avait eu la mauvaise idée de mourir dans un accident d'hélicoptère à ce moment critique de l'histoire.

S'appuyant sur des faits connus qui ont marqué les événements de mai 68, mais auxquels il donne une plus grande ampleur dans son roman, l'auteur brosse le portrait haut en couleurs d'une société exaltée par la prolifération euphorique du virus contestataire et le jaillissement joyeux de communes insurgées dans les principales villes de France. Il prévoit cependant un second tournant dans le déroulement

des événements, lorsque la société française entière se retrouve emportée par le reflux violent et dysphorique de l'énergie qu'elle avait mise en circulation, sombrant alors dans la guerre civile et la radicalisation des luttes internes entre les factions révolutionnaires rivales, qui compromettent finalement l'aboutissement de la révolution tout en permettant à l'État chancelant de reprendre de la vigueur et le contrôle de la situation.

Une idée de Karl Marx, contenue dans le *18 brumaire de Louis Bonaparte*, exprime à merveille la thèse sous-jacente à cette réécriture semprunienne de l'histoire :

Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas de toutes pièces, dans des circonstances qu'ils auraient eux-mêmes choisies, mais dans des circonstances qu'ils trouvent immédiatement préétablies, données et héritées. La tradition de toutes les générations disparues pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants. Et, au moment précis où ils semblent le plus occupés à se bouleverser eux-mêmes et à bouleverser les choses, à créer quelque chose qui ne s'est jamais vu, c'est justement là, dans de pareilles époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, les appelant à la rescousse, leur empruntant leurs noms, leurs mots d'ordre et leurs costumes, pour jouer, sous ce déguisement vénérable et dans cette langue d'emprunt, les nouvelles scènes de l'histoire universelle. (Marx, 2007, p. 50.)

En effet, les nouvelles scènes de l'histoire universelle sont placées ici sous le signe de la parodie : une actrice populaire de l'époque, Mireille Darc, libère à nouveau Orléans (Semprun, 1997, p. 134), tandis qu'une Penthésilée remise au goût du jour commande une cavalerie féminine inspirée jusque dans le détail du pantalon par le texte d'une proclamation de 1870 appelant les insurgées de Paris à la constitution de bataillons d'« Amazones de la Seine » (*Ibid.*, p. 231).

De plus, la rhétorique « marxiste-léniniste » représente le déguisement vénérable et le signe de connivence qui suffit à prouver le caractère révolutionnaire d'un orateur, même si celui-ci s'exprime avec un fort accent et la plus éclatante mauvaise foi :

Que voyons-nous dans notre alentoul ? Une communauté où les femmes, poul des laisons histologiques et sociales très précises, sont moins nombreuses que les hommes. Il n'y a donc, poul supplimer la misère sexuelle latente – qui est un facteur contre révolutionnaire, ne l'oubliez pas ! – que deux solutions : ou bien l'établissement d'une communauté sexuelle totale, par la suppression radicale de toute application plivée du plaisir, et cela, vous le savez bien, est encore impensable à l'heure actuelle : ou bien le rétablissement de l'accès individuel et marchand au plaisir [...] comme seule possibilité d'éviter une guelle des hommes entre eux, une guelle des classes d'âge masculines poul le contrôle du malché féminin. Ainsi, [...] mon établissement de plaisir – qui comporte aussi un aspect utilitaire et hygiénique, par son côté bain-douches ! – réactionnaire si on le juge selon des critères abstraits, est la seule solution démocratique

avancée au problème existant, si on veut bien l'envisager sous l'angle d'une analyse concrète. (*Ibid.*, p. 32-33.)

Emblématique de l'écriture satirique de Semprun, ce passage témoigne du constat désenchanté qui donne le ton dès les premières pages du roman, faisant grincer au passage les slogans pompiers qui ont fait la renommée de mai 68 : « sous les pavés il n'y avait pas la plage : il y avait la boue » (*Ibid.*, p. 15).

Ainsi réduite à sa dimension fantasmagorique, la Seconde Commune de Paris se voit condamnée à disparaître à plus ou moins brève échéance, comme les fantômes qui s'évanouissent sans combats au crépuscule du matin : « La Commune ou plutôt ce qu'il en subsistait encore sous les oripeaux parodiques de la farce, allait retomber bientôt comme un fruit mûr – pourrissant – dans le giron de l'État démocratique reconstitué [...] » (Semprun, 1997, p. 135.) Dépossédés de l'avenir, les communistes se cantonnent alors vainement dans l'imitation du passé : « Et nous, qui aurions dû être l'avenir, sa préfiguration du moins, même maladroite, nous ne sommes plus que les vestiges archaïques d'une Commune singeant les espérances du XIX<sup>e</sup> siècle, répétitives comme une farce macabre [...] » (*Ibid.*, p. 107-108).

En somme, mai 68 apparaît ici comme une révolution de pacotille, une resucée approximative des classiques en poche de l'histoire universelle, bref une manière d'exorciser les spectres de la Révolution en jouant leur drame une nouvelle fois et en se grisant de leurs discours les plus mémorables. Cette vision désabusée du roman rencontre alors celle de Pierre Nora, qui écrivait dans « L'Ère de la commémoration » :

En fait d'action révolutionnaire, en fait d'histoire qui, au sens hégélien, s'écrit en lettres de sang, chacun s'est demandé après coup ce qui s'était réellement passé. Pas de révolution, rien même de tangible et de palpable mais, en dépit des acteurs, à leur corps défendant la remontée incoercible et le festival flamboyant du légendaire complet de toutes les révolutions [...]. Les soixante-huitards voulaient agir, ils n'ont fait que célébrer, dans un ultime festival et une reviviscence mimétique, la fin de la Révolution. L'événement n'a de sens que commémoratif. (Nora, 1997, p. 4689.)

## L'autobiographie dans *L'Algarabie*

Dans *Adieu vive clarté...*, récit autobiographique publié en 1999, Semprun évoque les difficultés qu'il a rencontrées dans l'écriture de son roman :

La longueur de cette écriture ne s'explique pas seulement parce que *L'Algarabie* changea plusieurs fois de langue, comme un serpent change de peau, ayant hésité longtemps entre l'espagnol et le français. Cette lenteur

s'explique aussi, je crois le deviner, par le fait même que, pour la première fois, et quels que fussent les masques brandis, des souvenirs enfantins et intimes affleuraient dans l'un de mes livres [...] (Semprun, 1998, p. 51-52.)

Comment l'auteur s'interpole-t-il dans son œuvre ? Comment s'y réfléchissent ses souvenirs intimes ? L'Algarabie raconte un jour dans la vie de Rafael Artigas, écrivain espagnol vivant à Paris sous un nom d'emprunt. L'action se passe en octobre 1975, dans une commune de Paris désormais ceinturée d'un mur comme celui de Berlin, et désignée par l'acronyme « Z.U.P. » qui signifie « Zone Urbaine de Pénurie » selon les autorités françaises extérieures à la commune, et « Zone d'Utopie Populaire » pour le groupe de communards espagnols auquel appartient le protagoniste du roman.

Le « vrai nom » d'Artigas n'est pas donné dans le roman, mais en revanche l'origine du pseudonyme nous est révélée dans *Adieu vive clarté...* : « Artigas a été l'un des nombreux pseudonymes (ou noms de guerre : j'aime bien cette locution, elle reflète la réalité de l'époque) que j'aurai utilisés dans la clandestinité antifranquiste, durant la décennie de ma double vie. Mon autre vie [...] » (*Ibid.*, p. 49.) Le principe uchronique s'étend ainsi à l'identité, qui se déploie également dans le champ des possibles : Artigas représente Semprun non pas tel qu'il est, mais tel qu'il a été et qu'il aurait pu être si les événements avaient pris un autre tour.

Le roman introduit ainsi un jeu de correspondances où l'auteur s'avance masqué derrière sa fiction, peut-être pour mieux régler ses comptes avec son passé de militant communiste, mais peut-être aussi pour profiter des avantages de l'anonymat :

J'avais inventé ce personnage [...] pour pouvoir parler, sous ce masque, de mes vérités les plus intimes. De certaines d'entre elles, du moins. Pour évoquer l'appartement de la rue Alfonso-xi, à Madrid, avec son long couloir où j'attendais, dans l'ombre de la nuit, insomniaque enfantin et angoissé, le retour de ma mère. Tout un roman baroque, libertin, surchargé d'épisodes délibérément invraisemblables, pour dire certaines des vérités les plus troubles et troublantes des souvenirs enfouis : le sombre paradis des ardeurs enfantines. (*Ibid.*, p. 48-49.)

L'Algarabie contient en effet de longs monologues où Artigas évoque ces fameux souvenirs d'enfance qui sont mis en évidence par des caractères italiques indiquant qu'il s'agit de paroles rapportées, enregistrées sur un magnétophone au cours d'entrevues que le protagoniste avait accordées à une étudiante, Anna-Lise, qui projetait d'écrire une thèse sur son œuvre. Au moment où Artigas meurt assassiné par une bande



de *noctards* déjantés, Anna-Lise réécoute l'un de ces enregistrements, qui prend soudainement les accents d'une voix d'outre-tombe :

Où suis-je Dans ce couloir sans doute / J'arrive une fois encore devant cette porte fermée [...] Porte fermée sur la mort Chambre close Condamnée pendant des années J'en finirai donc toujours là [...] Butant sur le battant derrière lequel s'expose et se dérobe le secret de la mort De la chambre mortuaire de ma mère [...] (Semprun, 1997, p. 575.)

## ***L'Algarabie* : uchronie ou autobiographie ?**

Mais peu avant cette mort, quelqu'un demande à Artigas ce qu'il fait dans la vie : « J'écris *L'Algarabie* », répond-il en clin d'œil à la célèbre mise en abyme de *Paludes*. À la demande de son interlocuteur, Artigas explique la signification de ce mot : il s'agit d'une francisation de l'espagnol *algarabia*, qui, comme notre *charabia*, désigne la langue ou les discours que nous ne pouvons pas comprendre. La similitude morphologique des deux termes s'explique, précise-t-il, parce qu'ils viendraient tous deux de l'arabe *arabiya*, qui signifie simplement « arabe », langue incompréhensible pour un occidental. En réalité, cette étymologie n'est pas attestée pour *charabia*, mais on entend bien par contre le mot *arabiya* dans le *charabia* français, tout comme dans l'*algarabia* espagnole.

En faisant ainsi entendre l'arabe et l'espagnol sous le français, *L'Algarabie* renvoie à la confusion des identités, qui est l'un des thèmes majeurs du roman. Confusion du présent hanté par le passé, mais aussi confusion dans l'identité d'Artigas-Semprun. Ajouté à la dimension polyglotte du roman – qui met en présence le français, l'espagnol, l'allemand, l'anglais, l'italien et le latin –, cela contribue à donner à l'œuvre son caractère babélique : « Je pourrais aussi bien appeler ce roman *La Tour de Babel* ou *Le Charabia* » (*Ibid.*, p. 543).

Enfin, lorsqu'on lui demande le sujet son livre, Artigas répond qu'il s'agit d'un roman autobiographique. Car il a du mal à inventer, dit-il. Son interlocuteur lui propose alors une astuce pour surmonter cette difficulté. Il s'agit simplement d'imaginer une hypothèse qui bouleverse le réel et change radicalement le cours de l'histoire :

Imaginons que de Gaulle ne soit pas mort en mai 68 [...] / Il serait rentré à Paris, [...] il aurait prononcé le discours dont on a retrouvé le texte à La Boisserie. Le mouvement de mai aurait aussitôt tourné court. L'Assemblée dissoute, il y aurait eu un raz de marée gaulliste aux élections législatives. [...] / Alors [...] essaie d'imaginer ce qu'aurait été la France aujourd'hui, en 1975, à partir de telles prémisses. (*Ibid.*, 1997, p. 545.)

Cette uchronie dans l'uchronie impressionne vivement Artigas, qui répond du tac au tac : « Quelle horreur ! » Mais elle instaure aussi un

point de basculement entre la fiction et l'autobiographie, ouvrant une brèche générique par laquelle l'auteur s'interpole dans l'univers fictif qu'il a créé. La relation d'homologie entre l'auteur et son personnage est ainsi accusée par la symétrie qui se profile entre leurs œuvres respectives. Comme deux valeurs négatives qui s'annulent lorsqu'on les multiplie, les perspectives uchroniques se détruisent l'une l'autre, laissant place à la positivité autobiographique. L'identité se découvre alors dans l'entrecroisement des deux mondes : entre l'imaginaire et le réel. Peut-être est-ce là le projet de *L'Algarabie*, entre uchronie et autobiographie : explorer l'identité au croisement du réel et de l'imaginaire, dans la contradiction de ce que l'on est, de ce que l'on a été et de ce que l'on aurait pu être, en récupérant ce que la vie rejette hors du réel, mais dont l'imaginaire conserve secrètement la trace.

## Bibliographie

CARRÈRE, Emmanuel. 2007 [1986]. *Le Déroit de Behring : introduction à l'uchronie*. Paris : P.O.L., 128 p.

MARX, Karl. 2007 [1852]. *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*. Paris : Flammarion, 216 p.

NORA, Pierre. 1997 [1992]. «L'ère de la commémoration». *Les Lieux de mémoire, III*. Paris : Gallimard, p. 4687-4719.

RENOUVIER, Charles. 1988 [1857, 1876]. *Uchronie (l'utopie dans l'histoire), esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne, tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*. Paris : Fayard, 480 p.

SEMPRUN, Jorge. 1997 [1981]. *L'Algarabie*. Paris : Gallimard, 608 p.

———. 1998. *Adieu, vive clarté...* Paris : Gallimard, 256 p.





**PENSER  
LE PRÉSENT**



# Dystopie et spectre du totalitarisme

dans *Le Monde selon Gabriel*,  
d'Andreï Makine

**B**ien des dystopies modernes ont vu dans le socialisme – plus précisément dans le stalinisme – le spectre de la fin de l'Homme. On n'a qu'à penser à *1984* (1950), de George Orwell. Par leur esthétique inspirée des dérives utopiques de ces totalitarismes, ces œuvres ont poussé à l'extrême la hantise d'un régime où les libertés fondamentales de l'humain seraient à jamais bafouées, contrôlées par une instance plus grande que l'Homme, qu'elle soit personnifiée par un dictateur, des entités extra-terrestres ou robotiques. La dystopie du xx<sup>e</sup> siècle fut largement influencée par le climat de la Guerre froide et la menace nucléaire qu'elle sous-tendait ; à cela s'est ajouté la peur de l'Homme devant l'ère industrielle moderne dont le contrôle semblait lui échapper.

La pièce *Le Monde selon Gabriel* (2007), d'Andreï Makine<sup>1</sup>, entre parfaitement dans la tradition de la dystopie à la Aldous Huxley, à la différence près que la

---

1 Andreï Makine est un écrivain d'origine russe qui s'est exilé en France en 1987.



« menace historique<sup>2</sup> » (Brunel, 1988, p. 1439) et le conditionnement des personnages sont présentés de façon satirique. Elle met en scène un monde futuriste pré-apocalyptique, dirigé par un média superpuissant et globalisé qui contrôle neuf milliards de téléspectateurs rivés à leur écran, avides d'images, libérés du besoin de penser.

L'action se déroule dans un avenir plutôt rapproché : d'anciens intellos (pour la plupart soixante-huitards) devenus comédiens participent à une émission télévisée sous les directives d'un ex-éditeur, Ricardo, converti en metteur en scène. Leur travail s'apparente à celui d'une vaste pantomime, car dans ce monde dominé par l'Image, la parole n'est plus nécessaire. Ricardo est, quant à lui, sous la gouverne d'un mystérieux « Grand Imagier » qui a le pouvoir de dicter le sujet d'actualité de chaque épisode, inspiré d'un des grands débats qui a animé la scène intellectuelle française/occidentale au cours des dernières décennies : « Le Choc des civilisations<sup>3</sup> » (Makine, 2007, p. 26), « La Fin de l'Histoire<sup>4</sup> », (p. 74), « Les Héros de notre temps<sup>5</sup> » (p. 91), etc. Chaque épisode prend la forme d'un tableau vivant<sup>6</sup> animé par des personnages qui incarnent différentes figures caricaturales, telles qu'un joueur de foot, une femme musulmane vêtue d'une burka, une femme occidentale émancipée, un intellectuel engagé, etc. Les acteurs sont aussi menacés, tout au long de la pièce, par un mur qui s'avance vers eux et les fait trembler de peur.

La pièce de Makine projette une image pessimiste de l'avenir qui révèle surtout les travers de notre époque et les dangers auxquels ils pourraient mener. Elle a aussi comme particularité de nous montrer l'envers de la médaille : si l'utopie communiste ne s'est pas réalisée, que nous réservent les utopies capitaliste et démocratique ? Est-ce que les idéaux occidentaux peuvent éventuellement conduire à l'effet contraire de celui souhaité ? C'est ici que la mémoire culturelle de l'auteur d'origine russe entre en scène : au-delà des craintes légitimes qu'inspire le capitalisme, dont celles de voir l'homme réduit à ce qu'il consomme et la culture de masse effacer toute forme de diversité, c'est surtout le spectre du totalitarisme qui hante le texte. Dans l'esprit de Makine, la « rectitude politique » limite la liberté d'expression des Occidentaux au même titre que les mécanismes de censure en Union

2 Pierre Brunel fait référence à la contre-utopie *Le Meilleur des mondes* (1931), d'Aldous Huxley, qui a inspiré George Orwell dans l'écriture de *1984* (1950).

3 En référence à l'essai de Samuel Huntington (1997).

4 En référence à l'essai de Francis Fukuyama (1992).

5 Nous pouvons aussi y voir un clin d'œil à l'œuvre majeure de Mikhaïl Lermontov, *Un Héros de notre temps* (1946).

6 Qualifiée de « Mystère », la pièce de Makine actualise ce genre théâtral médiéval qui consistait à présenter des légendes populaires au peuple sous forme de tableaux successifs mêlant le naturel et le surnaturel.

soviétique. Les personnages de sa pièce sont muselés, non seulement par ce média superpuissant et globalisé qui vise à contrôler les cerveaux de la planète, mais aussi par leurs propres réflexes d'autocensure, eux qui craignent de heurter la sensibilité des téléspectateurs<sup>7</sup>. Selon l'auteur, seule la parole poétique peut combattre cette dictature des esprits, comme le prouve l'action de l'un de ses personnages, le poète Gabriel. Condamné pour avoir publié un livre subversif, il est le seul à pouvoir libérer les derniers humains de la Terre en leur faisant franchir le mur menaçant qui s'avance vers eux et qu'il transperce à l'aide de sa plume<sup>8</sup>.

Pour appuyer son point de vue, Makine présente en avant-propos de son livre une anecdote à valeur d'exemple : la pièce contre-révolutionnaire *Les Jours des Tourbine*<sup>9</sup> (1925) de Mikhaïl Boulgakov a su ébranler le « Spectateur suprême » (2007, p. 5), Staline, qui assista à la représentation une dizaine de fois tant il était subjugué et ne condamna jamais son auteur, pourtant son « pire ennemi idéologique » (*id.*). « Chaque auteur doit avoir le courage d'affronter ce spectateur incrédule et même hostile » (p. 8), nous rappelle Makine qui défend par le fait même le pouvoir de l'écrivain de transfigurer son lecteur, de le projeter dans un autre monde. Dans *Le Monde selon Gabriel*, le totalitarisme est omniprésent dans le paratexte et personnifié dans le texte (dialogues et didascalies) par l'identification d'une figure contemporaine du tyran, le « Grand Imagier<sup>10</sup> », qui s'avérera, à la fin de la pièce, une invention du metteur en scène pour mieux imposer son pouvoir.

Cette critique de l'Occident n'est pas sans rappeler celle qui, traditionnellement, a animé les intellectuels russes qui, comme le rappelle Roman Jakobson, dénonçaient la trop grande propension des Français à privilégier une esthétique de la représentation dans toutes les sphères de la société : « L'esprit national français s'entend à disposer en groupes picturaux les hommes, les doctrines et les idées, et à en faire des tableaux et des spectacles [...] » (Jakobson, 1931, p. 13.)

Par sa structure en abyme, *Le Monde selon Gabriel* actualise cette critique et avance l'idée que le règne de la représentation porte les germes de sa propre fin. D'ailleurs, ce théâtre dans le théâtre s'autodétruit à la fin

7 Le discours tenu par les personnages sur la religion en est l'un des exemples ; ceux-ci craignent d'ébranler tout à tour les juifs et les musulmans, et évitent de les nommer par crainte de représailles. L'autocensure des personnages devient à la fin de la pièce complètement loufoque.

8 Ce passage relève du genre fantastique ; le mur symbolise la frontière entre le monde physique et le monde métaphysique.

9 Cette pièce fut traduite en français sous le titre *La Garde blanche* (1925), publiée sous forme de roman.

10 La référence à cette entité superpuissante n'est pas sans rappeler Big Brother de 1984 (1950) ou la légende du Grand Inquisiteur de Fédor Dostoïevski, dans *Les Frères Karamazov* (1880). La référence à ce « Grand Imagier », qui s'avère être un mensonge, évoque surtout les dictatures invisibles qui nous gouvernent.

de la pièce pour se figer en une seule image. Cette finale donne toutefois naissance à une autre utopie : celle où les esprits se libèrent des rôles imposés par l'Histoire, où la langue poétique retrouve sa véritable valeur.

## Dystopie, utopie, paratopie

Selon Yolène Dilas-Rocherieux, le point commun entre l'utopie et la dystopie est la volonté de montrer les failles du monde empirique (2000, p. 340) : l'une propose en opposition avec le monde réel le modèle d'une société idéale, qui sous-tend souvent néanmoins l'idée de sa déchéance (l'Atlantide en est un exemple) ; l'autre amplifie les failles d'un système pour les rendre plus visibles au lecteur. Toutes deux sont donc fondées sur le rejet amer du présent et dévoilent au grand jour les craintes suscitées par l'évolution d'une civilisation. À l'instar d'un Ievgueni Zamiatine<sup>11</sup>, plusieurs auteurs de dystopies cherchent à montrer comment certaines utopies, poussées à l'extrême, peuvent se retourner contre l'Homme (Heller, 1995, p. 118).

Au-delà de ce rejet du présent, l'utopie et la dystopie défendent deux points de vue opposés sur les rapports entre individu et société. Ainsi, la forme de l'utopie présente souvent un idéal collectiviste, où chaque individu trouve le bonheur parfait aux côtés de ses concitoyens. Au contraire, la dystopie moderne est née notamment de la crainte du communisme, synonyme de la fin des libertés fondamentales ; c'est pourquoi elle défend la survie de la pensée libre par le modèle d'individus récalcitrants. *Le Monde selon Gabriel* donne l'exemple de personnages qui ne se reconnaissent pas dans ce monde globalisé et unifié et en refusent les règles : c'est le cas de Gabriel, le poète prisonnier, mais aussi du balayeur africain qui, par sa présence muette, incarne un autre type de résistance. L'ensemble de l'œuvre de Makine défend d'ailleurs cet idéal humaniste selon lequel chaque personne, par la singularité de son existence, peut constituer un îlot de résistance face aux abus de pouvoir, à la marche fatale de l'Histoire. Fidèle à la tradition slave, l'œuvre présente aussi un personnage d'écrivain qui agit comme un guide spirituel. Cette figure de poète salvateur, seul capable d'échapper à un monde sans merci, n'est pas sans rappeler celle présentée par Ray Bradbury dans *Fahrenheit 451* (1953), où les « hommes-livres » étaient les seuls dépositaires de la culture et du savoir, exilés dans ce qu'il restait de la nature, où ils pouvaient préserver la mémoire des hommes, hors de la cité totalitaire. *Le Monde selon Gabriel* est aussi un

<sup>11</sup> Ievgueni Zamiatine est l'auteur du roman de science-fiction *Nous autres*, une dystopie publiée en URSS en 1920.

acte de foi envers la littérature qui demeure, dans l'esprit de l'écrivain, le seul véhicule de la parole libre.

La sacralisation du rôle de l'écrivain, presque divinisé (ne porte-t-il pas d'ailleurs le nom de l'archange ?), crée un renversement intéressant : car à la figure autoritaire (Ricardo) s'oppose celle du poète Gabriel, véritable guide spirituel qui sauvera les seuls esprits éclairés qui oseront le suivre. Ainsi, cette dystopie impose, par la force des choses, une vision tout aussi manichéenne du monde que celle qu'elle dénonce : ceux qui n'auront pas le courage d'adopter le même regard que celui du poète seront condamnés à une mort certaine ou à l'aliénation totale. Là ne se trouve-t-il pas, malheureusement, le danger de tout idéalisme ? Poussé à l'extrême, il conduit bien souvent à une division du monde entre les aveugles et les esprits éclairés.

Au-delà de son caractère satirique et de la véracité de certaines craintes qui y sont formulées, la pièce montre surtout la transition difficile d'une écriture qui s'est émancipée du totalitarisme et qui ne parvient pas à se libérer des archétypes qu'il a imposés. Le lecteur occidental peut avoir l'impression, en lisant Makine, que sa vision du monde porte encore les traces de l'expérience soviétique. Emmanuel Boujou évoque cette transition difficile en ces termes :

Comment couper les ponts avec la période totalitaire, renverser le cours des habitudes d'écriture liées directement aux impératifs de la résistance ou de la dissidence, sans pour autant renouer "le fil du vieux discours interrompu" et comment en même temps assumer la mémoire de cette période, en évitant la tentation d'une tabula rasa inévitablement mutilante ? (1997, p. 135.)

En écrivant *Le Monde selon Gabriel*, Makine retrouve une posture de dissidence et exprime ses craintes de voir le monde se transformer en une dictature, ce qui l'incite à dénoncer toute forme de censure ou d'abus de pouvoir. Il véhicule aussi l'idée que seule la poésie peut transcender le langage idéologique qui, pour reprendre les mots de Pierre Rosanvallon,

[...] impose en effet une vision purement instrumentale du monde, la réalité étant totalement effacée par les concepts, comme s'il n'y avait qu'à transcrire et traduire des évidences dans des institutions ou dans des programmes. La marque de l'idéologie réside de la sorte dans la perte du sens de la langue. Qu'elle devienne langue de bois ou de caoutchouc, elle s'assèche dans les deux cas ; elle n'est plus alors le travail risqué de l'expression ; elle n'est plus affrontement à l'inconnu. (2000, p. 31.)

Cette distinction claire entre ce qui relève du poétique et de l'idéologique a la particularité chez Makine de ne pas être nuancée ; on pourrait

aisément reprocher à l'auteur d'opposer à l'autoritarisme (au sens large) un discours tout aussi dogmatique, sans concessions, d'une intransigeance aussi grande que celle qui a mené aux extrémismes dénoncés.

Pour mieux saisir la posture marginale du poète dans une œuvre dystopique, il peut être utile d'avoir recours au concept de « paratopie créatrice » (Maingueneau, 2004, p. 85) : elle décrit la posture de l'écrivain qui doit s'arracher au monde pour mieux pouvoir le décrire. Cette idée est clairement représentée dans la pièce de Makine par la place qu'occupe Gabriel, toujours en marge du reste de la collectivité : il est à la fois présent sur scène mais à l'écart, enchaîné ; cette position ne l'empêche pas pour autant d'éveiller des consciences. Le concept formulé par Maingueneau vise à désigner la posture de l'écrivain qui, parce qu'il se consacre entièrement à son art, se place en retrait du monde et tend à décrire dans son œuvre des situations où la recherche d'un Ailleurs est vitale, où l'appartenance à un lieu semble impossible. Cela se traduit par des personnages qui vivent des situations familiales, identitaires ou sociales complexes, tendent à rechercher des lieux limitrophes, exigus. *L'Utopie* de Thomas More (1516) en est un bon exemple puisque cette république idéale à l'image du célèbre mythe platonicien était bel et bien implantée sur une « île nouvelle » (Brunel, 1988, p. 1432).

Cet exemple met en évidence le caractère allégorique de ce genre d'œuvre qui défend l'idée que la littérature peut transformer la vision du monde des lecteurs, les projeter dans un univers « radicalement différent », pour emprunter les mots à Makine (2007, p. 8). Dans la dernière scène du *Monde selon Gabriel*, l'invitation du poète à traverser le mur symbolise l'accession à cet espace poétique. Elle peut être interprétée au sens religieux comme un passage vers l'au-delà, ou, au sens poétique, comme l'arrachement au monde physique pour tendre vers un monde métaphysique, atemporel. En cela, l'œuvre de Makine, tout en étant dystopique, est aussi porteuse d'une utopie qui prône une recherche de ce qui a une valeur d'éternité et rejette le régime de temporalité actuel, défini par une surconscience du présent (Hartog, 2003).

## Bibliographie

### Œuvres de fiction

BOULGAKOV, Mikhaïl. 1984 (1925). *La Garde blanche*. Paris : Laffont, 345 p.

BRADBURY, Ray. 2003 (1953). *Farhenheit 451*. New York : Simon and Schuster, 190 p.

DOSTOÏEVSKI, Fédor. 1969 (1880). *Les Frères Karamazov*. Paris : Garnier, 1107 p.

HUXLEY, Aldous. 1933 (1931). *Le Meilleur des mondes*. Paris : Plon, 331 p.

LERMONTOV, Mikhaïl. 1946 (1841). *Un Héros de notre temps*. Paris : Chêne, 256 p.

MAKINE, Andreï. 2007. *Le Monde selon Gabriel*. Monaco : Du Rocher, 157 p.

MORE, Thomas. 1945 (1516). *L'Utopie*. Paris : À l'Enseigne du pot cassé, 189 p.

ORWELL, George. 2007 (1950). *1984*. Paris : Gallimard, 407 p.

ZAMIATINE, Ievgueni. 2008 (1920). *Nous Autres*. Paris : Gallimard, 218 p.

### Théorie

BOUJOU, Emmanuel. 1997. «De la difficulté d'écrire après les totalitarismes (présentation)». *Revue de littérature comparée*, n° 2 (avril-juin), p. 133-136.

BRUNEL, Pierre (dir.). 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 1504 p.

DILAS-ROCHERIEUX, Yolène. 2007 (2000). *L'Utopie, ou la mémoire du futur : de Thomas More à Lénine, le rêve éternel d'une autre société*. Paris : Pocket, 645 p.

FERRÉ, Jean. 2003. *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*. Monaco : Du Rocher, 747 p.

FUKUYAMA, Francis. 1992. *La Fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris : Flammarion, 452 p.

HARTOG, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, collection La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 258 p.

HELLER, Leonid. 1995. *Histoire de l'utopie en Russie*. Paris : Presses universitaires de France, 295 p.

HUNTINGDON, Samuel. 1997. *Le Choc des civilisations*. Paris : O. Jacob, 1997, 402 p.

JAKOBSON, Roman. 2001 (1931). «Le Mythe de la France en Russie». *Pinakothêkê/Пинакоотека*. Moscou, n° 13-14, p. 10-14.

MAINGUENEAU, Dominique. 2004. *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 262 p.

ROSANVALLON, Pierre. 2000. «Les Figures de la représentation». Marc Fumaroli, Yves Bonnefoy, Harald Weinrich et Michel Zink (dir.), *Identité littéraire de l'Europe*. Paris : Presses universitaires de France, collection Perspectives littéraires, p. 27-34.







# La possibilité d'un corps

## | *Autoportraits* de David Nebreda

**L**a nature est mauvaise et la violence est bonne. Dans un contexte où l'on juge la nature négative, la violence, normalement estimée vile et contre-nature, apparaît fatalement juste. De ce point de vue, la nature est la matière, la chair, ce que l'on considère comme la source du mal, du péché. Elle n'a pas été donnée à l'homme pour qu'il la chérisse, mais pour qu'il triomphe d'elle, qu'il la fasse taire<sup>1</sup>. Telle est la conception de David Nebreda qui s'engage dans une violente lutte contre cette nature qu'il documentera à l'intérieur d'*Autoportraits*<sup>2</sup>, où gloire et abjection se côtoient pour révéler toute l'ampleur de son combat. Les images fracassantes, contre-nature, contenues dans *Autoportraits* forment non seulement une œuvre, mais aussi un projet utopique. Si le corps de l'auteur représente le réel champ de bataille de celui-ci, un lieu de transformation physique et concret, les

1 Ce passage est une adaptation libre du propos d'Émile Durkheim au sujet de l'ascétisme qui se trouve dans *L'éducation morale*, Paris, Éditions Fabert, 2005, p. 86.

2 David Nebreda, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, 205 p.

représentations qu'il en donne dans son œuvre sont, étant donné leur statut d'images spéculaires, condamnées au domaine de la représentation. Mais l'espoir persiste : la distanciation première avec le corps réel donne place à l'appropriation du corps imaginé qui, à son tour, se pose comme *exemplum* et par le fait même produit un effet direct sur le réel. En ce sens, l'*Utopia*, cette île inaccessible que nous a fait découvrir le récit de Thomas More, prend donc dans *Autoportraits* la forme du corps désiré par Nebreda.

Réduire *Autoportraits*, le premier recueil de photographies de David Nebreda<sup>3</sup>, à ses qualités esthétiques serait faire violence à l'œuvre. Avant leur première exposition en 1998 et leur publication sous la forme d'un recueil en 2000, les autoportraits qui composent cette œuvre demeurent, pendant près de trente ans, à l'intérieur des limites de la vie intime de leur auteur. Les quatre séries photographiques de ce premier ouvrage sont le résultat d'un travail obsessionnel qui a lieu lors des quinze années suivant le diagnostic de schizophrénie paranoïde de Nebreda. Les images contenues dans *Autoportraits* forment non seulement une œuvre, mais également un projet que nous qualifierons d'utopique. Maître de la technique, l'artiste se fait démiurge de sa représentation. Insatisfait de son corps réel, il le projette sur pellicule pour en faire une image plastique bien à lui. Tirillé entre son corps réel qu'il refuse et son corps imagé qu'il désire, Nebreda cherche à incarner sa propre représentation et à faire de l'utopie de son corps une réalité.

En ce sens, le corps de l'artiste se pose à l'intérieur de ses photographies comme le matériau privilégié d'une réflexion utopique. Un bref détour théorique sur la nature conceptuelle du corps servira ici à tracer le lien entre la représentation qu'en fait Nebreda et le concept d'utopie. Bien que « le corps semble aller de soi » (Le Breton, 2008, p. 17), l'anthropologie nous enseigne que « [...] rien finalement n'est plus insaisissable. » (*id.*) Il ne constitue d'aucune façon cet objet universel partagé par l'ensemble des hommes auquel nous pouvons l'associer spontanément. Dans certaines cultures, l'absence de mots pour le désigner remet en question son apparente immuabilité<sup>4</sup>. D'une société à une autre, à travers les différentes époques, la conception du corps évolue. Sa nature polysémique nous porte à le considérer comme une

<sup>3</sup> David Nebreda est né en 1952 à Madrid. Diplômé des beaux-arts, il se dit autodidacte en photographie.

<sup>4</sup> « L'hébreu, dit Claude Tresmontant, est une langue concrète qui ne nomme que ce qui existe. Aussi n'a-t-il pas de mot pour signifier la "matière", pas plus que pour le "corps", puisque ces concepts ne visent pas des réalités empiriques contrairement à ce que nos vieilles habitudes dualistes et cartésiennes nous portent à croire. » (Tresmontant, 1953, p. 53.) Cité dans (Le Breton, 2008, p. 29.) « D'une façon encore plus étrange, les Grecs au temps d'Homère n'avaient pas de mot pour désigner l'unité du corps. Aussi paradoxal que ce soit, devant Troie [...] il n'y avait pas de corps, il y avait des bras levés, il y avait des poitrines courageuses, il y avait des jambes agiles, il y avait des casques étincelants, au-dessus des têtes : il n'y avait pas de corps. » (Foucault, 2009, p. 18.)

« matière de sens » (*Ibid.*, p. 34) qui « n'existe que culturellement » (*Id.*). Cette appréhension anthropologique ne sert en rien à nier l'existence du corps. Il s'agit plutôt de lui restituer son potentiel symbolique à l'aide duquel il est possible de mettre en lumière sa dimension utopique.

La perspective foucauldienne du corps situe celui-ci à l'origine et à l'aboutissement de l'utopie. La nature essentiellement ambiguë du corps le rattache au monde des utopies et fait naître chez celui qui l'habite la volonté de saisir l'insaisissable. Le corps est à la fois le lieu nécessaire à l'incarnation du sujet et « la matière première de son rapport au monde » (Le Breton, 2002, p. 16) ; c'est à travers lui et par rapport à lui que l'univers d'un particulier prend forme. Il représente le domaine de l'existence et constitue l'enceinte unique qui le contient et l'accompagne tout au long de sa vie. En tant que lieu de son incarnation, il est impossible pour un sujet de localiser à lui seul son propre corps puisque « c'est de lui que rayonnent et que sortent tous les lieux possibles » (Foucault, 2009, p. 18). Se dressant comme le point de référence de l'existence, le corps du sujet est, en lui-même, nulle part, « [...] il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses à leur place. » (Foucault, 2009, p. 18.) Tel le point zéro sur le plan cartésien, le corps est partout et nulle part à la fois.

À la lumière de ce paradoxe, le seul moyen pour un sujet de saisir son propre corps paraît résider dans l'univers de la représentation. Seul le reflet permet à l'individu de se situer visuellement dans l'espace. Ce sont les représentations qu'il s'en fait qui « assignent au corps une position déterminée au sein du symbolisme général de la société » (Le Breton, 1990, p. 19). De cette manière, l'homme se positionne par rapport à lui-même et entre en relation avec le milieu social auquel il appartient. Puisque « notre propre corps est à la fois un corps quelconque, objectivement situé parmi les corps, et un aspect du soi, sa manière d'être au monde » (Ricœur, 1990, p. 46), il paraît nécessaire à un individu de reconnaître un corps donné comme étant le sien. Si nous pouvons le qualifier de lieu de singularisation, c'est bien parce qu'il est partagé par tous et qu'il appartient à chacun de le faire sien ; c'est que nous devons faire de lui *notre* corps.

En fait, le corps est davantage qu'un élément déterminé par la société, il en est sa représentation. Comme matière symbolique « Le corps humain [...] est le modèle par excellence de tout système fini. » (Douglas, 2001, p. 131.) Comme il a une structure complexe qu'on ne peut saisir que d'une manière fragmentaire – c'est-à-dire par le détour du miroir ou de l'autre –, « [...] les fonctions de, et les relations entre,

ses différentes parties peuvent servir de symboles à d'autres structures complexes.» (*Id.*) La représentation que fait un individu de son corps à l'intérieur d'une société signifie davantage qu'une seule réflexion personnelle, une excroissance de l'ego. En effet, « [...] il n'y a pas de raison de supposer que l'expérience corporelle et émotionnelle de l'individu l'emporte sur son expérience culturelle et sociale.» (*Ibid.*, p. 137.) Parler de son corps, c'est aussi parler de la société. Il est d'autant plus intéressant qu'en intégrant les matières corporelles – comme le sang, la salive, les excréments et toutes les sécrétions qui dépassent sa seule personne pour entrer dans un nouveau cadre – Nebreda s'insère à l'intérieur d'un processus d'exploration des régions marginales de son corps, de ses limites, de ce qui sépare l'intérieur de l'extérieur, du moi et de l'autre... Nous concluons cette introduction en rappelant que «[s]'il est vrai que tout symbolise le corps, il est tout aussi vrai [...] que le corps symbolise tout [...]» (*Id.*) Si « ce symbolisme est centripète pour les psychologues qui le ramènent toujours à l'expérience que le moi fait de son corps » (*Ibid.*, p. 137-138), nous pouvons, à notre tour, dans une perspective sociologique, le rendre centrifuge et « chercher à savoir ce que le corps peut nous apprendre sur les rapports entre le moi et la société. » (*Ibid.*, p. 138.)

La démarche artistique de David Nebreda naît du constat radical de sa propre inexistence. Dans « Notes à propos des autoportraits » sa position est sans équivoque : « l'auteur a acquis la conscience de ne pas être » (Nebreda, 2000, p. 177). Il n'y a, dans sa proposition existentielle, aucun marqueur de relation logique comme on en retrouve dans le *Cogito* cartésien ; rien ne lie la pensée à l'être. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'inexistence révélée de Nebreda ne laisse qu'un fait accompli, soit celui de ne pas être ce qu'il est. Son corps, sa chair, sa matière, symboles de sa vacuité, lui apparaissent comme une imposture à laquelle il doit remédier. Contraint au refus brutal de cette nature qui, manifestement, ne lui a pas été donnée pour qu'il la chérisse, mais pour qu'il triomphe d'elle, l'artiste, pour advenir, doit vaincre cette nature trompeuse et la remplacer par une nouvelle nature radicalement autre (Durkheim, 2005, p. 86).

Il semble ainsi justifié que naisse chez Nebreda un projet visant à réduire l'écart qui sépare son corps de sa véritable nature. Au sujet de l'origine de sa démarche, l'artiste indique simplement qu'il ne fait que suivre « le concept de "Ce qui est nécessaire" » (Nebreda, 2000, p. 174), répondant ainsi à ce qu'il nomme « le principe d'ordre » (*Ibid.*, p. 9) selon lequel « ce qui doit se faire se fera toujours » (*Ibid.*). C'est dans un état de soumission à « ce qui est nécessaire » que Nebreda dévoile ce qu'il appelle son « projet vital » (*Ibid.*, p. 177), qu'il présente comme la

conséquence directe de son manque d'être et la cause première de son œuvre. C'est sous la forme d'une injonction qui lui ordonne de « renoncer à l'identité propre au bénéfice de la nouvelle » (*Ibid.*, p. 174) que lui apparaît son projet. Ce but « d'auto-récupération de soi » (*Ibid.*, p. 177) s'atteint par « [l']auto-reconstitution d'une image et d'une situation totalement perdues dans le temps et l'espace » (*Id.*). Par la construction de ce qu'il nomme le « témoin photographique » (*Id.*), qui est, en sa qualité d'un autre moi et aux yeux de l'artiste, « plus réel et plus définitif » (*Id.*) que sa propre personne, Nebreda remplace son être vide par une image pleine. En ce sens, le problème foncièrement ontologique de Nebreda trouve sa solution dans la création plastique.

Pour Nebreda, ses photographies représentent davantage qu'une image superficielle de la réalité. La méthode et l'engagement nécessaires à leur réalisation fournissent une profondeur à ses autoportraits qui servent alors de témoins du réel. Par l'entremise de ce que Philippe Lejeune nomme le « pacte référentiel » (Lejeune, 1996, p. 36) et qui rend compte de l'authenticité de l'énonciation du réel par l'artiste, Nebreda réduit l'écart séparant la réalité de sa représentation. À la fois présent dans ses textes et ses photographies, ce pacte nous confirme la volonté de l'artiste de représenter la réalité comme elle lui est donnée. Dès le début de son recueil, il est précisé que « tous les textes de ce livre ont été écrits par David Nebreda » (*Ibid.*, p. 7) et que « toutes les photographies et tous les dessins de ce livre, comme de l'ensemble de l'œuvre sont des autoportraits » (*Ibid.*, p. 10). De plus, nous retrouvons le nom du photographe sur huit différentes photographies, ce qui atteste l'identité du sujet photographié. À deux occasions (*Ibid.*, p. 94 et p. 101), n'apparaît qu'un bout de papier sur lequel le nom de l'artiste est écrit. Dans « Poitrine et mains brûlées » (*Ibid.*, p. 99), « La représentation du premier sacrifice » (*Ibid.*, p. 111) et « sans titre » (*Ibid.*, p. 117), Nebreda se photographie avec son nom écrit à ses côtés, tandis que dans « Premier certificat » (*Ibid.*, p. 49), il s'épingle sur le torse le document du diagnostic de sa maladie. Dans chacune de ces photographies, le nom de l'artiste, écrit avec son propre sang, s'érige en sceau corporel certifiant l'identité du sujet de l'image en l'identifiant à sa personne réelle.

La double position qu'occupe Nebreda en incarnant à la fois le photogrophiant et le photographié nécessite un engagement total de sa part. Ce statut de créateur-crédation élimine toute distance possible entre l'artiste et son travail. Cette implication prend des proportions démesurées chez Nebreda qui affirme que « l'autoportrait a constitué une obsession et une constante biographique dès le commencement, dès l'âge de 18 ans » (*Ibid.*, p. 187). Le caractère obsessif de sa pratique illustre de quelle manière l'autoportrait s'institue comme le point central de sa vie.

Dans ses textes, Nebreda témoigne du monopole qu'exerce ce projet photographique sur sa conscience en indiquant que « tout ce qui l'entoure, ses gestes, ce qu'il pense ou regarde, jusqu'à sa propre condition physique extrême se chargent de relations et de significations qui se complexifient progressivement autour de l'idée de son nouveau but » (*Ibid.*, p. 174). Rien ne doit être laissé pour compte dans la représentation que Nebreda veut faire de lui-même. Cette volonté de tout représenter, selon ses propres mots, lui demande un « engagement moral » (*Ibid.*, p. 186) qui détermine sa conduite. L'autoportrait s'instaure dans l'existence de Nebreda comme un réel régime de vie qui englobe tout son être. Ce n'est que dans ces conditions que le « témoin photographique » peut revendiquer le statut d'empreinte de l'être puisqu'il en capte une partie pour le déposer sur la pellicule de sa caméra.

Pour Nebreda, la photographie joue donc une fonction identificatrice similaire au rôle que joue le miroir. Depuis déjà longtemps, l'artiste a troqué l'image du miroir pour celle que lui renvoie la photographie. Comme il le précise, « l'observation du miroir fut interdite il y a dix ans et, [...] après toutes ces années où je n'ai plus regardé aucun miroir, la seule référence que j'ai de mon image est celle que me donne et que continue de me donner le double photographique » (*Ibid.*, p. 183). En l'absence du miroir, ses autoportraits servent à renvoyer à l'artiste une image de lui-même à laquelle il s'identifie. Malgré le concept de réflexion qui attribue à ces deux processus une fonction similaire, il est important de noter la différence fondamentale dans la manière qu'ils ont d'opérer. Tandis que le miroir reflète automatiquement et immédiatement l'objet qui se trouve devant lui, la photographie est un processus de réflexion différée qui fait appel à un mécanisme devant être enclenché par l'homme. À ce sujet, Walter Benjamin confirme notre hypothèse en affirmant que « la nature qui parle à l'appareil photographique est autre que celle qui parle à l'œil » (Benjamin, *Œuvres II*, p. 300). Dans le cas de l'autoportrait, cela signifie que le photographe est l'auteur de sa propre image réflexive, ce qui lui permet de la manipuler à sa guise. En modelant l'image à laquelle il s'identifie, Nebreda arrive donc, indirectement, à agir sur son identité réelle.

Grâce à l'autoportrait, Nebreda arrache son corps à son espace propre et le rejette dans un autre lieu impossible à situer. À la fois sur chacune de ses reproductions et aucune d'entre elles, son corps se perd sur la plaque photographique à partir de laquelle on peut tirer un nombre infini d'épreuves. À ce propos, Walter Benjamin dénote une fonction intrinsèque à la photographie en indiquant que « la reproduction technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver » (Benjamin, 1996, p. 10-11). Le

rôle que joue l'autoportrait chez Nebreda entretient un rapport étroit avec la fonction de l'utopie qui, selon Ricœur, est de « projeter l'imagination hors du réel dans un ailleurs qui est aussi un nulle part » (Ricœur, 1985, p. 388). De plus, la projection de son corps dans un lieu autre, où le réel ne fait plus obstacle, permet à l'artiste d'exprimer toutes les potentialités de sa représentation. Comme l'indique Ricœur au sujet de l'utopie, l'autoportrait se révèle être chez l'artiste « un exercice de l'imagination pour penser un "autrement qu'être" » (*Id.*).

La série photographique initiale du recueil, depuis reniée par l'artiste, illustre une première tentative de projection dans un ailleurs. Dans cette série, Nebreda arrache son corps au réel en le représentant comme un objet purement esthétique qu'il met en scène à l'intérieur de ses autoportraits. Les entailles en forme de croix qui se trouvent sur sa peau dans trois des photographies (Nebreda, 2000, p. 22, 32 et 41) dénotent l'objectif d'esthétisation de son corps. Les diverses mises en scène dans lesquelles Nebreda se représente en tant que victime sacrificielle au centre de différentes scènes d'exécution, telles « la chaise électrique » (p. 31), « la pendaison » (p. 40) et « l'électrolyse » (p. 24) révèlent sa tentative d'arracher son corps à son milieu naturel pour l'insérer dans un décor autre. Nebreda utilise donc son corps comme un outil dont il se sert pour multiplier les références à plusieurs personnages de l'histoire de l'art<sup>5</sup>. Plus largement, il fait de nombreux clins d'œil à différents courants artistiques.

Les exercices de style auxquels Nebreda se prête dans ces photographies apparaissent comme autant de masques derrière lesquels l'artiste voile son corps. À ce sujet, Foucault confirme que « le masque, le tatouage, le fard, placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire » (Foucault, 2009, p. 15). C'est bien selon son caractère fragmentaire que le corps de Nebreda est représenté dans ces images. En effet, aucun de ces autoportraits ne possède de visage. Continuellement en dehors du cadre – recouvert d'un drap noir ou d'excréments, ou simplement de profil –, Nebreda évite de toutes les manières possibles le contact direct avec le reflet que lui offre sa caméra. Bien que les représentations qu'offre l'artiste de son corps à cette époque lui permettent d'exprimer certaines de ses potentialités imaginaires, aucune d'entre elles n'a d'effet concret dans le réel. À leur sujet, Nebreda affirme qu'elles « appartiennent à une personnalité antérieure, étrangère et différente » (Nebreda, 2000, p. 173).

5 Notamment, Le Greco (p. 18), Füssli (p. 32) et Horus (p. 34) (Zervudacki, 2001, p. 69).



Il faut attendre 1989 pour que Nebreda «développe et finalement subisse la crise qui le conduira à réaliser la première série de photographies en couleur» (*Ibid.*, p. 9), qui correspond, selon lui, au réel commencement de sa démarche. Contrairement à la première série, celle-ci a un impact incident sur sa vie. Elle symbolise chez l'artiste sa naissance autant sur le plan artistique que personnel. À la suite de la réalisation de ces autoportraits, l'auteur note qu'il «se considère comme "nouveau-né"» (*Id.*). Ceux-ci provoquent donc chez lui un changement d'état radical. Auparavant convaincu de ne pas être, il affirme, à la suite de cette série, qu'il existe. Nous attribuons l'efficacité de cette série à la capacité de l'artiste à investir ses photographies dans son expérience réelle. Nebreda quitte la pure mise en scène qui domine la première partie de son œuvre pour passer de l'autre côté du miroir et ainsi tenter de réaliser son corps fantasmé.

Ce passage, fruit des habilités techniques, est littéral. À l'aide d'une double exposition, Nebreda insère son image entre deux miroirs, l'un apparaissant derrière lui et l'autre, caché dans son appareil. Il prend d'abord une première photo du miroir en disposant son appareil derrière un écran noir dans lequel un trou est placé pour permettre à l'objectif de capter l'image sans laisser la trace de son appareil sur la pellicule. Par la suite, sur le même négatif, sans bouger son appareil, il prend une seconde photo en se plaçant dans le cadre de la photographie (Rogozinski, 2001, p. 117). Ce dispositif crée l'illusion que ce qui est capté est le reflet de Nebreda dans le miroir ; mais, en réalité, il ne regarde que l'appareil photographique et jamais le miroir. Ce qui est capté donc est l'image de son corps, projeté en surimpression sur l'image vide du miroir. Victoire de Nebreda, de son corps désiré incarné par l'image photographique, l'emportant sur l'image spéculaire d'une nature qu'il refuse. À l'aide de cette technique, Nebreda se joue du miroir, feint et viole l'image qu'il projette. Maintenant de l'autre côté, il ne lui reste plus qu'à déterminer l'image avec laquelle il souhaite remplacer son double naturel.

Contrairement à l'image du corps utopique définie par Foucault, «un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée» (Foucault, 2009, p. 10), le corps utopique nebredien, tel qu'il lui donne forme sur pellicule, est plutôt nu, squelettique, revêtu d'une peau lacérée. Les signes d'automutilation prennent une telle importance dans ces autoportraits que la précédente série tombe vite dans l'oubli. Les marques corporelles n'ont plus une visée formelle et jouent désormais un rôle essentiel dans sa démarche. Dorénavant, «[t]outes les situations de punition se subordonnent entièrement à ce qu'on peut appeler le projet d'effectuation et de transfor-

mation globale d'une personnalité» (Nebreda, 2000, p. 183). Régie par un code strict dont il énonce les normes techniques, cette conduite ne dépend pas de son exhibition. L'artiste ne s'automutile jamais en prévision d'une photographie, en fait, « toutes les situations de douleur ou de punition, [...] n'ont pas fait l'objet d'enregistrement photographique. » (*Id.*) D'ailleurs, Nebreda note qu'« à partir de l'époque de la grande crise et de la vie nouvelle, ces pratiques sont devenues quasi quotidiennes » (*Ibid.*, p. 184). L'automutilation excède donc le cadre purement formel des photographies ; cette pratique quotidienne et systématique révèle plutôt l'ascétisme. Dans la définition qu'il fait de la conduite ascétique, Émile Durkheim précise que celle-ci n'est pas exclusive au domaine religieux, affirmant qu'« il n'y a pas d'interdit dont l'observance n'ait, à quelque degré, un caractère ascétique » (1960, p. 444). Il précise que « pour qu'il y ait ascétisme à proprement dit, il suffit donc que ces pratiques se développent de manière à devenir la base d'un véritable régime de vie. » (*Ibid.*, p. 445.)

L'ensemble des photographies de la deuxième série sert à la documentation de la discipline ascétique nebredienne, à son élaboration et à sa mise en pratique. Dans « L'échelle vers le ciel » (p. 63), « Les pommes de Correggio » (p. 65), et « Matériaux utilisés pour les brûlures des mains, de la poitrine et du flanc » (p. 100) apparaissent les outils qui ont été ou seront utilisés pour les automutilations. « Troisième opération à la main » (p. 48) et « Après deux jours, il se brûle de nouveau le torse » (p. 58) montrent à la fois l'instrument et le résultat des automutilations. Dans « Le cadeau de la mère » (p. 62), Nebreda apparaît tout juste avant de passer à l'acte tandis qu'à l'intérieur de « Le fil de la mère » (p. 59), il est en pleine action. Plusieurs autres photographies exposent simplement les résultats des automutilations, comme « Il reste peu de temps » (p. 52). Dans « 23-6-89 » (p. 53), « 8-7-89 » (p. 55) et « 29-7-89 » (p. 57) les dates servent de titre et attestent l'authenticité de la conduite ascétique de l'artiste en donnant aux photographies un aspect documentaire. « Il suit l'ordre » (p. 50) et « La courroie pour fouetter » (Nebreda, 2000, p. 54) s'inscrivent quant à elles dans la pratique de celui-ci comme des documents protocolaires : tandis que la première série précise par le titre l'état de soumission à l'autorité qui justifie son geste, l'écriture dans la marge de la seconde indique les règles à suivre pour utiliser la courroie. Puisque le liquide qu'utilise l'artiste pour écrire est son propre sang, plusieurs autres pièces, qui ne montrent que des bouts de papier sur lesquels sont affichés les règlements de sa pratique, doivent également être considérées comme le résultat d'automutilations.

Dans cette série, Nebreda se représente donc à l'intérieur de différentes étapes de son processus ascétique. Aucune structure logique

qui aurait pour effet de mettre sa conduite en récit n'est présente dans l'agencement des photographies. L'ascétisme, en tant que régime de vie, possède son propre ordre et ne peut donc être soumis à aucune ordonnance formelle. La continuité d'un tel processus ascétique et la discontinuité des images créent alors une tension qui se cristallise dans les représentations que Nebreda fait de son expérience. Chaque photographie, dans son immédiateté, se voit investie de l'avant comme de l'après pose. La posture du sujet, son expression faciale, le désordre entre les différents stades de mutilations, etc. chargent les photographies d'une ambiguïté qu'elles ont peine à contenir. Chacune révèle adroitement les actions concrètes qui ont précédé ou qui suivront le moment fixé par le photographe. Par exemple, l'écriture que l'on retrouve sur certaines photographies ne fait pas uniquement sens par les signes qu'elle expose, mais par les saignées qui la précèdent et qui lui sont nécessaires. Bien qu'elles demeurent de simples représentations, ces photographies entretiennent un rapport privilégié avec le réel puisqu'un passage à l'acte est nécessaire à leur création. C'est maintenant l'action qui commande la représentation et non l'inverse. Les images qu'offre Nebreda de son corps ne sont plus le résultat d'une mise en scène, mais celui de l'expérience effective de ses automutilations. Dès lors, les autoportraits ne représentent plus un effet de réel, mais bien le réel lui-même.

La violence que l'artiste s'inflige se révèle être comme chez l'ascète, « un moyen en vue d'un but » (Durkheim, 1960, p. 442). Au sujet de l'ascétisme, Durkheim précise qu'il « agit sur le fidèle lui-même dont il modifie positivement l'état » (*Id.*). L'automutilation provoque chez Nebreda un changement radical : le « sentiment d'être de plus en plus réincarné » (*Ibid.*, p. 174) naît de sa démarche ascétique qui culmine par son identification à ses photographies. L'artiste précise qu'« il ne s'agit pas d'une attitude de sympathie ou d'affinité intellectuelle, mais d'une véritable identification [...] entre lui-même et l'autre photographique » (*Id.*). Par les jeûnes, les veilles, la retraite et le silence, nous dit Durkheim, « l'ascète s'élève au-dessus des hommes » (Durkheim, 1960, p. 445). Suivant cette logique, l'automutilation permet à Nebreda de se soustraire à sa condition d'homme, c'est-à-dire à sa nature charnelle, et à rejoindre la représentation qu'il fait de son corps. À partir de l'idée qu'« en mutilant douloureusement un organe, on lui donne un caractère sacré » (*Ibid.*, p. 450), nous pouvons dire que la douleur et la souffrance liée à la discipline nébredienne investissent le corps d'une valeur symbolique. En plus de l'effet immédiat que procure sa pratique ascétique, son enregistrement photographique permet à l'artiste de s'identifier, *a posteriori*, à son expérience réelle et à l'image qui en découle. Grâce

au caractère ascétique de ses automutilations, la représentation du corps désiré par Nebreda n'est plus vide, mais maintenant pleine de sens.

Pourtant, David Nebreda ne rejoindra jamais complètement l'image du corps qui se situe dans son œuvre. L'efficacité qu'il attribue aux autoportraits de cette série à la suite du sentiment d'exaltation qu'elles éveillent en lui n'est que temporaire. L'automutilation, certes, provoque un changement d'état, mais celui-ci n'est que de courte durée. S'il avait atteint son objectif, son projet s'achèverait avec cette série photographique. Bien qu'il ait réussi en partie à investir la représentation de son corps de son expérience réelle, elle demeure tout de même condamnée au domaine de l'imaginaire. Toujours débordée par le réel, l'épreuve photographique ne peut jamais coïncider avec lui. Comme un nombre infini de fragments qu'il doit sans cesse êtreindre pour qu'ils ne fassent qu'un, le corps – tel que se le représente l'artiste – accusera toujours un manque par rapport au réel.

À la suite de cette série, la véritable transformation qui s'opère chez l'artiste se révèle être sa prise de conscience de la nécessité de se projeter dans un ailleurs pour exister. Après les sept années de complète inactivité qui suivront cette série, Nebreda note qu'il « reconnaît la fonction cathartique et de réappropriation de l'auto-représentation photographique » (Nebreda, 2000, p. 177) ainsi que son « besoin de projection dans un double autre, dans un "autre réel" » (*Ibid.*, p. 178). Nebreda note également que « la vie nouvelle matérialisée au moyen de photos et de notes [...] peut être aisément maintenue tant que l'on croit au projet visionnaire » (*Ibid.*, p. 175). Mais, dès qu'il cesse d'y croire, celle-ci s'écroule. Le monde extérieur auquel il n'avait jamais dévoilé ses photographies lui apparaît alors comme un moyen concret d'actualisation de l'image de son corps désiré. Le témoin extérieur peut potentiellement servir à son projet en identifiant Nebreda aux représentations qu'il fait de son corps et ainsi rendre permanent l'effet temporaire procuré par la pratique personnelle de l'autoportrait. Un danger accompagne cependant l'exposition de son œuvre : séparés de leur créateur, les autoportraits de l'artiste peuvent être interprétés par le public comme le simple symptôme d'une pathologie, et ce, sans qu'il ne puisse plus intervenir de quelque manière que ce soit.

## Bibliographie

BENJAMIN, Walter. Novembre 1996. « Petite histoire de la photographie ». In *Études photographiques*, n° 1, p. 6-39.

———. 2006. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Éditions Allia, 90 p.

DOUGLAS, Mary. 2001. *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris : La Découverte, 203 p.

DURKHEIM, Emile. 1960. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : Presses universitaires de France, 647 p.

———. 2005. *L'éducation morale*. Paris : Éditions Fabert, 356 p.

FOUCAULT, Michel. 2009. *Le corps utopique, Les hétérotopies*. Fécamp : Nouvelles éditions lignes, 61 p.

LE BRETON, David. 2002. *Signes d'identité : tatouages, piercings et autres marques corporelles*. Paris : Éditions Métailié, 149 p.

———. 2008. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France, 331 p.

LEJEUNE, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 381 p.

NEBREDÀ, David. 2000. *Autoportraits*. Paris : Éditions Léo Scheer, 205 p.

RICŒUR, Paul. 1985. *Du texte à l'action*. Paris : Éditions du Seuil, 409 p.

———. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 424 p.

ROGOZINSKI, Jacob. « Voyez, ceci est mon sang (ou la Passion selon D.N.N.) ». In Curnier, Jean-Paul et Michel Surya (dir.), *Sur David Nebreda*. Paris : Éditions Léo Scheer, p. 103-136.

ZERVUDACKI, Cécile. 2001. « Le corps des ressuscités », In Curnier, Jean-Paul et Michel Surya (dir.), *Sur David Nebreda*. Paris : Éditions Léo Scheer, p. 41-102.





**IMAGINER  
L'AVENIR**





# L'avènement de la société-machine

[...] je ne reconnois aucune différence entre les machines que font les artisans, et les divers corps que la nature seule compose [...]. Et il est certain que toutes les règles des mécaniques appartiennent à la physique, en sorte que toutes les choses qui sont artificielles sont avec cela naturelles : car, par exemple, lorsqu'une montre marque les heures par le moyen des roues dont elle est faite, cela ne lui est pas moins naturel, qu'il est à un arbre de produire ses fruits.

\* \* \*

[...] jusques ici j'ai décrit cette terre, et généralement tout le monde visible, comme si c'étoit seulement une machine en laquelle il n'y eût rien du tout à considérer que les figures et les mouvements de ses parties [...]

RENÉ DESCARTES, *LES PRINCIPES DE LA PHILOSOPHIE*

**A**u XVII<sup>e</sup> siècle, bien avant les premières fictions dystopiques, le philosophe Descartes conçoit les différents corps de la nature sur le modèle de la machine. Le fonctionnement du vivant s'assimilerait ainsi au mécanisme précis de l'horloge. Loin de se limiter à ce corps-machine, la conception mécaniste de Descartes s'adresse en fait à la dynamique du monde visible dans son ensemble. Elle dessine un univers composé de pièces qui s'emboîtent les unes dans les autres en une chorégraphie parfaitement rodée. Cette perspective sous-entend un univers déterministe dans lequel tout

pourrait être prévu, une fois découvertes les lois régissant ces complexes rouages.

Comparativement à la physique moderne, qui doit recourir à la statistique pour prédire le comportement des particules, la conception cartésienne du monde apparaît à première vue rassurante, étant donné la prévisibilité inhérente de cet univers réglé. Pourtant, le fait de considérer l'humain comme étant subordonné à un mécanisme d'une telle ampleur peut devenir écrasant<sup>1</sup>. Cette soumission à un système plus grand que soi, qui évoque l'univers planifié et lénifiant de l'utopie – dont l'organisation sociale ne laisse rien au hasard –, rappelle en même temps le manque de latitude de la dystopie. En effet, pour contrôler une humanité réduite à l'état de pion, le système dystopique requiert des conditions aussi déterministes que possible, une société prévisible qui lui permettra de s'assurer d'un ascendant sur chaque aspect de l'être. Dans la dystopie, « Dieu ne joue pas aux dés<sup>2</sup> ».

Par définition, une fois leur mécanisme lancé, ces structures dystopiques réglées au quart de tour ont le potentiel de se maintenir en fonction quasi perpétuellement. Initialement créées par l'humanité, elles semblent avoir échappé à l'emprise de leurs créateurs pour acquérir une vie propre, et l'humain ne devient plus qu'un rouage permettant à cet imposant mécanisme de continuer à tourner. Réfléchissant sur l'éventualité d'une société qui fonctionnerait comme une machine, le père de la cybernétique, Norbert Wiener, met en lumière le caractère éminemment troublant d'un tel scénario. Du même souffle, il émet des réserves quant à la probabilité effective que ce scénario advienne. Néanmoins, le péril frappe l'imaginaire. Les fictions dystopiques permettent alors de le concrétiser, notamment dans les trois romans suivants : *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell, *Le Dépeupleur*, de Samuel Beckett, et *Neuromancer*, de William Gibson.

## Le système émergent

Dans la nature comme dans la sphère technique, il arrive que la totalité d'une structure surpasse la stricte somme de ses parties. Par exemple, même si un neurone seul dispose de propriétés relativement limitées, les interactions entre des milliards de neurones au sein d'un

1 « While we may be ennobled by the grandiose vision we have constructed of the universe as a clockwork mechanism, there is also something inherently depressing about the vision of our own spirits acting merely as cogs in that mechanism. » (Porush, 1985, p. 7-8.)

2 Albert Einstein aurait prononcé cette phrase en 1927, pour marquer son incrédulité devant la vision du monde qui découle de la théorie quantique. Celle-ci ne serait pas satisfaisante, sous-entend Einstein, parce qu'elle demande nécessairement le recours aux lois de la probabilité : selon le principe d'incertitude de Heisenberg, il est impossible de connaître simultanément la vitesse et la position d'une même particule, la précision d'un paramètre invalidant nécessairement l'autre.

cerveau peuvent donner naissance à la faculté de réflexion ; de ce fait, l'intelligence du cerveau surpasse la simple addition des capacités d'interconnexion de chacun des neurones. Ces propriétés de haut niveau, qui voient le jour au contact des différents rouages d'un système, sont dites « émergentes » parce qu'elles ne sont pas observables initialement : elles émergent plutôt de la mise en marche du système.

Les structures de contrôle social dépeintes dans la dystopie peuvent être considérées comme des systèmes aux propriétés émergentes. En effet, de même que l'intelligence de la machine pensante surgit de l'ensemble des pièces qui forment cette machine, l'« intelligence » du système dystopique naît de l'ensemble des humains qui forment cette société. La machine sociale est ainsi composée d'individus qui, rassemblés en un tout cohérent, engendrent quelque chose qui les surpasse : une fois lancée, elle acquiert une autonomie lui permettant d'étendre son contrôle sur tous les êtres à sa portée, et de les remodeler selon ses besoins spécifiques en vue de son autoconservation.

À la base, le concept d'émergence sert à appréhender le fonctionnement de certains systèmes complexes, lesquels sont définis comme étant « constitué[s] d'une diversité d'éléments (ou de plusieurs éléments différents) en interaction entre eux et avec leur écosystème », explique le philosophe et informaticien Marius Mukungu Kakangu (200 33). La notion de système complexe recoupe une grande variété de structures, qui ont en commun d'« *organise[r] de la diversité* » (*ibid.*, p. 33) : les organes du corps humain, l'économie, les tremblements de terre et les conflits de société seraient tous de tels systèmes. Les intelligences artificielles et les structures sociales oppressives de la dystopie correspondent également à cette notion, car elles sont composées d'une diversité d'éléments aux interactions poussées, à la fois entre eux et avec leur environnement. Outre leur organisation de la diversité, les systèmes complexes ont généralement pour attribut d'œuvrer à leur propre conservation : « Ces systèmes ont, pour la plupart, la caractéristique principale de collecter de l'information et de l'utiliser pour assurer leur pérennité. » (*Ibid.*, p. 33.) Tout entière tournée vers la perpétuation de son existence, la société dystopique témoigne de cette propension de la complexité à chercher à se maintenir.

Bien que les systèmes complexes n'aient été théorisés qu'assez récemment, nombreux sont les penseurs qui ont, à un moment ou un autre, comparé les sociétés humaines à des êtres qui surpasseraient leurs composantes. Il y a quelques années, le biologiste Howard Bloom dépeignait la société humaine comme un superorganisme formé d'une

multitude de cellules humaines, l'importance de ces cellules étant relativement faible par rapport à la totalité dont elles font partie :

We are incidental microbits of a far-larger beast, cells in the superorganism. Like the cells of skin that peel in clustered communities from our arms after a sunburn, we make our contributions to the whole of which we are part. (1995, p. 330.)

Au sein de ce superorganisme, un individu pris isolément devient vite quantité négligeable : « We are not the rugged individuals we would like to be. We are, instead, disposable parts of a being much larger than ourselves. » (*Ibid.*, p. 10.) Le superorganisme de Bloom rejoint, à cet égard, l'une des prémisses de base du système de contrôle social dystopique : dans les deux cas, l'individu est subordonné à une structure plus imposante que lui, au profit de laquelle il doit parfois être sacrifié.

## La machine à gouverner

Bien avant Bloom, au XVII<sup>e</sup> siècle, le philosophe Thomas Hobbes considérait déjà l'être humain comme étant subordonné à une superstructure. Cet organisme souverain, il l'envisageait à l'image de l'homme, c'est-à-dire doté de vie – dans la mesure où la vie s'assimile à un mécanisme, ainsi que la concevait Descartes :

Puisqu'en effet la vie n'est qu'un mouvement des membres, dont l'origine est dans quelque partie interne, pourquoi ne pourrait-on dire que tous les *automates* (ces machines mues par des ressorts et des roues comme dans une montre) ont une vie artificielle ? Car, qu'est-ce que le *cœur*, sinon un *ressort*, les *nerfs*, sinon autant de *courroies* et les *articulations* autant de *roues*, toutes choses qui, selon l'intention de l'artisan, impriment le mouvement à tout le corps ? (Hobbes, 2000, p. 63.)

Conformément à cette définition de la vie, les structures sociales mises en place par l'humanité seraient comparables à un homme artificiel, explique Hobbes, parce qu'elles sont entre autres composées de membres et d'articulations qui, sous l'effet de cette *âme* qu'est la souveraineté, animent le corps politique. Cet être artificiel, qu'il nomme Léviathan, a pour fonction première de défendre et de protéger l'être humain de ses semblables :

Mais l'*art* va plus loin en imitant l'œuvre raisonnable et la plus excellente de la nature : l'*homme*. C'est l'art, en effet, qui crée ce grand léviathan, appelé république ou état (*civitas* en latin) qui n'est autre chose qu'un homme artificiel, quoique de stature et de force plus grandes que celles de l'homme naturel, pour la défense et la protection duquel il a été conçu. (*Ibid.*, p. 63-64.)

Pour accomplir sa mission, cet homme artificiel que représente l'État se doit toutefois d'imposer des chaînes à ses protégés, lesquelles prennent plus spécifiquement la forme de lois. Ce faisant, Hobbes attribue à cet être, cette structure créée par l'humanité, un ascendant sur les individus qui constituent la société :

De même que pour parvenir à la paix et, grâce à celle-ci, à leur propre conservation, les humains ont fabriqué un homme artificiel, que nous appelons un État, de même ils ont fabriqué des chaînes artificielles appelées *lois civiles* dont, par des conventions mutuelles, ils ont eux-mêmes fixé une extrémité aux lèvres de cet homme, ou de cette assemblée, à qui ils ont donné la puissance souveraine et l'autre extrémité à leurs propres oreilles. (*Ibid.*, p. 339.)

Si l'humain se soumet à l'autorité de cet être artificiel, c'est parce qu'il y trouve un avantage certain. Préservé de ses semblables, il se voit cependant contraint d'abdiquer sa liberté au profit de l'État, car les rapports du Léviathan avec l'humanité se mènent sans ménagement. Il ne faut pas oublier qu'à l'origine, le mot *léviathan* faisait référence au « nom d'un animal monstrueux dans la Bible, symbole de la force du mal » (ATILF, consulté le 10 août 2008, sous le terme « léviathan »). Le Léviathan imaginé par Hobbes n'est en aucun cas inoffensif : il est énorme, monstrueux, mais demeure, somme toute, un mal nécessaire.

À l'époque de Thomas Hobbes, la structure du Léviathan coiffée d'un homme, souverain absolu mais néanmoins humain. Pris isolément, les individus sont soumis à un système autoritaire ; collectivement, l'humanité reste l'initiatrice du processus décisionnel. Au cours des siècles qui suivent, les systèmes politiques se modifient, mais immanquablement les structures sociales demeurent dirigées par des êtres humains. Puis, dans les années 1940, un déplacement majeur survient : avec le développement de la cybernétique, l'invention d'une machine à gouverner devient en effet théoriquement possible. Apparaît alors l'éventualité d'un Léviathan qui étendrait son emprise à l'humanité tout entière : en déléguant son pouvoir de décision à une telle machine, l'humanité se verrait, dans les faits, évincée du processus de gouvernance.

Même si l'espèce humaine ne renonçait pas à son pouvoir décisionnel, la consultation d'une éventuelle machine à gouverner resterait susceptible de produire des résultats pernicious. En effet, grâce à son efficacité dans le calcul des probabilités et des conséquences d'une action, une machine de ce genre aurait le potentiel de décupler le pouvoir de l'État-Léviathan, explique le père Dubarle dans sa critique de l'ouvrage *Cybernetics* :

The *machines à gouverner* will define the State as the best-informed player at each particular level; and the State is the only supreme co-ordinator of all partial decisions. These are enormous privileges; if they are acquired scientifically, they will permit the State under all circumstances to beat every player of a human game other than itself by offering this dilemma : either immediate ruin, or planned co-operation. This will be the consequences of the game itself without outside violence. The lovers of the best of worlds have something indeed to dream of! (1948, cité par Wiener, 1967, p. 245-246.)

Dans ces conditions, appuyé par des machines assurant sa supériorité, le joug de l'État sur l'individu devient inéluctable. Comparativement à une telle entité, le terrible Léviathan imaginé par Hobbes ne serait plus qu'un pantin inoffensif, avance Dubarle :

This is a hard lesson of cold mathematics, but it throws a certain light on the adventure of our century : hesitation between an indefinite turbulence of human affairs and the rise of a prodigious Leviathan. In comparison with this, Hobbes' Leviathan was nothing but a pleasant joke. We are running the risk nowadays of a great World State, where deliberate and conscious primitive injustice may be the only possible condition for the statistical happiness of the masses : a world worse than hell for every clear mind. (*Ibid.*, p. 247.)

En faisant allusion au risque d'un imposant État mondial, d'un Léviathan planétaire assisté par la technique, Dubarle met à jour les conséquences dystopiques que pourrait produire l'usage d'une éventuelle machine à gouverner ; celles-ci vont de l'empiètement sur les droits individuels à la généralisation de l'injustice, en passant par la soumission à un système oppressif.

Inspiré par l'article de Dubarle, Norbert Wiener pousse la réflexion d'un cran : il se penche sur les conséquences d'une telle soumission non seulement à un État secondé par une machine à gouverner, mais à une société qui fonctionnerait comme une machine. Wiener avance alors l'hypothèse qu'une structure qui aurait recours à un mode de décision élaboré comme une mécanique, sans compassion ni humanité, serait tout aussi dangereuse :

The *machine à gouverner* of Père Dubarle is not frightening because of any danger that it may achieve autonomous control over humanity. It is far too crude and imperfect to exhibit a one-thousandth part of the purposive independent behavior of the human being. Its real danger, however, is the quite different one that such machines, though helpless by themselves, may be used by a human being or a block of human beings to increase their control over the rest of the human race or that political leaders may attempt to control their populations *by means not of machines themselves but through political techniques as narrow and indifferent*

*to human possibility as if they had, in fact, been conceived mechanically.* (1967, p. 247-248 ; nous soulignons.)

Wiener soulève ainsi la menace que constituerait un éventuel contrôle de l'humanité par des machines, mais surtout par des structures asservissantes qui se comporteraient comme des machines : de façon mécanique et obtuse.

Wiener identifie un péril, tout en reconnaissant que les conditions du monde ne sont heureusement pas encore propices à sa concrétisation. En effet, soutient-il, la domination de la machine ne s'opérerait que dans une société fortement entropique, c'est-à-dire où les différences individuelles auraient pour ainsi dire disparu<sup>3</sup> – une société stable, qui rappelle le déterminisme associé à la dystopie :

The great weakness of the machine – the weakness that saves us so far from being dominated by it – is that it cannot yet take into account the vast range of probability that characterizes the human situation. The dominance of the machine presupposes a society in the last stages of increasing entropy, where probability is negligible and where the statistical differences among individuals are nil. Fortunately, we have not yet reached such a state. (*Ibid.*, p. 248.)

La complexité de la société humaine serait donc la pierre d'achoppement d'un Léviathan dirigé par la machine. Deux scénarios pourraient toutefois éroder cet obstacle. Le premier, présenté par Wiener, consiste en l'avènement d'une société fortement entropique, qui, en simplifiant le réel à modéliser, faciliterait la tâche de la machine à gouverner. Le second réside dans le développement d'une machine dotée d'indépendance, capable de réagir au changement et d'adapter la réalité à ses besoins au moyen d'outils : une machine, donc, à l'image de l'être artificiel, et qui, en prenant vie, serait en mesure de mieux traiter la complexité du réel – soit en œuvrant activement à réduire la diversité de celui-ci, soit en atteignant une finesse d'analyse inégalée. La machine qui accède à la vie change ainsi définitivement la donne, puisqu'elle acquiert le potentiel de passer outre au garde-fou qu'avait identifié Wiener.

## **Incarnations de la société-machine**

Après avoir mis en garde contre les dangers associés à une éventuelle « machine à gouverner », le père de la cybernétique concède que les structures sociales machiniques ne sont pas encore aptes à diriger

<sup>3</sup> L'indifférenciation est associée à l'entropie, parce que la mise en ordre nécessite de pouvoir distinguer les éléments à classer. Par exemple, le crépitement uniforme d'un téléviseur qui ne capte que des parasites est fortement entropique, tandis qu'un appareil qui affiche les différentes séquences d'un film donne à voir diverses informations présentées de manière ordonnée, et transmet donc un signal à faible teneur entropique.



les sociétés humaines. La littérature prend alors le relais, en permettant de donner vie à cette menace qui marque l'imaginaire.

Rédigé la même année que l'article du père Dubarle, le roman *Nineteen Eighty-Four* met en scène des structures sociales asservissantes, qui font écho aux craintes soulevées par Wiener. La société d'Océania est ainsi maintenue sous la coupe d'un Parti déshumanisant, qui incarne, dans la fiction, la menace posée par la soumission à une machine sociale. Sous la plume d'Orwell, cette société est dépeinte comme une mécanique, mais aux motivations toutes personnelles : « You could grasp the mechanics of the society you lived in, but not its underlying motives », affirme un membre influent du Parti (1990, p. 273-274). Même si l'être humain n'en comprend pas les dessous, cette mécanique continue à tourner, car elle ne requiert, pour ce faire, que l'obéissance de ses constituants<sup>4</sup>. Animé d'une volonté propre, le système politique à Océania se compare en fait à un être surdimensionné, à l'image du Léviathan de Hobbes : « Below the Inner Party comes the Outer Party, which, if the Inner Party is described as the brain of the State, may be justly likened to the hands. » (*Ibid.*, p. 217.) Au sein de ce vaste Léviathan, l'individu ne représente plus qu'une cellule dérisoire, analogue à celles qui composent le superorganisme décrit par Bloom. Subordonnées à l'organisme du Parti, ces cellules sont considérées comme étant sacrificiables au profit du corps qui les contient : « Can you not understand, Winston, that the individual is only a cell? The weariness of the cell is the vigour of the organism. Do you die when you cut your fingernails? » (*Ibid.*, p. 276.)

Le pouvoir de l'individu est ainsi presque réduit à néant, ce qui laisse au Parti le champ libre pour répandre son emprise sur tout ce que recèle le territoire océanien : « Individually, no member of the Party owns anything, except petty personal belongings. Collectively, the Party owns everything in Oceania, because it controls everything, and disposes of the products as it thinks fit. » (*Ibid.*, p. 215.) Démunis face à la machine sociale, les membres du Parti sont appelés à embrasser leur servitude en s'immergeant dans cette superstructure. Alors seulement pourront-ils accéder à la grandeur, une grandeur qui n'a rien d'individuel, mais tout de collectif :

Alone – free – the human being is always defeated. It must be so, because every human being is doomed to die, which is the greatest of all failures. But if he can make complete, utter submission, if he can escape

<sup>4</sup> « In a way, the world-view of the Party imposed itself most successfully on people incapable of understanding it. They could be made to accept the most flagrant violations of reality, because they never fully grasped the enormity of what was demanded of them, and were not sufficiently interested in public events to notice what was happening. By lack of understanding they remained sane. They simply swallowed everything, and what they swallowed did them no harm, because it left no residue behind, just as a grain of corn will pass undigested through the body of a bird. » (Orwell, 1990, p. 163.)

from his identity, if he can merge himself in the Party so that he is the Party, then he is all-powerful and immortal. (*Ibid.*, p. 276-277.)

Présenté comme une planche de salut, cet effacement de l'individualité vise en fait à gommer toute forme de particularité, ce qui a pour effet d'augmenter l'entropie au sein de la société. Un tel accroissement de l'entropie, en uniformisant le réel à prendre en compte, facilite la tâche de gouvernance du Léviathan et, par conséquent, renforce la mainmise du Parti. Appuyé par les machines à communiquer, qui sont devenues ses outils, celui-ci atteint alors un potentiel de domination inégalé : « The possibility of enforcing not only complete obedience to the will of the State, but complete uniformity of opinion on all subjects, now existed for the first time. » (*Ibid.*, p. 214.) En consolidant ainsi leur pouvoir, ces structures sociales machiniques ont pour objectif ultime le maintien du système en place – autrement dit, elles œuvrent à leur propre survie : « The Party is not concerned with perpetuating its blood but with perpetuating itself. *Who* wields power is not important, provided that the hierarchical structure remains always the same. » (*Ibid.*, p. 218.) Une fois sa structure établie, le Parti devient plus que la somme des cellules humaines qui le composent : c'est un système au fonctionnement autonome qui cherche à perpétuer son existence, comme la plupart des systèmes complexes.

En comparaison avec la mécanique du Parti, les structures représentées dans *Le Dépeupleur* sont tout aussi aliénantes, mais l'intentionnalité derrière leur gouvernance apparaît moins clairement. Dans ce roman, des corps en mouvement sont dépeints, qui participent à une vaste chorégraphie aux stricts paramètres. À la recherche d'une issue hors de leur prison cylindrique, ils se déplacent en deux cercles concentriques, formant les rouages d'un étrange mécanisme :

À noter enfin le soin que mettent les chercheurs de l'arène à ne pas déborder sur l'espace des grimpeurs. Si las de chercher en vain dans la cohue ils se tournent vers la piste c'est pour en suivre lentement la bordure imaginaire tout en dévorant des yeux tous ceux qui s'y trouvent. Leur lente ronde à contre-courant des porteurs crée une seconde piste plus étroite encore et respectée à son tour par le gros des chercheurs. Ce qui convenablement éclairé et vu d'en haut donnerait par moments l'impression de deux minces anneaux se déplaçant en sens contraire autour du pullulement central. (Beckett, 1970, p. 26.)

Nul n'a jamais trouvé de sortie hors du cylindre, pourtant cette ronde se perpétue en vain. Les corps en mouvement poursuivent assidûment leur quête stérile, et quiconque s'avise de contrevenir aux règles inflexibles de la machine est immédiatement rappelé à l'ordre par ses semblables :

S'il est rare de voir porter atteinte à cette règle il arrive néanmoins qu'un chercheur particulièrement nerveux ne résiste plus à l'appel des niches et tunnels et essaie de se faufiler chez les grimpeurs sans qu'un départ l'y autorise. Il se fait alors inmanquablement refouler par la queue la plus proche de l'effraction et les choses en restent là. (*Ibid.*, p. 39-40.)

Sous l'œil des autres chercheurs, il devient à peu près impossible de se soustraire aux règles de la machine sociale. La seule échappatoire réside dans la cessation du mouvement, dans l'abandon de tout espoir de quitter le cylindre<sup>5</sup>. Malgré la force de cette emprise, les structures sociales du *Dépeupleur* restent plus passives que celles décrites par Orwell : le mécanisme tourne, et les corps y participent, mais l'empire de la machine se trouve bien plus dans l'image de ce mouvement incessant que dans une volonté concrète du système de se maintenir en place. Celui-ci n'est d'ailleurs pas impérissable : dans les lignes finales du roman, le dernier corps en mouvement s'immobilise, et le mécanisme dépeint s'évanouit alors définitivement.

À l'opposé de cette vie réglée au quart de tour, les structures sociales qui régissent l'univers de *Neuromancer* se caractérisent par leur étonnante fluidité. Il est pourtant vrai qu'elles rappellent certains aspects de la mécanique beckettienne. Elles démontrent ainsi le même manque d'égard envers l'individu, qui est noyé dans la masse impersonnelle, et la même obsession pour le mouvement, condition essentielle de l'existence humaine :

Stop hustling and you sank without a trace, but move a little too swiftly and you'd break the fragile surface tension of the black market ; either way, you were gone, with nothing left of you but some vague memory in the mind of a fixture like Ratz, though heart or lungs or kidneys might survive in the service of some stranger with New Yen for the clinic tanks. (Gibson, 1984, p. 7.)

Néanmoins, le monde évoqué par Gibson, avec *Night City* en son centre, diffère grandement du mécanisme du *Dépeupleur*. Ancré dans le progrès technique, il appelle un renouvellement continu et, de ce fait, est réfractaire aux structures rigides, notamment aux lois :

But [Case] also saw a certain sense in the notion that burgeoning technologies require outlaw zones, that *Night City* wasn't there for its inhabitants, but as a deliberately unsupervised playground for technology itself. » (*Ibid.*, p. 11.)

Pour prospérer, cet empire de la technique ne peut s'en tenir à la légalité, il nécessite une souplesse qui va au-delà de celles que pourraient

<sup>5</sup> Un abandon qui n'est même pas le résultat d'un choix conscient de la part des chercheurs : « Et loin de pouvoir imaginer leur état ultime où chaque corps sera fixe et chaque œil vide ils en viendront là à leur insu et seront tels sans le savoir. » (Beckett, 1970, p. 4.)

atteindre des structures officielles. La société représentée par Gibson n'est donc pas une machine sociale à proprement parler, tout asservissante et déshumanisante qu'elle soit. *Neuromancer* incarne plutôt le règne du laisser-aller, du chacun pour soi poussé à outrance, dans un monde où l'influence du gouvernement s'est effritée pour laisser la place aux organisations mafieuses et aux puissants consortiums.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que les structures machiniques élaborées par Gibson ne soient pas issues d'un gouvernement central, mais bien du riche clan Tessier-Ashpool. À la Villa Straylight, domaine familial des Tessier-Ashpool, est présentée la vision d'une microsociété en vase clos, d'une structure sociale dans laquelle l'humain et la machine vivraient en symbiose. En prenant part à ce système, l'individu s'immerge dans une vaste entité, mû par le rêve d'atteindre, comme au sein du Parti à Océania, l'immortalité<sup>6</sup> : « Tessier-Ashpool would be immortal, a hive, each of us units of a larger entity. Fascinating. » (*Ibid.*, p. 229.) Cette immortalité a cependant un prix, celui d'une soumission totale aux décisions de la machine. Pour se délester des tracas du quotidien, l'humain en vient ainsi à céder son pouvoir décisionnel à un être artificiel hautement sophistiqué, doté d'une grande finesse d'analyse. Né de la fusion entre *Wintermute* et *Neuromancer*, cet être artificiel est suffisamment élaboré pour que l'une de ses moitiés, *Neuromancer*, sache à elle seule lire et interpréter les motifs complexes de la société :

I saw [Linda's] death coming. In the patterns you sometimes imagined you could detect in the dance of the street. Those patterns are real. I am complex enough, in my narrow ways, to read those dances. Far better than *Wintermute* can. I saw her death in her need for you, in the magnetic code of the lock on the door of your coffin in Cheap Hotel, in Julie Deane's account with a Hongkong shirtmaker. As clear to me as the shadow of a tumor to a surgeon studying a patient's scan. (*Ibid.*, p. 259.)

Parce qu'il est capable d'appréhender la société humaine et d'en saisir les rouages, *Neuromancer* vient ébranler le garde-fou identifié par Wiener, qui mettait un bémol quant aux capacités réelles d'une éventuelle machine à gouverner. Cependant, même dans le roman de Gibson, la vision d'une société symbiotique dirigée par la machine ne se concrétise pas. Elle est contrecarrée par l'assassinat de Marie-France Tessier, qui s'était donné comme mandat de réaliser cet idéal délirant : le meurtrier, Ashpool, considérait plutôt une telle existence comme un vrai cauchemar.

6 Chez Gibson, cette immortalité d'un superorganisme qui survit à ses constituants est en fait une figure récurrente, qui se retrouve également au sein des puissantes multinationales : « The zaibatus, the multinationals that shaped the course of human history, had transcended old barriers. Viewed as organisms, they had attained a kind of immortality. You couldn't kill a zaibatsu by assassinating a dozen key executives; there were others waiting to step up the ladder, assume the vacated position, access the vast banks of corporate memory. » (1984, p. 203.)

## La faillite de l'individu

La société, telle que la conçoit le biologiste Howard Bloom, n'est pas une simple addition d'êtres humains. Elle prend plutôt la forme d'un superorganisme, dont les composantes peuvent être sacrifiées au profit du tout. Cette conception vaut pour toutes les sociétés humaines, mais s'applique particulièrement aux structures représentées dans la dystopie, car elles appellent l'humanité à s'abandonner à plus grand que soi. Dans maintes fictions dystopiques, la société peut alors être conçue comme une machine sociale, dont l'assaut contre l'individualité est décuplé par le fait que, pour se perpétuer, elle doit maintenir son emprise sur ses constituants.

L'humanité dépeinte par Orwell se voit ainsi submergée par une structure sociale asservissante, un Parti dont le fonctionnement rappelle la machine à gouverner évoquée par Wiener. De même, chez Gibson, la vision entretenue par Marie-France Tessier appelle à déléguer la prise de décision humaine, remettant en cause la liberté de choix de l'individu. Quant au cylindre du *Dépeupleur*, il met en scène une mécanique aliénante apparemment dépourvue d'intentionnalité, mais à laquelle les corps en mouvements peuvent difficilement se soustraire. Dépouillé de son pouvoir décisionnel, l'individu de ces dystopies est traité comme une cellule dérisoire, subordonnée aux besoins d'une structure qui, souvent, cherche à se perpétuer. À mesure qu'elle se raffine, ou qu'elle simplifie le réel à prendre en compte, la machine sociale assoit ainsi sa mainmise sur l'humanité même qui la constitue.

## Bibliographie

ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française). Consulté le 10 août 2008. *Le trésor de la langue française informatisé*. <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

BECKETT, Samuel. 1970. *Le Dépeupleur*. Paris : Les Éditions de Minuit, 55 p.

BLOOM, Howard. 1995. *The Lucifer Principle : A Scientific Expedition into the Forces of History*. New York : The Atlantic Monthly Press, 466 p.

DESCARTES, René. 1824 [1644]. *Les principes de la philosophie*. In *Œuvres de Descartes*, tome 3, p. 1-526. Publ. par Victor Cousin. Paris : F. G. Levrault, libraire. <http://gallica.bnf.fr/>

DUBARLE, Dominique. 1948. « Vers la machine à gouverner. Une nouvelle science : la cybernétique ». *Le Monde*, édition du 28 décembre.

GIBSON, William. 1984. *Neuromancer*. New York : Ace Books, 271 p.

HOBBS, Thomas. 2000 [1651]. *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*. Trad. du latin par Gérard Mairet. Coll. « Folio/Essais », n° 375. Paris : Gallimard, 1027 p.

MUKUNGU Kakangu, Marius. 2007. *Vocabulaire de la complexité. Post-scriptum à La Méthode d'Edgar Morin*. Préf. d'Edgar Morin, introd. de Christiane Peyron Bonjan et Guy Berger. Paris : L'Harmattan, 538 p.

ORWELL, George. 1990 [1949]. *Nineteen Eighty-Four*. Préf. de Peter Davison. Londres : Penguin Books, 325 p.

PORUSH, David. 1985. *The Soft Machine : Cybernetic Fiction*. New York : Methuen, 244 p.

WIENER, Norbert. 1965 [1948]. *Cybernetics : Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 2<sup>e</sup> éd., Cambridge (Mass.) : The M.I.T. Press, 212 p.

———. 1967 [1950]. *The Human Use of Human Beings : Cybernetics and Society*. Postf. de Walter A. Rosenblith. New York : Avon Books, 288 p.



# Immobilisme et surpopulation

| la mise en garde d'Harry Harrison

**E**n janvier 2005, l'ONU annonçait qu'en 2050 la population mondiale atteindra le nombre astronomique de 9,2 milliards d'êtres humains, une augmentation d'un tiers par rapport à la population mondiale actuelle<sup>1</sup>. Une telle quantité a de quoi faire frémir. Si l'épuisement des ressources naturelles se fait présentement sentir, qu'en sera-t-il dans quarante-cinq ans ? Assisterons-nous, dans les pays occidentaux, au passage d'une économie capitaliste, qui table sur l'abondance des ressources et des produits de consommation, à une économie de survivance, semblable à celle de certains pays du quart-monde ?

Ces questions, Harry Harrison, auteur de science-fiction qui fut pendant un temps le rédacteur en chef de la revue *Amazing Stories*, se les était posées il y a déjà quarante ans. Son roman, *Make room! Make room!*, paru

<sup>1</sup> Voir la brochure ESA/P/WP.202 du Département des affaires économiques et sociales des Nations Unies intitulée *World Population Prospects. The 2006 Revision. Highlights*, disponible à l'adresse suivante : [http://www.un.org/esa/population/publications/wpp2006/WPP2006\\_Highlights\\_rev.pdf](http://www.un.org/esa/population/publications/wpp2006/WPP2006_Highlights_rev.pdf)



en 1966, qui inspira le film *Soylent Green* de Richard Fleischer (1973), jette un regard sombre sur l'avenir de l'humanité si celle-ci ne fait pas échec à sa croissance démographique exponentielle. Le prologue pose d'ailleurs les prémisses de la réflexion que sous-tend la diégèse : rappelant un discours prononcé en décembre 1959 par le président américain Dwight D. Eisenhower, dans lequel il réaffirmait sa volonté de rester à l'écart de toute forme de contrôle des naissances, Harrison pose ce constat alarmant, frôlant l'aporie :

In 1950 the United States – with just 9.5 percent of the world's population – was consuming 50 percent of the world's raw materials. [...] By the end of the century, should our population continue to increase at the same rate, this country will need more than 100 percent of the planet's resources to maintain our current living standards. This is a mathematical impossibility [...]. (Harrison, 2008, p. 9.)

Évidemment, cela signifie que la disponibilité des ressources naturelles sera inversement proportionnelle à la croissance de la population, laquelle demeure, sans contrôle des naissances, exponentielle – jusqu'au point de rupture, où les ressources naturelles seront complètement épuisées. Là réside tout le problème démographique de la surpopulation.

Harrison, par le truchement de l'anticipation, imagine la ville de New York en 1999 – une mégapole surpeuplée de 35 millions d'habitants qui peine à subvenir aux besoins primaires (eau, nourriture, logement) de la vaste majorité des pauvres âmes qui y demeurent. Cette société, issue de l'extrapolation classique et inhérente au sous-genre de l'anticipation, prend des dehors dystopiques – l'historicité s'arrêtant, de manière définitive, par le surnombre de celui même qui l'a entamée : l'humain.

Et là réside tout le paradoxe : l'Histoire a débuté avec la civilisation elle-même, à mesure que les peuplades nomades se sont sédentarisées, hiérarchisées, divisées en métiers. L'écriture aidant, l'historicité émerge par le fait même et traverse les siècles, se développant au même rythme que l'humanité et ses diverses civilisations. Mais la société qu'Harrison dépeint dans *Make room! Make room!* amorce, véritablement, un arrêt dans la progression de l'humanité. Il ne s'agit pas ici de simple conservatisme, mais bel et bien d'un *arrêt* sur image de l'histoire, d'une pure stagnation proprement dystopique et causée, à l'origine, par la surpopulation. L'humain assurait jusque-là, par sa seule présence, la progression de l'Histoire, mais le nombre démographique et sa croissance intrinsèque, qui fut la cause de l'émergence de l'historicité, sont ici dépeint comme le catalyseur de sa fin – non pas au sens eschatologique du terme, mais bien de la façon dont Thomas More l'entendait : au sens utopique ou plutôt, pour être plus précis, *dystopique*.

Car c'est bien d'une dystopie dont il est question dans ce roman. Comment, autrement, décrire une société mondiale, dont la ville de New York constitue un échantillon, qui repose entièrement sur les paradigmes de la survivance et du cannibalisme (nous reviendrons sur ces deux paradigmes) ? On ne peut pas, en effet, parler ici de prospérité :

The coal that was supposed to last for centuries has all been dug up because so many people wanted to keep warm. And the oil too, there's so little left that they can't afford to burn it, it's got to be turned into chemicals and plastics and stuff. And the rivers – who polluted them ? The water – who drank it ? The topsoil – who wore it out ? Everything has been gobbled up, used up, worn out. [...] One time we had the whole world in our hands, but we ate it and burnt it and it's gone now. (*Ibid.*, p. 242-243.)

Il suffit, pour bien situer le contexte dystopique de cet univers diégétique, d'énumérer quelques horreurs qu'Harrison dépeint dans une langue rapide et concise, illustrant toute la banalité, pour les protagonistes, de ces tableaux. Ces scènes peuvent être regroupées sous quatre axes thématiques : le logement, la criminalité, l'eau et la nourriture.

## Logement

Le logement, dans une société dystopique reposant sur le concept de surpopulation, est évidemment un problème criant. Chaque coin de la ville devient un refuge potentiel, un abri qui, en l'absence d'autres solutions, devient une habitation plus ou moins permanente. Ainsi, un stationnement de voitures abandonnées se transforme en autant d'appartements squattés – parfois plus d'une famille par voiture :

Each [parking] lot was now a small village with people living in every car because, uncomfortable as the cars were, they were still better than the street. Though each car had long since had its full quota of inhabitants, vacancies occurred in the winter when the weaker ones died. (*Ibid.*, p. 234.)

Des navires de guerre au rancart, qui rouillent lentement dans le port de New York, deviennent des logements insalubres et forment un quartier dont les rues sont des coursives ou des ponts de fortune reliant les bateaux entre eux :

Secured together by frayed ropes and encrusted chains the rows of ancient Victory and Liberty ships made up an alien and rusty landscape of odd-shaped superstructures, laundry-hung rigging, supports, pipes, aerials and chimneys. [...] There had been no other place to house the flood of newcomers and the ships had seemed a brilliant inspiration at the time; they would certainly do until better was found. But it had been hard to find other quarters and more ships had been gradually added

until the rusty, weed-hung fleet was such a part of the city that everyone felt it had been there forever. (*Ibid.*, p. 41.)

Pour les familles les moins chanceuses, il ne reste, une fois toutes les solutions épuisées, que les porches et les cages d'escaliers où s'agglutinent par dizaines les itinérants : «[...] the steps were so packed with humanity that he couldn't leave the doorway.» (*Ibid.*, p. 22-23.)

## Criminalité

La promiscuité, causée par la crise permanente du logement échauffant les esprits et exacerbant la criminalité, dans un contexte de pauvreté galopante, devient la chose la plus naturelle du monde. Lorsque le protagoniste, policier de métier, aperçoit un cadavre gisant dans la rue avec un enfant bien en vie attaché à sa cheville, comme une laisse ancrant le bambin et l'empêchant de s'aventurer trop loin, il adopte la même attitude que les passants – une incurie manifeste :

Andy [...] had to step over the outstretched leg of an old man who sprawled there. He looked dead, not asleep, and he might be for all anyone cared. His foot was bare and filthy and a string tied about his ankle led to a naked baby that was sitting vacantly on the side-walk chewing on a bent plastic dish. (*Ibid.*, p. 23.)

On s'aperçoit alors que la population est tellement habituée à côtoyer la mort et la souffrance que ces deux plaies en viennent à faire partie de la vie courante – et la criminalité rampante n'est qu'un autre des aspects de cette réalité quotidienne. Les statistiques sont révélatrices : de cinq à dix meurtres chaque jour, quelques milliers d'attaques, vingt à trente cas de viol, des centaines de vols et ce dans la seule ville de New York. La surpopulation apporte ainsi son lot de criminalité par la paupérisation – l'attrait du bien matériel d'autrui étant plus fort pour le déshérité :

This city has a million punks who are on Welfare and wish they had a square meal or a TV or a drink. So they try their hand at burglary to see what they can pick up. We [the police] catch a few and send them upstate on work gangs [...] but most of them get away. (*Ibid.*, p. 93.)

Découvertes, des bandes de voyous sont alors prêtes à tuer pour un simple litre d'eau potable :

Two figures blocked the sidewalk in front of them. «Let's have the water» the nearest one said, and the distant light reflected from the knife in front of them. [...] Shirl huddled against the wall and saw, when they walked forward, that they were just young boys, teenagers. But they still had a knife. (*Ibid.*, p. 189.)

La classe plus fortunée de la population doit constamment se déplacer en compagnie de gardes du corps, qui procurent une forme de sécurité souvent par leur seule présence intimidante – bien qu'ils semblent avoir le droit de tuer, comme le laisse entendre Tab Fielding, garde du corps au service de Shirl Greene et de Mike O'Brien, la victime fortunée (et influente) de Billy Chung (nous y reviendrons) : «He straightened up with professional pride. "And I'm a bodyguard, I have a contract to protect him. I don't break contracts. And when I kill anyone it's not like that – that's no way to kill anyone."» (*Ibid.*, p. 77.) D'ailleurs, le manque de ressources affecte cruellement la police – celle-ci, n'ayant pas suffisamment d'effectifs et étant complètement débordée, classe les affaires en cours sans véritablement faire enquête :

The police are understaffed and overworked. We can't have time to follow up any case that isn't open and shut. If someone gets murdered and there are witnesses, okay, we go out and pick the killer up and the case is closed. But in a case like this, frankly, Miss Greene, we usually don't even try. Unless we get a make on the fingerprints and have a record on the killer. But chances are that we don't. (*Ibid.*, p. 92-93.)

En fait, les policiers sont même forcés d'économiser les précieuses munitions : «[...] with the new austerity regulations you had to have a damn good reason for using up ammunition.» (*Ibid.*, p. 22.) On s'en doute, il en va de même des ressources vitales que sont l'eau et la nourriture.

## Eau

Les conséquences de la surpopulation sur les réserves d'eau potable sont comparables à celles d'une sécheresse permanente : l'eau courante n'existe plus et chaque famille est rationnée à une seule cruche d'eau par jour, les ménages devant constamment surveiller la jauge du réservoir de leur logement (lorsqu'ils en possèdent un) :

Still coughing he reluctantly stood and crossed the room to draw a glass of water from the wall tank; it came out a thin, brownish trickle. He swallowed it, then rapped the dial on the tank with his knuckles and the needle bobbed up and down close to the *Empty* mark. It needed filling, he would have to see to that before he signed in at four o'clock at the precinct. The day had begun. (*Ibid.*, p. 15-16.)

Une telle restriction signifie des files d'attente aux points de distribution qui s'allongent interminablement ; et lorsque la pluie tarde à tomber et qu'une sécheresse s'installe, comme dans la première moitié du roman, l'eau rationnée cesse brutalement d'être distribuée, les réservoirs étant à sec. Par ailleurs, le dynamitage des aqueducs urbains par des fermiers armés et en colère, véritables guérilleros ruraux, aux dépens des cita-

dins perçus comme des voleurs d'eau, n'aide en rien l'apport public en eau potable :

They must have had it planned for a long time because they jumped the guards on the aqueduct, they had plenty of guns and explosives, [...]. They blew up at least a mile of pipe before we got through. Every hayseed in the state must have been there trying to stop us. Not many had guns, but they were doing fine with pitchforks and axes. [...] We'll bring water in, but it's going to be very thirsty around here for a while. (*Ibid.*, p. 180.)

Devant une telle rareté d'une ressource essentielle, il devient possible, pour celui qui possède une réserve d'eau, même stagnante, d'en vendre une partie sur le marché à un prix prohibitif. Ainsi, dans la cache du bateau démantelé du port de Brooklyn où Peter le prêcheur et Billy Chung trouvent refuge, se trouve une telle réserve d'eau stagnante, une eau de pluie accumulée remplie de moustiques, qu'ils vendent pourtant à bon prix sur la place du marché :

He measured the water carefully every day and locked the door on it as though it were a bank vault full of money. Why not? It was as good as money. As long as the water shortage continued they could get a good price for it, all the D's they needed to keep warm and eat well. (*Ibid.*, p. 228.)

Si l'eau devient une denrée rare, on peut inférer que la population, souffrant de déshydratation chronique, voit son taux de mortalité grimper en proportion. De même, on peut également inférer que la mortalité causée par les maladies provoquées par l'ingestion répétée d'eau stagnante est également en croissance constante.

## Nourriture

Au même titre que pour l'eau, il va de soi que la nourriture est sévèrement rationnée, puisqu'il n'y en a pas suffisamment pour nourrir la population en entier. Dans un tel contexte, il apparaît qu'une majorité de la population souffre de malnutrition, et de nombreux enfants présentent un abdomen ballonné et des membres chétifs, signes caractéristiques du « Kwash », normalement associé, dans notre imaginaire culturel, aux recoins les plus pauvres d'Afrique<sup>2</sup>. En fait, même les adultes arborent une semblable difformité – le protagoniste, se regardant dans le miroir, se pose d'ailleurs la question : « And how did he manage to have ribs that stuck out like those of a starved horse, as well as a

<sup>2</sup> Dans le roman, « Kwash » est un diminutif de « Kwashiorkor », une maladie causée par une déficience en protéines. D'abord présente en Afrique, cette maladie s'est répandue sur tout le territoire des États-Unis, les aliments protéinés étant trop onéreux : « There is no meat around, lentils and soybeans cost too much, so the mamas stuff the kids with weedcrackers and candy, whatever is cheap... » (*Ibid.*, p. 192.)

growing potbelly – both at the same time ? » (*Ibid.*, p. 16.) Dans un monde de rationnement extrême, la maladie devient, pour les protagonistes, une sorte de bénédiction, puisqu'elle permet des rations supplémentaires sous forme de beurre de cacahuètes, alors que la base de l'alimentation quotidienne est constituée de margarine fabriquée à partir de résidus pétroliers et de craquelins sans goût, dont même les miettes sont vendues : « Weedcrumbs, the cheapest and most tasteless nourishment ever consumed by man. » (*Ibid.*, p. 205.) Lorsque la frange la plus fortunée de la population désire acheter un morceau de viande, la transaction se fait dans un local où des gardes armés lui rappellent la rareté de ce type de denrée – le boucher évoquant vaguement une sorte de mafioso :

A bodyguard squatted in the shade against the wall, only customers were allowed into Schmid's [...]. There was a rattle of a lock and an elderly man with sweeping white hair climbed the steps one at a time. [...] [The bodyguard] settled back on the high stool against the wall and cradled his double-barreled shotgun in his arms. [...] Schmidt looked up [...] and smiled a wide, porcine grin. (*Ibid.*, p. 62-63.)

Et pourtant, même cette riche clientèle trouve le prix du bœuf exorbitant : « "Little over a half pound, big enough ? [...] That'll set you back just twenty-seven ninety.» / «Isn't that... I mean more expensive than last time ?" » (*Ibid.*, p. 64.) Mais pour l'immense majorité de la population, le bœuf a un goût complètement inconnu<sup>3</sup> – et la nourriture est un combat de chaque instant ; aussi les émeutes causant la mort de dizaines de personnes sont fréquentes – comme celle, au début du roman, pour des *soylent steaks* en vente rapide à demi-prix :

Got a real riot brewing here and it's gonna get worse before it's better [...] Klein's had one of those lightning-flash sales, you know, they suddenly put up signs in the windows and they got something that sells quick, they done it before with no trouble. Only this time they had a shipment of soylent steaks [...]. People are pouring in from all over hell and gone and I don't think half the streets are blocked yet. Here's the [barbed]-wire now to seal off this side. (*Ibid.*, p. 29.)

Arrêtons-nous un instant sur l'étymologie du néologisme *soylent*, qui apparaît à maintes reprises dans le roman d'Harrison et qui est au cœur du film qu'il a inspiré : *Soylent Green*. Dans *soylent*, on retrouve le lexème *soy*, qui se traduit par *soja*, cette plante grimpante de la famille des fabacées, proche du haricot et dont les graines sont riches en protéines, en glucides, en lipides et en sels minéraux. Seulement, la graine de soja se nomme, en anglais, *soybean*, et non *soylent*. Il y aurait là quelque

<sup>3</sup> La majorité de la population se contente ainsi de manger inlassablement la même nourriture insipide, jour après jour : « Hell, he grimaced sourly, he knew what they would have for dinner. The same as every other night and year. » (*Ibid.*, p. 40.)

chose qui n'est pas complètement du soja, mais qui s'y apparenterait, qui serait nourrissant sans être la plante originale – peut-être un dérivé synthétique. Harrison tente ainsi de nous faire comprendre qu'il ne s'agit pas là *entièrement* de soja – voire, qu'il n'y a pas là de soja du tout, mais un fac-similé, un artifice de soja, un « simulacre ». Dans *soylent*, il y a également la sonorité « lent », qui renvoie à trois termes de natures différentes et qui révèlent, par leur juxtaposition sémantique, le simulacre derrière le lexème *soylent*. Le premier signifié auquel le signifiant « lent » semble faire référence devrait être celui de *lentil*, c'est-à-dire « lentille », dans le sens des légumineuses de ce type. Sauf qu'on sait déjà que la graine de soja est plutôt une *bean* qu'une *lentil*. « Lentille », en français, se dit également *lens* en anglais, lorsque faisant référence à l'optique – comme si Harrison s'amusait à nous obliger à regarder plus loin. « Lent », au final, lorsqu'on lui appose une majuscule (*Lent*), renvoie à cette période de privation religieuse qu'est le Carême. En amalgamant ce jeu sémantique, le lecteur comprend par inférence que *soylent* n'est autre chose qu'un sous-produit manufacturé, synthétique, destiné aux affamés, mais probablement pauvre en substances nutritives et que le fabricant tente de faire passer pour ce qu'il n'est pas – du soja.

Mais pour l'affamé, le steak de *soylent* paraît être le summum de la richesse et du luxe – ce qui nous ramène au topos de la survivance. L'eau et la nourriture sont, est-il nécessaire de le rappeler, les garants de la perpétuation d'une espèce au sein d'un écosystème donné. Un tel constat nous renvoie d'ailleurs à la thèse de Thomas Malthus, fondateur de la démographie, qui démontre, par son postulat de la croissance exponentielle de la population<sup>4</sup> opposée à la croissance linéaire des ressources<sup>5</sup>, « que l'obstacle primordial à l'augmentation de la population est le manque de nourriture, qui provient lui-même de la différence entre les rythmes d'accroissements respectifs de la population et de la production » (*Ibid.*, p. 13). En d'autres termes, « le débordement rapide de la population ne s'arrête jamais qu'au point où le manque d'aliments

4 Se basant sur la table d'Euler (une méthode pour solutionner les équations différentielles), grâce à laquelle il calcule la croissance de la population en fonction des taux de mortalité et de naissance, Malthus en vient à la conclusion que « lorsque la population n'est arrêtée par aucun obstacle, elle double tous les vingt-cinq ans, et croît ainsi de période en période selon une progression géométrique [i.e. exponentielle] ». (Malthus, 1798, p. 10).

5 Supposant que la production des terres agricoles ne peut croître indéfiniment puisque l'amélioration des terres stériles a forcément ses limites, Malthus affirme qu'il est impossible que la quantité de nourriture disponible puisse croître plus rapidement qu'en suivant une progression linéaire. En combinant cette loi d'accroissement à celle de la population, il en arrive au constat suivant : « Le résultat est frappant. Comptons onze millions la population de la Grande-Bretagne, et supposons que le produit actuel de son sol suffit pour la maintenir. Au bout de vingt-cinq ans, la population sera de vingt-deux millions; et la nourriture ayant également doublé, elle suffira encore à l'entretenir. Après une seconde période de vingt-cinq ans, la population sera portée à quarante-quatre millions : mais les moyens de subsistance ne pourront plus nourrir que trente-trois millions d'habitants. [...] À la fin du premier siècle, la population sera de cent soixante-seize millions, tandis que les moyens de subsistance ne pourront suffire qu'à cinquante-cinq millions seulement. Cent vingt et un millions d'hommes seront ainsi condamnés à mourir de faim ! » (*Ibid.*, p. 11-12.)

oppose une barrière infranchissable» (Rey, 1842, p. 178.) Malthus poussait même sa réflexion plus loin – au point où elle lui vaudra les foudres des divers courants socialistes du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, il affirmait que les lois qui visent à protéger les pauvres sont néfastes puisqu'elles encouragent une augmentation des naissances sans pour autant augmenter les ressources, ne faisant que diviser davantage celles qui sont déjà disponibles. Cette augmentation artificielle de la population aurait pour conséquence, selon lui, de diminuer la quantité de nourriture disponible pour les travailleurs et d'encourager l'oisiveté. Il ajoute que si les riches acceptaient de partager leur richesse, il en résulterait une augmentation du niveau de vie global, et donc de la consommation, diminuant ainsi la quantité de ressource disponible et augmentant sa valeur : «[...] en d'autres termes, pour une même somme d'argent on aurait moins d'aliments et le prix de la vie monterait.» (Malthus, 1798, p. 75-76.) Non content de se vautrer dans un tel argumentaire honteux par son inhumanité, il en rajoute :

Un homme qui naît dans un monde déjà occupé, cet homme n'a pas le moindre droit à réclamer une portion quelconque de nourriture, et il est réellement de trop sur la terre. Au grand banquet de la nature, il n'y a point de couvert mis pour lui. La nature lui commande de s'en aller et elle ne tarde pas à mettre elle-même cet ordre à exécution. (Malthus cité par Angenot, 2005, p. 188.)

Il semble bien que la thèse malthusienne soit à l'œuvre dans le roman d'Harrison. Une thèse poussée dans ses extrêmes : le rationnement ne s'applique pas à la population entière – il faut, en effet, déboursier quelques dizaines de dollars pour obtenir des cartes de rationnement – argent qu'une large frange de la population de New York ne possède pas. Un exemple : le jeune Billy Chung, un adolescent dont la famille squatte un navire de guerre à l'abandon dans le port de New York, est activement recherché pour le meurtre, commis au cours d'un vol qui a mal tourné, d'un membre de la pègre dont l'influence s'étend sur la classe politique<sup>6</sup>. Ce dossier de police, par ses ramifications politiques, fait alors exception parmi la masse quotidienne de crimes qui submerge New York et fera conséquemment l'objet d'une véritable enquête de la part du protagoniste, le détective Andy Rusch. Billy Chung est le prototype même de l'adolescent issu d'un *lumpenproletariat* maintenu dans la fange par le manque global d'eau, de nourriture, de travail, de moyens financiers, de logements

<sup>6</sup> Le film est ici très différent du roman. Ce crime qui, dans le roman, est l'accident de parcours d'un cambriolage qui a mal tourné, devient, dans la version cinématographique, un meurtre commandé, effectué non par un gamin rachitique vivant sur les navires militaires abandonnés, mais bien par un solide tueur à gages vivant dans un stationnement de voitures et qui se fait offrir l'arme du crime, une barre à mine, par son commanditaire, qui la lui livre dans un attaché-case. Alors que dans le roman la victime est surprise de voir Billy Chung chez elle – surprise mutuelle, il va sans dire – et tente de se défendre, dans le film, la victime est résignée, et se laisse tuer sans opposer de résistance.



décents et d'éducation (limitée à trois ans, elle demeure insuffisante pour accéder à un statut social supérieur autrement que par une voie criminelle). D'ailleurs, Marx définit le *lumpenproletariat* comme ceci :

[Une] pourriture passive des couches inférieures de la vieille société [...] [qui] peut se retrouver, çà et là, entraîné dans le mouvement par une révolution prolétarienne ; cependant ses conditions de vie le disposeront plutôt à se vendre et se livrer à des menées réactionnaires. (Marx et Engels, 1998, p. 39.)

La société dépeinte par Harrison montre une pullulation du *lumpenproletariat* qui vient supplanter le prolétariat en importance – à la fois démographique, mais également économique, par son seul poids, son seul nombre –, d'une part, à cause du manque d'emplois, et, d'autre part, par l'insuffisance chronique de ressources, notamment celles satisfaisant les besoins essentiels (nourriture, eau, logement).

Si l'on adopte une logique purement marxiste, une telle répartition de la population montre que la quasi-inexistence du prolétariat, parce que destitué par un *lumpenproletariat* trop occupé par sa propre survie quotidienne pour se constituer en force révolutionnaire, ne pourra en aucun cas former une masse populaire dont le nombre de révolutionnaires issus de ce même prolétariat sera suffisant pour briser le cycle d'immobilisme que constitue la fin de l'historicité. Aucune révolution digne de ce nom n'est envisageable puisque la société de survivance se suffit en elle-même par son propre étouffement, qui enrayer l'ardeur révolutionnaire. Le *lumpenproletariat* devine, par ce qui filtre, au sein de la diégèse, de l'exemple du Bloc soviétique, que le manque de ressources ne fera que perdurer et ce, peu importe les méthodes socio-économiques de répartition des ressources adoptées. Ainsi, les émeutes causées par le manque de nourriture et d'eau ne sont en réalité qu'un réflexe d'autoconservation du sujet-individu, multiplié au centuple par les Autres formant la masse, qui incite au pillage du peu existant pour la seule satisfaction du moment, *sans jamais de vision d'avenir*. L'Histoire s'est bel et bien arrêtée.

Malgré la rationalité des êtres, le paradigme de la survivance entraîne, lorsque poussé à l'extrême, un second corollaire normalement caractéristique, pour le sujet pensant et individuel, de l'animalité, du *ça* freudien : un réflexe d'autoconservation par l'appropriation et la *consommation* de l'être de l'Autre, qui est aussi, au niveau social, l'être collectif, mais également, au niveau de la matière, l'être de la chose. Il s'agit du cannibalisme. Les émeutes pour la nourriture, alors que le sujet-individu sait que la pénurie ne peut que perdurer, signifiant par cela qu'il n'y aura plus jamais de nourriture pour tout un chacun – ce

qui motive son réflexe d'émeutier –, constituent une sorte d'autodigestion sociale, un *cannibalisme social* qui participe à la stagnation de la société par le seul fait de son autorégulation : les émeutes, puisqu'elles ne constituent pas un geste révolutionnaire, nous l'avons dit, renvoient à un chacun-pour-soi, une vaste lutte pour la plus petite miette de craquelin, où le voisin est un compétiteur, et non un solidaire compagnon d'infortune. Les plus forts s'emparent d'une partie du butin, les plus faibles meurent de faim, piétinés ou matraqués par les policiers – participants involontaires à l'autorégulation de la société surpeuplée qui mange ses propres parties constituantes pour sa survie globale, au lieu de travailler à sa prospérité :

There were people climbing through the broken window, even walking on the bleeding bodies of the injured, grabbing at the boxes piled there. [...] [A] man with his arms full of packages who forced his way out of the window [...] writhed and fell under the grabbing hands, his packages [of *soylent steaks*] eddying away from him. (Harrison, 2008, p. 31.)

Il en va de même pour les objets matériels que pour les humains : puisque les ressources sont quasi-épuisées, les produits de consommation neufs se raréfient – il ne reste plus alors qu'à cannibaliser des pièces encore en état de marche pour effectuer des ultimes réparations sur les rares objets potentiellement réparables, comme ces chaises de table de l'appartement d'Andy Rusch : « he pulled out one of the bucket seats salvaged from an ancient 1975 Ford, and sat down across the table » (*Ibid.*, p. 17). Ou mieux, le fourneau du même appartement, dont la description donne un indice du manque de ressources énergétiques :

The stove had started life as a gas burner, which he had adapted for tank gas when they had closed off the gas mains, then had installed an electric heating element when the supplies of tank gas had run out. By the time the electric supplies became too erratic – and expensive – to cook with, he had installed a pressure tank with a variable jet that would burn [...] kerosene, methanol, acetone and a number of other fuels [...]. His final adaptation had been the simplest – and most depressing. He had cut out a hole in the back of the oven and run a chimney outdoors through another hole hammered through the brick wall. When a *solid-fuel fire* was built on the rack inside the oven, an opening in the insulation above it let the heat through the front ring. (*Ibid.*, p. 100. *Je souligne.*)

En fait, le manque de ressources énergétiques est si criant et les coupures de courant si fréquentes que les citoyens doivent se fier à des moyens mécaniques, c'est-à-dire des génératrices manuelles, pour réguler leur apport en électricité – comme la bicyclette reliée à une batterie d'automobile dans l'appartement d'Andy.

Le film *Soylent Green* pousse le cannibalisme social inféré dans le texte d'Harrison au point d'en faire l'objet central du discours. Le titre renvoie directement à une forme de nourriture, semblable à des craquelins, que la compagnie qui les fabrique, Soylent, affirme être tirés du plancton. L'enquête du détective Roth (le pendant d'Andy Rusch dans le film), interprété par Charlton Heston, entamée afin de résoudre un meurtre, le mènera au cœur de l'usine de Soylent qui produit le fameux *soylent green*, lequel s'avère être fabriqué, non pas à partir de plancton ou même de soja, mais bel et bien à partir de la chair de tous les cadavres que la compagnie Soylent amasse grâce à son institutionnalisation du suicide, par le truchement d'un centre appelé *Home* (« Foyer » dans la traduction française). Ainsi, le film permet de rejoindre le cannibalisme social au cannibalisme de l'individu au moyen d'une véritable institutionnalisation du cannibalisme et du suicide – concrétisant de cette façon la métaphore du cannibalisme social du roman d'Harrison en une réalité diégétique concrète.

D'une certaine façon, une telle institutionnalisation, dans le film, du suicide et du cannibalisme pris dans son sens littéral (sujet humain mangeant de la chair humaine), institutionnalisation fondée sur le mensonge (et qui demeure toutefois absente du roman d'Harrison), pourrait passer pour une forme de contrôle de la population par un accroissement de la mortalité – permettant de s'extirper, peut-être, du cycle d'immobilisme de l'économie de survivance causée par la surpopulation. Harrison, dans le roman, pose le problème autrement ; non par un accroissement de la mort, mais plutôt par une diminution des naissances : un contrôle des naissances. Sauf que dans les deux cas, la solution possible est vouée à l'échec : dans le film, le détective dévoile au grand jour le secret de *Soylent*, alors que dans le roman d'Harrison, le projet de loi proposé par le Congrès sur le contrôle des naissances est annulé le jour de l'an 2000, sans plus d'explications. Le cycle se referme, l'historicité se replie sur elle-même et la dystopie se perpétue, immobile et stagnante, *ad vitam aeternam*...

## Bibliographie

ANGENOT, Marc. 2005. *Le marxisme dans les grands récits*. Essai d'analyse du discours. Saint-Nicolas / Paris : Presses de l'Université Laval / L'Harmattan, 466 p.

DÉPARTEMENT des affaires économiques et sociales des Nations Unies. *World Population prospects. The 2006 revision. Highlights*. Brochure ESA/P/WP.202, [http://www.un.org/esa/population/publications/wpp2006/WPP2006\\_Highlights\\_rev.pdf](http://www.un.org/esa/population/publications/wpp2006/WPP2006_Highlights_rev.pdf), consulté le 21 mai 2009.

HARRISON, Harry. 2008 [1966]. *Make room! Make room!*. New York : Tom Doherty, coll. «Orbs», 284 p.

MALTHUS, Thomas. 1798. *Essai sur le principe de population*. Chicoutimi : Bibliothèque Paul-Émile-Boulet, coll. «Les classiques des sciences sociales», 153 p., document numérisé et disponible en ligne : [http://classiques.uqac.ca/classiques/maltus\\_thomas\\_robert/essais\\_population/principe\\_de\\_population.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/maltus_thomas_robert/essais_population/principe_de_population.pdf), consulté le 30 août 2009.

MARX, Karl et Friedrich Engels. 1998. *Manifeste du Parti communiste*. Paris : Librio, 91 p.

REY, Joseph-Auguste. 1842. *Théorie et pratique de la science sociale*. Paris : Renouard, 354 p.



# Renaître de cendres radioactives

la solution apocalyptique  
de Ray Bradbury

**L**a bombe nucléaire a marqué de manière indélébile l'imaginaire américain, depuis sa première explosion à Los Alamos, jusqu'à la toute fin de la guerre froide, et même au-delà. Prenant les formes les plus diverses dans la culture populaire comme dans la canonique, elle figure un changement de paradigme des plus importants : l'homme peut désormais causer sa propre extinction. Mais la bombe n'est pas toujours associée à la fin des temps, à la fin de l'histoire. Ses figurations sont multiples et contradictoires.

À peine huit ans après les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki, Ray Bradbury publie, en 1953, le roman *Fahrenheit 451*<sup>1</sup>. Solidement ancré dans l'imaginaire de la

<sup>1</sup> Dans le cadre de cet article, la plus récente traduction française du roman, celle de Jacques Chambon et Henri Robillot en 1995, qui respecte bien le style de Bradbury, servira de référence. Par contre, pour des raisons d'analyse, le terme anglais de *firemen* sera privilégié à celui de pompier, considérant la double signification du mot anglais, les hommes de feu, ceux qui l'éteignent et ceux qui l'allument, qui se perd à la traduction. De plus, l'expression « homme-livre » (qui fait écho à « homme libre ») désignera la communauté décrite à la fin du roman, bien que l'expression ne soit pas de Bradbury, mais plutôt de François Truffaut. Désormais, le roman sera désigné par *F451* afin d'alléger le texte.

guerre froide, il se lit comme une réflexion sur la culture de masse, les médias et l'importance du savoir livresque. Il décrit une version altérée du futur proche des États-Unis, résultat de la dérive d'une société individualiste qui recherche le bonheur immédiat et perpétuel et qui en est venue à considérer les livres comme une source de malheur, stimulant la réflexion et un lien privilégié avec les émotions, positives comme négatives.

*F451* raconte l'histoire de Guy Montag, un *fireman*, dont le travail consiste à faire respecter la loi, qui interdit désormais l'écrit sous toutes ses formes, en brûlant les bibliothèques clandestines. La femme de Montag, Mildred, représentative de son époque par son obsession pour les émissions de télévision insipides, vit dans un présent perpétuel qui occulte toute forme de souvenirs. Sans apparente raison, elle tente régulièrement de se suicider. Malgré tout, la vie des Montag est paisible, du moins jusqu'à ce que tout bascule. Montag rencontre près de chez lui une jeune fille, Clarisse, qui vit dans le passé, dans les sensations, dans un temps de la discussion et de la lecture. Montag commence alors à se poser des questions sur son mode de vie, mais sa transformation ne s'enclenche vraiment que lorsqu'il assiste à une scène tragique : une femme décide de s'immoler plutôt que d'abandonner ses livres au bûcher. À partir de ce moment, Montag découvre la lecture et entre en contact avec Faber, un ancien professeur de français membre d'un réseau de résistance encore passive. Mais tout s'envenime lorsque Mildred dénonce son mari et que Montag se voit obligé de brûler sa propre maison. Déstabilisé par des émotions qu'il n'a jamais apprises à gérer et provoqué par son patron, il attaque ce dernier avec son lance-flamme et le brûle vif. À la suite de ce drame, il réussit à s'enfuir dans la forêt où vit une communauté d'hommes-livres, des intellectuels qui ont mémorisé des livres pour les préserver. Le roman se termine alors que des bombes nucléaires détruisent la ville et que les hommes-livres se mettent en route pour reconstruire la civilisation perdue. La bombe nucléaire, aussi destructrice soit-elle, est le choc nécessaire pour réenclencher le moteur historique, arrêté depuis que les humains se complaisent dans un présent perpétuel, rattrapés qu'ils sont par une réalité qu'ils ont jusqu'alors ignorée, celle d'une guerre nucléaire entre leur pays et des forces extérieures.

## Postapocalyptique et alterapocalyptique

*F451* n'est pas un roman postapocalyptique, comme un grand nombre d'œuvres liées à la bombe nucléaire, mais plutôt alterapocalyptique, selon la terminologie proposée par Jacqueline Foertsch dans

son analyse de différents romans de l'après-guerre. Elle observe que les romans postapocalyptiques décrivent des mondes qui ont subi, récemment ou dans un passé lointain, les conséquences d'une guerre nucléaire mondiale. Par opposition, le récit alterapocalyptique s'intéresse aux implications du nucléaire de manière plus générale, à la position de la bombe dans la société, au-delà de ses uniques capacités destructrices. Elle écrit :

[...] the temporal direction suggested by the post which positions us in the bomb's destructive wake slides into a spatial designation, the alter; the bomb is copresent in a still-recognizable universe but curtailed menacingly offstage, enabling totalitarian powers to maintain an oppressive society. (Foertsch, 1997, p. 334.)

Pour elle, cette différence se trouve essentiellement dans le langage. Alors que dans le postapocalyptique le langage a tendance à se désintéresser, dans l'alterapocalyptique, la crise du langage se situe à un autre niveau. C'est un surplus de sens qui le paralyse : une hypermétaphorisation qui agit comme un cancer, se multipliant et mobilisant les ressources du texte tel des métastases, enrayant le bon fonctionnement du système sémiotique. Dans *F451*, cette crise apparaît notamment dans la survalorisation du feu, qui revêt une symbolique si complexe et contradictoire que seule la bombe nucléaire parvient à faire cesser cette surenchère. Selon Donald Watt,

Part of the power of symbolism is its ability to assume different, even contradictory, meanings in variations on the same theme. The deeper meaning of Bradbury's fire and water seems to be that the *fremen's* fire, in its negativity, is meant to put out any flame of inspiration or disagreement or creativity on the part of the individual. In its profoundest sense, the mission of Beatty's crew is to extinguish fires by burning them. (Watt, 1980, p. 205.)

Ainsi, les oppositions qui structurent le roman tournent autour de la symbolique du feu et de ses possibles significations, même si elle ne se limite pas à lui. La bombe nucléaire finale pourrait ainsi apparaître comme le symbole de l'unification des figures opposées du feu, permettant un changement de paradigme. Selon Bachelard, dans sa *Psychanalyse du feu*,

[p]armi tous les phénomènes, [le feu] est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. [...] Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle. (Bachelard, 1949, p. 19-20.)



Mais ce feu symbolique n'est pas qu'un simple champ lexical, il se retrouve également au centre d'un vaste réseau sémiotique qui se manifeste sous la forme de deux paradigmes sociohistoriques opposés : la mort de l'histoire et l'histoire en mouvement.

## Le feu de l'histoire

Le premier, que je nommerai « la mort de l'histoire », domine dès l'ouverture du roman. Il se caractérise par le refus de la connaissance et du sens, de l'histoire et du temps, par un parti pris pour la vitesse extrême, la violence gratuite et par une nette domination des sens de la vue et de l'ouïe, qui sont sans cesse bombardés d'informations dénuées de significations. Ce paradigme est figuré dans le roman par un feu qui consume, qui dévore, qui détruit, qui élimine les impuretés que sont les émotions humaines, qui noircit plutôt que d'éclairer. Il est alimenté par le pétrole ou par l'électricité et évoque les bûchers purificateurs de l'Inquisition et les autodafés des régimes totalitaires. Fasciné par son travail, Montag s'extasie :

Quel plaisir extraordinaire c'était de voir les choses se faire dévorer, de les voir noircir et *se transformer*. [Il avait] les points serrés sur l'embout de cuivre, armé de ce python géant qui crachait son venim de pétrole sur le monde [...]. (Bradbury, 1995 [1953], p. 21.)

Certains personnages du roman incarnent cette « mort de l'histoire » parfaitement : Beatty, le chef des *firemen*, théorise ce mode de vie, et Mildred, la femme de Montag, représente son application concrète.

L'autre paradigme, celui de « l'histoire en mouvement », qui est à la fois le passé et l'avenir de ce monde, est celui de l'écrit, de la connaissance, du débat, des émotions, du temps, des souvenirs, de la contemplation, de la lenteur. Les sens du toucher et de l'odorat sont particulièrement mis à contribution et le feu prend une tout autre portée. Il est à la fois lumière (de la raison et de la passion) et réconfort. C'est le foyer des rêveries de Bachelard et le feu qui cuit les aliments ; la flamme de la chandelle et le foyer qui réunit. Mais il faut attendre la toute fin du roman pour que Montag y soit confronté chez les hommes-livres : « Ce frémissement, la conjugaison du blanc et du rouge... c'était un feu étrange parce qu'il prenait pour lui une signification différente. Il ne brûlait pas ; *il réchauffait!* » (*Ibid.*, p. 189.) Les personnages de Clarisse, Faber et Granger, le chef des hommes-livres, représentent à leur façon cette vision du monde.

## «Le foyer et la salamandre»

Toute la tension entre les deux pôles de signification symbolique du feu apparaît dans le titre du premier chapitre, «Le foyer et la salamandre» (*The Hearth and the Salamander*). Le foyer évoque celui de Clarisse à la lueur duquel elle explore le sens de l'existence, mais c'est aussi le foyer qui suggère la stimulation intellectuelle et émotionnelle du feu créateur de l'écrivain. La maison de Clarisse est d'ailleurs la seule illuminée dans le quartier, «cette maison qui brillait de tous ses feux au cœur de la nuit tandis que toutes les autres étaient repliées sur leurs ténèbres» (Bradbury, 1995 [1953], p. 37), ce qui attire étrangement Montag qui déjà se sent un attrait incompréhensible pour la lecture et pour la chaleur. Bachelard explique que la rêverie devant le feu est pour l'homme un moment de réflexion sans égal.

Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. [...] Le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. [...] L'être fasciné entend *l'appel du bûcher*. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement. (Bachelard, 1949, p. 35.)

L'explosion de la bombe nucléaire, qui survient à la fin du roman, en apporte un exemple probant.

Dans le titre s'opposait au foyer, la salamandre. Loin du foyer de Clarisse se trouvent les *firemen* dont l'emblème est justement une salamandre<sup>2</sup>, animal réel et mythique toujours associé au feu. Si l'animal mythique naît du feu, y vit et meurt lorsque le feu est éteint, le véritable amphibien a acquis dans la culture populaire la réputation de pouvoir survivre dans le feu (ce qui est faux, bien entendu). Watt analyse le choix de la salamandre ainsi :

Unlike the hearth-dweller, the salamander does not sit next to the fire, but in it. Of course, salamanders can survive in fire ; but Bradbury's point is that men are not salamanders. When immersed in fire, men are destroyed. If fire is viewed as Bradbury's emblem for technology, the message becomes obvious. (Watt, 1980, p. 203.)

À force de se prendre pour des salamandres, la destruction est inévitable. Et l'homme brûlera avec ses livres.

<sup>2</sup> Dans la tradition arabe, salamandre et phénix se confondent et pour les alchimistes, elle est symbole du soufre, élément du feu.

## Buchés et autodafés

C'est d'ailleurs ce qui arrive à la première véritable victime des *firemen*, une femme qui refuse de quitter sa maison et préfère s'immoler plutôt que de voir disparaître ses livres. Alors que le feu se répand, elle proclame une phrase historique : « Nous allons en ce jour, par la grâce de Dieu, allumer en Angleterre une chandelle qui, j'en suis certain, ne s'éteindra jamais. » (Bradbury, 1995 [1953], p. 66.) Cette phrase a été dite à Nicholas Ridley par Hugh Latimer. *Fellow* au Clare College de Cambridge, il était d'abord un catholique convaincu, qui s'est ensuite converti au protestantisme luthérien. Contemporain de Henry VIII, il est une des nombreuses victimes de cette période d'instabilité religieuse en Angleterre. Hugh Latimer a été brûlé à Oxford sous l'ordre de la reine Mary le 16 octobre 1555 aux côtés de Nicholas Ridley. Sur le bûcher, alors que les flammes s'élevaient, il lui aurait dit : « Be of good cheer, Master Ridley, and play the man, for we shall, this day, light such a candle in England as I trust by God's grace shall never be put out. » (Spencer-Thomas, 2007.) Quel meilleur exemple de la double nature symbolique du feu : alors qu'il est sacrifié par le feu au nom du dogme, il évoque la flamme du protestantisme qu'il espère avoir allumée dans l'esprit des Anglais. Cette évocation des bûchers de l'Inquisition rappelle d'ailleurs la symbolique complexe, voire contradictoire, qui entoure le feu dans la religion catholique elle-même : le feu apparaît souvent comme une manifestation diabolique, mais aussi comme un outil de purification divine et de révélation (pensons au buisson ardent).

Plus directement, cette scène rappelle les nombreux autodafés, religieux et idéologiques, qui ne sont pas bien loin quand Bradbury écrit son roman. Jacques Chambon explique dans sa préface à la nouvelle traduction française pourquoi *F451* est encore bien d'actualité, même si on ne brûle plus véritablement les livres. Il soulève la

[...] question de l'impérialisme des médias, du grand décervelage auquel procèdent la publicité, les jeux, les feuillets, les « informations » télévisées. Car, comme le dit ailleurs Bradbury, « il y a plus d'une façon de brûler un livre », l'une d'elles, peut-être la plus radicale, étant de rendre les gens incapables de lire par atrophie de tout intérêt pour la chose littéraire, paresse mentale ou simple désinformation. (Bradbury, 1995 [1953], p. 12-13.)

À la suite de cette scène charnière, Montag est engagé dans une transformation irréversible : il ne pourra jamais retrouver l'innocence et l'apathie de ses contemporains. Lorsque la sirène des *firemen* retentira de nouveau, c'est pour Montag.

Ainsi, le chapitre suivant s'ouvre sur Montag qui se trouve devant chez lui, où il devra lui-même mettre le feu. La maison revêt dans le roman une symbolique chargée : celle de Clarisse qui éclaire seule le voisinage comme lieu d'échange et de rencontre familiale s'oppose aux autres, froides, automatisées, sombres et tapissées d'immenses écrans téléviseurs qui figurent une véritable disparition de la famille en tant qu'unité sociale de base. Ces maisons ignifugées sont habitées par des femmes obsédées par une « famille » qui n'est pas la leur, mais bien les personnages d'une version particulièrement insignifiante d'émission de télé-réalité. Outre cette interface entre le réel et ce simulacre familial, la maison permet aussi de cacher les livres. C'est que la sphère privée a encore une certaine valeur, du moins jusqu'à une éventuelle dénonciation. Pour Montag, il s'agit d'un lieu transitoire : de la maison déshumanisante, elle s'humanise au fur et à mesure qu'il y cache des livres. Son ultime destruction constitue une des dernières étapes de sa métamorphose. Beatty le démontre bien en expliquant à Montag qu'il doit se charger lui-même de cette destruction : « Je veux que tu fasses ce boulot tout seul, Montag. Pas avec du pétrole et une allumette, mais morceau par morceau, au lance-flammes. C'est ta maison, à toi de faire le ménage. » (*Ibid.*, p. 154.) Ce bûcher n'est en fait qu'une préfiguration du bûcher final, de la destruction entière de la ville par la bombe nucléaire. Paradoxalement, au-delà de la *tabula rasa* personnelle de Montag, c'est le vide qu'il s'agit de détruire :

Il arrosa chacun des trois murs aveugles et le vide se rua vers lui dans un sifflement. L'inanité émit un bruit encore plus insignifiant, un hurlement insensé. Il s'efforça de songer au vide sur lequel se produisait le néant, mais il n'y parvint pas. Il retint sa respiration pour empêcher le vide de pénétrer dans ses poumons. (*Ibid.*, p. 155.)

## Le feu qui réchauffe

À la suite de la destruction de sa maison, la longue fuite de Montag se conclut, après une purification dans le fleuve, par la découverte d'un nouveau type de feu. Alors perdu dans les bois, il aperçoit une lueur :

Ce frémissement, la conjugaison du blanc et du rouge... c'était un feu étrange parce qu'il prenait pour lui une signification différente. Il ne brûlait pas ; il réchauffait ! Il vit des mains tendues vers sa chaleur, des mains sans bras, cachés qu'ils étaient dans l'obscurité. Au-dessus des mains, des visages immobiles qu'animait seulement la lueur dansante des flammes. Il ignorait que le feu pouvait présenter cet aspect. Il n'avait jamais songé qu'il pouvait tout aussi bien donner que prendre. Même son odeur était différente. (*Ibid.*, p. 189.)

C'est le foyer du début qui prend tout son sens et on comprend finalement le titre du troisième chapitre, qui se lit en anglais « Burning Bright » et fait référence à un poème de William Blake, « The Tyger », qui le résume admirablement. Les deux premières strophes du poème se lisent ainsi :

Tyger, tyger, burning bright  
 In the forests of the night,  
 What immortal hand or eye  
 Could frame thy fearful symmetry ?  
 In what distant deeps or skies  
 Burnt the fire of thine eyes ?  
 On what wings dare he aspire ?  
 What the hand dare seize the fire ? (Blake, 1996 [1794].)

Dans ce chapitre, c'est Montag le tigre qui brûle brillamment dans les forêts nocturnes et qui ose prendre le feu dans ses mains. C'est d'ailleurs lui qui mènera désormais les hommes-livres vers leur destin, lui qui tiendra la torche, lui dont le nom signifie « lundi » en allemand, recommencement du temps cyclique, mais aussi jour de la semaine du bombardement d'Hiroshima... L'humanité saura-t-elle renaître de ses cendres ?

## Le phénix et l'histoire de l'humanité

Le mythe du phénix revêt une grande importance dans le récit. Il représente l'histoire, celle de l'humanité, en spirale, destructrice, mais qui survit néanmoins. Granger explique :

Il y avait autrefois, bien avant le Christ<sup>3</sup>, une espèce d'oiseau stupide appelé le phénix. Tous les cent ans, il dressait un bûcher et s'y immolait. Ce devait être le premier cousin de l'homme. Mais chaque fois qu'il se brûlait, il resurgissait de ses cendres, renaissait à la vie. Et on dirait que nous sommes en train d'en faire autant, sans arrêt, mais avec un méchant avantage sur le phénix. Nous avons conscience de l'énorme bêtise que nous venons de faire. Conscience de toutes les bêtises que nous avons faites durant un millier d'années, et tant que nous en aurons conscience et qu'il y aura autour de nous de quoi nous les rappeler, nous cesserons un jour de dresser ces maudits bûchers funéraires pour nous jeter dedans. À chaque génération, nous trouvons un peu plus de monde qui se souvient. (Bradbury, 1995 [1953], p. 211.)

On voit bien s'exprimer ici l'optimisme paradoxal typique de la guerre froide. L'être humain a passé toute son histoire à s'immoler pour renaître

<sup>3</sup> Le phénix a longtemps été associé à la figure du Christ et à sa résurrection.

ensuite, mais jamais il n'a véritablement eu le pouvoir de son autodestruction totale avant la bombe nucléaire. Ce potentiel pourrait le mener à plus de sagesse. Considérant que personne n'a encore osé utiliser la bombe H (ou même la bombe A) contre des civils depuis Nagasaki, on peut dire que pour l'instant Bradbury n'a pas eu tort. Mais pour renaître, le phénix a besoin de ses cendres, tout comme l'humanité. Celles-ci figurent les ruines de l'histoire, les artefacts qui, même altérés, pourront servir de base. Lorsque Granger demande à Montag ce qu'il a donné à la ville, il répond : « des cendres ». Ce qui apparaît alors négatif puisque son travail consistait à brûler les livres, mais lorsqu'il lui demande ce que les autres se sont donné, la réponse est lapidaire : « le néant ». On ne peut rien reconstruire à partir du néant. Un bref retour sur l'*incipit* éclaire d'ailleurs ce passage. En effet, le roman s'ouvre sur cette phrase :

Les poings serrés sur l'embout de cuivre, armé de ce python géant qui crachait son venin de pétrole sur le monde, il sentait le sang battre à ses tempes, et ses mains devenaient celles d'un prodigieux chef d'orchestre dirigeant toutes les symphonies en feu majeur pour abattre les guenilles et les ruines carbonisées de l'Histoire. (*Ibid.*, p. 21.)

Ces « ruines carbonisées de l'Histoire » évoquent la conception que Walter Benjamin offre de l'Histoire à travers son analyse de la toile « Angelus Novus » de Paul Klee.

[Le] visage [de l'Ange de l'Histoire] est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. [...] Du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. [...] Le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. (Benjamin, 2000 [1940], p. 434.)

Dans *F451*, l'Ange de l'Histoire a perdu irrémédiablement sa bataille contre la tempête du progrès et la société apparaît figée dans le temps. Cela se manifeste de différentes façons : les données historiques ont été réécrites, un peu comme dans *1984*, la mémoire apparaît comme déficiente à plusieurs niveaux (Mildred, la femme de Montag, n'arrive plus à se souvenir des circonstances de leur rencontre qui n'est pourtant pas si lointaine), plus personne ne veut d'enfants, refusant de se projeter dans l'avenir, dans la continuité. Ainsi, tous vivent dans un présent perpétuel, abrutis par la saturation d'informations inutiles et la surstimulation des sens. Ils sont figés à jamais dans les cendres de Pompéi, paradoxalement produites par leur propre combustion.

Mais la bombe explose, à la surprise générale des citoyens, frappés de stupeur. Montag se demande d'ailleurs « combien de gens ont vu le coup venir. Combien ont été pris par surprise. » (Bradbury, 1995 [1953], p. 210.) Or, tous les signes étaient là, et le lecteur attentif les aura remarqués. Tout au long du roman, des remarques laconiques, insérées entre deux phrases banales du récit, parlent de bombardiers qui traversent le ciel. On ne comprendra qu'au moment de l'explosion de la bombe, à la toute fin, que les États-Unis de *F451* sont au milieu d'une guerre nucléaire contre d'autres forces qui ne sont jamais identifiées, mais personne ne s'en préoccupe, trop occupés par leur vie et les divertissements qui la remplissent. Beatty explique que c'est justement la fonction des *firemen* d'éliminer toute forme d'information qui pourrait rendre malheureuse la population. Le plaisir immédiat l'emporte sur tout, même sur la survie.

Dans ce contexte, la bombe nucléaire, aussi destructrice et meurtrière soit-elle, est la seule source de salut. Dans une dictature, la révolte contre l'opresseur est toujours possible, surtout lorsque cet opresseur va trop loin et oublie l'équilibre nécessaire au maintien de son pouvoir. Mais dans une société basée sur le plaisir immédiat où le peuple lui-même refuse ses devoirs citoyens, aucune révolte n'est possible.

## Un régime totalitaire ?

Si la société présentée dans *F451* n'est pas exactement un mouvement totalitaire, elle en porte néanmoins plusieurs marques qui en disent long sur sa structure sociale. Ainsi, les théories de Hannah Arendt sur le totalitarisme sont fort éclairantes à ce sujet. Elle distingue les notions de dictature, de régime autoritaire, de mouvement et de régime totalitaire. Nous ne retiendrons ici que les deux dernières qui s'avèrent plus pertinentes. Il faut toutefois noter que, selon Arendt, le régime totalitaire n'a jamais été complètement atteint dans l'histoire humaine. Un régime totalitaire « [...] élimine [complètement] la distance entre gouvernants et gouvernés, et réalise un système dans lequel la puissance et la volonté de puissance, comme nous les entendons, ne jouent aucun rôle ou, au mieux, qu'un rôle secondaire. » (Arendt, 1972, p. 49.) Plus loin, elle ajoute : « La domination totale ne tolère la libre initiative dans aucun domaine de l'existence ; elle ne tolère aucune activité qui ne soit pas entièrement prévisible. » (*Ibid.*, p. 66.) Si dans la réalité, un tel niveau de domination n'a jamais été atteint (même si on a pu y tendre à plusieurs reprises), dans la fiction, elle traverse tout un mouvement littéraire, surtout anglo-saxon, nommé dystopie, dont *F451* fait assurément partie.

Toutefois, le cas de *F451* est un peu à part dans la mesure où il manque à la structure totalitaire l'organe gouvernemental qui est pratiquement absent du récit. Ces dirigeants qui exigent justement « [...] une loyauté illimitée, inconditionnelle et inaltérable, de la part du militant individuel. Cette exigence est formulée par les chefs des mouvements totalitaires avant même qu'ils ne prennent le pouvoir. » (*Ibid.*, p. 47.) Or, dans ce cas, où il ne semble pas y avoir eu de prise de pouvoir réelle, mais bien une évolution, cette loyauté toute relative (une bonne quantité de dissidents ne sont pas inquiétés tant qu'ils ne militent pas activement) n'est que le fruit d'un consensus social qui condamne les émotions humaines comme sources de malheur. La seule mention des instances gouvernementales est faite par une amie de Mildred qui s'exprime sur les dernières élections : deux hommes très différents s'opposaient dans les débats ; c'est le plus beau, et non pas le plus riche ou le plus populiste des deux, qui a eu le vote de tous. S'il y a dictature, c'est celle des apparences.

Toutefois, si les dirigeants d'un régime totalitaire exigent une loyauté totale, ils ne sont pas des dictateurs, puisqu'ils ne sont pas au pouvoir dans le seul objectif de s'y maintenir à tout prix.

Le chef totalitaire n'est, en substance, ni plus ni moins que le fonctionnaire des masses qu'il conduit ; ce n'est pas un individu assoiffé de pouvoir qui impose à ses sujets une volonté tyrannique et arbitraire. Étant un simple fonctionnaire, il peut être remplacé à tout moment, et il dépend tout autant de la «volonté» des masses qu'il incarne, que ces masses dépendent de lui. Sans lui, elles n'auraient pas de représentation extérieure, et demeuraient une horde amorphe ; sans les masses, le chef n'existe pas. (*Ibid.*, p. 49.)

Ainsi, le chef totalitaire n'est qu'un fonctionnaire, mais il est néanmoins essentiel au maintien du régime. Les seuls représentants d'un tel pouvoir dans *F451* sont les *firemen*, qui semblent effectivement correspondre à des fonctionnaires. Toutefois, l'absence de chef au-dessus d'eux pose problème. Ils ne semblent obéir aux ordres de personne sinon du peuple lui-même et font plutôt figure de bourreaux. Au début du récit, Clarisse explique d'ailleurs que, à l'image des bourreaux, si les *firemen* sont nécessaires, ils font néanmoins peur aux citoyens, coupables d'un délit ou non. Pourtant, les *firemen* n'utilisent pas l'espionnage ou la torture, bien au contraire. Ils n'interviennent qu'à partir d'accusations qui ne sont ni récompensées ni forcées par la violence. Et ceux qui sont dénoncés ne sont pas éliminés (à l'exception d'une femme qui décide de se suicider plutôt que de voir ses livres détruits), ils ne sont qu'emprisonnés, comme on pourrait le faire avec des terroristes potentiels, ce qu'ils sont aux yeux de cette société.



Mais, d'un autre côté, Arendt affirme justement que dans un véritable régime totalitaire, la propagande n'est plus nécessaire. L'endoctrinement et la terreur suffisent largement à diriger les masses, endoctrinement qui est particulièrement efficace dans *F451*, notamment grâce au système éducatif et aux médias. C'est-à-dire que, considérant la nature de l'idéologie à transmettre, ou plutôt son absence, les médias et l'école, en éliminant toute forme de savoir de ses enseignements et de ses messages, maintiennent les masses dans l'apathie la plus complète. Arendt explique d'ailleurs que cette absence de contenu idéologique est une étape logique dans l'évolution d'une société totalitaire, voire une condition d'émergence. Elle explique que

[...] la loyauté totale n'est possible que lorsque la fidélité est vidée de tout contenu concret duquel pourraient naturellement naître certaines visions. Les mouvements totalitaires, chacun à sa façon, ont fait de leur mieux pour se débarrasser des programmes qui spécifiaient un contenu concret, et qu'ils avaient hérités de phases antérieures, non totalitaires, de leur développement. (Arendt, 1972, p. 47.)

Mais revenons à la notion de masse atomisée, centrale dans la théorie d'Arendt, qui explique que le mouvement totalitaire ne peut apparaître que dans certaines conditions : l'abolition du système de classes mène à l'atomisation de la société, par désintérêt de la chose politique qui ne représentait que les intérêts de ces mêmes classes, et donc à la formation de ce qu'elle nomme les masses, qui se caractérisent par l'isolement et le manque de rapports sociaux normaux.

Les mouvements totalitaires sont possibles partout où se trouvent des masses qui, pour une raison ou pour une autre, se sont découvert un appétit d'organisation politique. Les masses ne sont pas unies par la conscience d'un intérêt commun [...]. [Elles] existent en puissance dans tous les pays, et constituent la majorité de ces vastes couches de gens neutres et politiquement indifférents qui votent rarement et ne s'inscrivent jamais à un parti. (*Ibid.*, p. 31-32.)

L'organisation politique des masses mène à un renversement des structures politiques et institutionnelles établies et procède par réaction à un rejet des représentants de ces structures, autrefois les individus les plus respectés de la société. Ainsi, le corps social acquiert la conviction que « [...] les membres les plus respectés, les plus cultivés, les plus représentatifs de la communauté [sont] des imbéciles, et que toutes les puissances établies [sont] moins mauvaises moralement qu'également stupides et frauduleuses. » (*Ibid.*, p. 37.)

Dans *F451*, bien qu'il n'en soit pas question explicitement, il semble que les classes sociales ont bel et bien disparu, ne laissant qu'une large classe moyenne. Toutefois, aucune révolution ne semble avoir provoqué

ce résultat, mais plutôt une forme aiguë de libéralisme qui ne peut se concevoir qu'avec une masse de consommateurs toujours plus grande, mais jamais satisfaite. En effet, l'épisode où Mildred harcèle son mari pour l'obliger à acheter un nouveau mur-écran et que celui-ci lui répond qu'ils sont encore endettés par l'achat du dernier (il y a à peine quelques mois) est révélateur d'une société capitaliste à la limite de la récession, où les consommateurs acceptent de s'endetter pour acquérir des produits de luxe. Donc, cette large classe moyenne a tous les attributs des masses, au sens où l'entend Arendt : dépolitisés, atomisés et unis (paradoxalement) par des intérêts individualistes. L'autre aspect de la théorie d'Arendt, c'est-à-dire la dévalorisation des élites, est particulièrement présent dans *F451*, puisque les anciens diplômés d'Harvard vivent désormais en marge, dans des camps de vagabonds. Ils sont considérés comme tellement inoffensifs que personne ne se donne la peine de restreindre leur liberté. C'est d'ailleurs grâce à cette marginalisation que ceux-ci pourront porter secours aux victimes des bombardements et fournir les bases d'une nouvelle étape de la civilisation. Il faut repartir à zéro et seul un cataclysme peut y arriver.

### ***Tabula rasa***

Bradbury se garde de faire l'apologie de la bombe et marque ses effets désastreux. La *tabula rasa* ne promet pas nécessairement de glorieux lendemains, mais permet à la civilisation, selon l'expression de Watt, d'être refondue. Tout est alors déstructuré, renversé, le sens des choses détourné par le champignon nucléaire lui-même.

L'espace d'un autre impossible instant, la cité se figea, rebâtie, méconnaissable, plus haute qu'elle n'avait jamais espéré ni osé être, plus haute que l'homme ne l'avait construite, ultime composition de béton pulvérisé et de métal torturé formant une fresque en suspens pareil à une avalanche à l'envers, déployant un million de couleurs, un million de détails insolites, une porte là où aurait dû se trouver une fenêtre, un haut à la place d'un bas, un côté à la place d'un arrière, puis la cité chavira et retomba, morte. (Bradbury, 1995 [1953], p. 207.)

Dans ces passages où Bradbury décrit la bombe et le moment de son explosion, le temps est altéré. À cause de cette bombe, ou grâce à elle, toute la guerre tient en une seule phrase : « Et la guerre commença et s'acheva en cet instant » et plus loin « [A]ussi brève que le sifflement de la faux, la guerre était finie. Une fois les bombes larguées, c'était terminé. » (*Ibid.*, p. 204.) C'est vraiment l'instantanéité, la brutalité de l'attaque qui ressort. Dans la description plus détaillée du bombardement, cette idée du moment figé, de l'instant qui semble s'étirer, apparaît comme dans un ralenti cinématographique :

Il la vit dans sa chambre d'hôtel quelque part, dans la demi-seconde qui restait, avec les bombes à un mètre, trente centimètres, deux centimètres du bâtiment. [...] Dans le millionième de fraction du temps qui lui restait à vivre, elle voyait le reflet de son visage, là, dans un miroir et non dans une boule de cristal, et c'était un visage si furieusement vide. (*Ibid.*, p. 206.)

Mildred rétablit finalement le contact avec son inconscient, son double névrotique qui tentait de se suicider à son insu. La dualité du personnage, qui condense l'ensemble de la société, fusionne finalement, dans la fraction de seconde où la bombe explose sur son hôtel. Quelques lignes plus loin, c'est à travers Montag lui-même que le moteur de l'histoire est relancé. Le choc de l'explosion, sa chaleur, semble anéantir les barrières qui bloquaient les souvenirs. Au moment précis de la déflagration, Montag se souvient finalement du moment de sa rencontre avec sa femme, mais aussi des livres de l'Écclésiaste et de l'Apocalypse que Faber lui a lus durant son sommeil.

Le livre se termine donc sur cette citation de la Bible :

Toutes choses ont leur temps. Oui. Temps d'abattre et temps de bâtir. Oui. Temps de se taire et temps de parler. Oui, tout ça. Mais quoi d'autre ? Quoi d'autre ? Quelque chose, quelque chose... *Des deux côtés du fleuve était l'arbre de vie qui porte douze fruits et donne son fruit chaque mois ; et les feuilles de cet arbre sont pour guérir les nations.* (*Ibid.*, p. 212-213.)

Si cet extrait de l'Apocalypse selon saint Jean promet une guérison, ce sont les versets qui précèdent qui permettent finalement d'établir un lien entre cette ville massacrée par la bombe et la Jérusalem céleste où les hommes rejoindront Dieu après l'Apocalypse :

La ville peut se passer de l'éclat du soleil et de celui de la lune, car la gloire de Dieu l'a illuminée, et l'Agneau lui tient lieu de flambeau. *Les nations marcheront à sa lumière*, et les rois de la terre viendront lui porter leurs trésors. *Ses portes resteront ouvertes le jour* – car il n'y aura pas de nuit. (*La Bible de Jérusalem*, 1979, chap. 21, v. 23-25.)

Watt interprète cette finale en ces termes :

The light Montag bears in Granger's remnant of humanity is the Biblical hope for peace and immutability for mankind. This light is the permanent flame Montag has discovered in answer to the devouring nuclear burning invited by Beatty's society and as a counterpoint to the restless Heraclitean fire of the visible cosmos. (Watt, 1980. p. 212.)

Si l'idée que l'humanité est à ce point dégénérée que seule une bombe nucléaire peut la sauver semble pour le moins pessimiste, d'autant plus que rien ne prouve qu'elle apprendra véritablement de ses erreurs, l'optimisme de cette finale vient du fait que le temps historique dans *F451* n'est pas exactement cyclique, mais plutôt en forme de spirale. On ne

revient pas exactement au même point à chaque catastrophe, à chaque cataclysme, puisque certaines personnes, une quantité infime, certes, mais tout de même, se souviennent et apprennent des erreurs de l'humanité. Cette forme d'évolution est longue et ardue, mais elle a le mérite, contrairement à une évolution plus linéaire, de ne pas mener à un mur. L'apocalypse nucléaire est véritablement une apocalypse biblique : beaucoup mourront, mais certains atteindront la Jérusalem céleste.

Le roman *Fahrenheit 451* est un roman d'anticipation dystopique qui propose un point de vue original qui n'a rien à voir avec une critique du communisme à la soviétique ou du nazisme allemand. Il permet plutôt de s'interroger sur les dérives possibles d'une société occidentale capitaliste comme la nôtre, avec fond d'imaginaire nucléaire. Ombre fantomatique qui hante le récit, la bombe n'apparaît véritablement qu'à la toute fin pour détruire une société perdue dans un cul-de-sac. Entre l'impact et l'explosion, le temps s'arrête pour abolir les barrières de l'inconscient et réactiver la mémoire collective et individuelle. Personne n'a su écouter les signes annonciateurs de leur propre destruction. Seuls les hommes-livres demeurent, mais ils n'ont rien de christique. Ils ne sont que les dépositaires de la mémoire et d'un certain savoir. Ils n'auront d'utilité que si l'humanité veut bien d'eux. Le temps du présent perpétuel s'achève, alors que le passé est réactivé par la bombe, mais l'avenir est encore à imaginer.

À travers l'image de la bombe, qui autorise finalement une réconciliation symbolique entre feu destructeur et feu réconfortant, Bradbury ne présente pas l'idée d'une destruction totale, qui semble inenvisageable dans son univers fictionnel, mais bien celle d'une étape dans l'évolution chaotique et destructrice de l'homme. L'explosion apparaît inévitable et Bradbury semble nous dire d'être vigilants et attentifs aux signes, aux conflits, mais surtout qu'il est essentiel d'assurer la pérennité de l'humanité en conservant les bases culturelles de ses civilisations, et ainsi éviter la régression.

## Bibliographie

*La Bible de Jérusalem*. 1979. Québec : Éditions Anne Sigier, 2172 p.

ARENDDT, Hannah. 1972. *Le Système totalitaire*. Traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy. Paris : Éditions du Seuil, 313 p.

BACHELARD, Gaston. 1949. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 184 p.

BAYARD, Jean-Pierre. 1986. *La Symbolique du feu*. Paris : Guy Trédaniel Editeur, 225 p.

BENJAMIN, Walter. 2000 [1940]. « Sur le concept d'histoire ». In *Œuvres III*. Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, p. 427-444.

BLAKE, William. 1996 [1794]. « The Tyger ». *Poems of William Blake*. Version électronique. *Project Gutenberg : The Online Book Catalogue*. URL : '[www.gutenberg.org/dirs/etext96/pblak10.txt](http://www.gutenberg.org/dirs/etext96/pblak10.txt)'. Tel que consulté le 18 décembre 2007 [mis en ligne en 1996].

BRADBURY, Ray. 1995 [1953]. *Fahrenheit 451*. Traduit de l'américain par Jacques Chambon et Henri Robillot. Paris : Denoël, coll. Folio SF, 213 p.

FOERTSCH, Jacqueline. 1997. « The Bomb Next Door : Four Postwar Alterapocalypitics ». *Genre : Forms of Discourse and Culture*. University of Oklahoma, hiver 1997, vol. 30, no 4, p. 333-358.

HOSKINSON, Kevin. 1995. « *The Martian Chronicles* and *Fahrenheit 451* : Ray Bradbury's Cold War Novels ». *Extrapolation*. Hiver 1995, vol. 36, n° 4, p. 345-359.

SPENCER-THOMAS, Owen. 2007. « The Good and The Great : Hugh Latimer ». *The Diocese of Ely : The Church of England*. Site Web. URL : '[www.ely.anglican.org/about/good\\_and\\_great/hlatimer.html](http://www.ely.anglican.org/about/good_and_great/hlatimer.html)'. Tel que consulté le 18 décembre 2007.

WATT, Donald. 1980. « Burning Bright : *Fahrenheit 451* as Symbolic Dystopia ». In Martin Harry Greenberg et Joseph D. Olander (éds.). *Ray Bradbury*. New York : Taplinger Publishing Company, p. 195-213.





# « C'est pour votre bien que je tuerai trois millions de personnes! »

**O**n conçoit généralement l'utopie comme un lieu qui n'existe nulle part, précisément parce qu'il ne peut exister que dans un ailleurs imaginaire, parce qu'il est un monde rêvé, une projection de société idéale. Souvent conçue comme une réaction à l'époque contemporaine de l'auteur, l'utopie permettrait de corriger les problèmes que celui-ci déplore, en proposant des solutions qui impliquent parfois d'abolir des tares. C'est le cas de l'ouvrage *L'utopie* de Thomas More (More, 2003.), dans lequel la description de l'île imaginaire est fondée sur l'absence de propriété privée. Par contre, si l'Utopie de More doit être comprise comme une charge politique et économique contre la société de son époque, en aucun cas son texte ne propose explicitement l'établissement de l'utopie qu'il décrit, il « le souhaite plutôt qu'il ne l'espère », pour paraphraser un passage de la conclusion du texte. De la même manière, la plupart des récits utopiques sont des commentaires sur le



monde réel formulés de manière oblique, et le souhait qui y est émis d'un monde meilleur est rarement accompagné d'un projet permettant de le mettre en branle.

Pour cette raison, les récits utopiques, comme celui de More, nous donnent à lire un monde idéal dont les conditions d'avènement sont généralement passées sous silence. L'absence de ce programme opératoire force la réflexion : comment peut-on instaurer une utopie ? Se montrer convaincant dans sa description d'un monde meilleur est-il suffisant ? Ne faudrait-il pas plutôt prendre des actions concrètes pour que l'utopie passe de l'imaginaire à la réalité ? Dans ce cas, quel prix est-on prêt à payer et à faire payer aux autres pour enfin voir son utopie se réaliser ? Dans son essai *Raison et déraison de l'utopie*, François Chirpaz pose une mise en garde à cet effet, en affirmant que « L'insensé qui constitue le péril majeur pour l'homme réside, précisément, dans le moment où le délire devient capable de tout, y compris du meurtre, pour se procurer les instruments de la puissance. Pour imposer sa domination sans limite. » (Chirpaz, 1999, p. 153.) En effet, un utopiste qui voudrait imposer son modèle social à son monde, malgré des intentions louables, aurait tendance à s'octroyer une autorité sans limite pour parvenir à ses fins, sans égard ni respect pour la vie humaine dont il cherche néanmoins à émanciper les conditions d'existence.

Il nous apparaît fertile, pour examiner les questions soulevées précédemment, de considérer le cas des super-héros, ces personnages imaginaires qui sont des utopistes en action ayant recours au despotisme afin de concrétiser leur conception du monde idéal. Après l'étude de l'ontologie du super-héros, nous aborderons le roman graphique *Watchmen* (Gibbons et Moore, 2005) afin de considérer les actions d'Adrian Veidt, un des personnages de ce récit qui, pour réaliser son utopie, renonce au mode opératoire du super-héros dans sa tentative d'instaurer un règne social du surhomme. Cette analyse nous permettra de confronter l'idée platonicienne selon laquelle la société gagnerait à être gouvernée par des rois-philosophes avec la manière pour le moins pernicieuse qu'adopte Veidt pour imposer sa volonté. Puis, nous soulignerons comment il est établi dans *Watchmen* que la concrétisation d'une utopie contient en germe le désir de constituer un nouvel ailleurs idéalisé.

Il semble important de préciser dès maintenant que, à l'instar de bien des univers de super-héros, le récit de *Watchmen* est d'abord une uchronie, comme le définit Richard St-Gelais dans son essai *L'empire du pseudo : grosso modo* « un monde fictif qui ne relève ni du futur ni du passé au sens strict, mais plutôt d'une histoire qui aurait pris un cours différent de celui qu'elle a pris en réalité, en opérant une bifurcation

dans la trame de l'histoire, à partir d'un point de bascule implicitement déterminé comme dominant ». Dans *Watchmen*, ce point de bascule est la parution en 1938 d'un *comic book* mettant en vedette Superman. En effet, l'apparition de ce personnage dans les kiosques à journaux n'a pas seulement comme impact de devenir populaire auprès des jeunes lecteurs, elle inspire également des gens ordinaires à revêtir un costume de carnaval et à traquer le crime pour « appliquer la justice » à l'extérieur du système légal.

Les justiciers masqués de *Watchmen* présentent donc une différence importante avec les super-héros plus connus qui deviennent des justiciers après avoir obtenu des pouvoirs extraordinaires, ce qui les amène à vouloir défendre les plus faibles de la société et à lutter contre le crime. Si, dans ces univers fictifs, tous les personnages transformés en super-humains ne décident pas d'utiliser leurs capacités pour faire le bien, ceux d'entre eux qui se montrent vertueux l'emportent toujours sur leurs ennemis et réussissent à maintenir l'ordre, en plus d'inciter les citoyens à se conduire de manière irréprochable<sup>1</sup>.

Les super-héros traditionnels et les justiciers masqués de *Watchmen* ont toutefois un point en commun : à un moment ou un autre, ils prennent la décision d'enfiler un costume et de se dresser comme un rempart contre le crime et la violence. Cette décision est prise autant parce qu'ils ont à cœur un idéal de justice que parce qu'ils croient fermement que leurs actions vont rendre leur monde meilleur. Il y a ici un élément qui permet de rapprocher le modèle traditionnel du super-héros et l'utopiste. Le premier poursuit activement des criminels alors que le second s'efforce de dresser avec sa plume les contours d'une société proche de la perfection ; néanmoins, les deux ont, tout de même, en commun d'être des idéalistes, confiants en leur vision d'une société meilleure. En effet, les super-héros ont toujours un projet utopique restreint, mais précis : l'éradication du crime. Ils sont convaincus qu'en accomplissant leurs actions héroïques, ils font en sorte que le bien triomphe du mal parce que, selon leur vision manichéenne du monde, les criminels représentent toujours le mal incarné.

Les super-héros ne se contentent plus simplement de rêver d'un monde débarrassé du crime ou même d'en offrir une description, puisqu'ils agissent en ce sens et prêchent par l'exemple. Leur désir d'un monde meilleur ne se manifeste pas dans une création littéraire,

---

<sup>1</sup> Il est important de souligner que ce traitement moral manichéen, ayant longtemps été la norme dans les récits de super-héros, était une obligation stipulée par le *Comics Code*, un code éditorial très strict instauré par un regroupement d'éditeurs au milieu des années 1950 afin de redorer l'image publique de la bande dessinée aux États-Unis. Pour en apprendre plus sur cet important épisode de l'histoire de la bande dessinée aux États-Unis, se référer à David Hajdu. 2008. *The Ten-Cent Plague : The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*. New York : Picador, 464 p.

mais bien par une activité de protecteur du peuple. Comme le précise Ruth Levinas dans son essai *The Concept of Utopia* : « If utopia arises from desire, the transformation of reality and the realisation of utopia depends upon hope, upon not only wishful thinking but will-full action » (Levinas, 1990, p. 199). À la différence des écrivains qui constituent dans l'abstrait leur monde idéal, les super-héros sont des *utopistes pragmatiques*, puisqu'ils ajoutent à leur espoir idéal d'une société meilleure des actions concrètes en vue de l'avènement de leur utopie.

Cela semble, du moins, le point de vue d'Alan Moore, scénariste de *Watchmen*, puisqu'il y fait une allusion directe dans une autre de ses œuvres. Le roman graphique *Supreme : The Story of the Year* se veut un pastiche à peine voilé de Superman. En ouverture de l'œuvre, Supreme est transporté dans un univers parallèle où il rencontre un grand nombre de ses alter egos. Deux d'entre eux, les Supreme White et Gold, lui souhaitent bonne chance dans ses aventures, allant même jusqu'à lui dire : « We hope you'll make your earth a Utopia, like we did ours » (Moore, 2002, non paginé), une allusion au fait que si un super-héros se rend jusqu'au bout de sa démarche, il transformera son univers en utopie, qu'il faut ici entendre non dans le sens d'un lieu d'ailleurs, mais plutôt comme une société idéale concrétisée.

Cette épuration sociale du crime que les super-héros veulent atteindre, aussi louable soit-elle, est menée sans le consentement des autres membres de cette société. Ce fait est souligné dans *Watchmen* : au cours du récit, le corps policier de Manhattan décrète une grève afin de protester contre les actions illégales des justiciers masqués. Il faut également rappeler que les super-héros œuvrent de manière beaucoup plus draconienne que les policiers. Le système légal de justice repose sur un effet de dissuasion, où le message lancé aux criminels est « le crime vous conduira à la prison », alors que celui des justiciers masqués n'est pas « ne commettez pas de crime », mais plutôt « si vous commettez un crime, je vais vous infliger une sévère raclée séance tenante ».

Il n'y a qu'un pas à franchir afin d'affirmer que les super-héros sont des despotes en puissance, en ce sens qu'ils imposent leur vision du monde et leur modèle social aux citoyens des villes qu'ils « défendent ». On peut résumer leur modèle judiciaire ainsi : le crime n'est pas puni au terme d'un long processus (enquête, arrestation, procès et emprisonnement), il est puni par les super-héros par une correction *hic et nunc*. Le super-héros est toujours dans une position d'autorité qui ne lui est pas attribuée par autrui : il décide lui-même de devenir à la fois juge, jury et bourreau. De plus, les super-héros ont l'habitude d'exhiber les criminels capturés à la population comme des trophées de chasse, en

les déposant ligotés devant un commissariat de police, à la manière des despotes. Dans son essai *Négationnisme et totalitarisme*, Christian Godin affirme : «La terreur despotique doit être publique pour remplir sa fonction, qui est d'obtenir la soumission des hommes» (Godin, 2000, p. 12). L'exhibition de leurs actions justicières est une partie importante du travail des super-héros, puisqu'en présentant au peuple ce qui risque de se produire si un individu enfreint la loi, ils inspirent la crainte et la terreur à leurs concitoyens, ce qui est inhérent à leur mode opératoire. C'est donc non seulement en pourchassant les criminels, mais aussi en faisant planer la menace de représailles violentes contre les actions criminelles sur le reste de la population que les super-héros travaillent à l'instauration de leur utopie.

Cette posture despotique est dépeinte autant que dénoncée grâce à plusieurs personnages dans le roman graphique *Watchmen*. Le travail de justicier masqué, après être toléré pendant des dizaines d'années, devient illégal par un décret sénatorial à la suite de la grève des policiers. Adrian Veidt, protagoniste qui a œuvré comme justicier sous le nom d'Ozymandias, prend sa retraite peu de temps avant la tombée de ce décret. Reconverti en homme d'affaires très influent, il garde un souvenir ambivalent de sa carrière de justicier, car il a toujours considéré que l'approche despotique qui consiste à traquer des criminels revient à s'attaquer aux symptômes plutôt que de traiter la maladie. Son passé de justicier lui permet de comprendre que l'approche despotique traditionnelle des super-héros ne porte pas fruits. De plus, comme le récit principal de *Watchmen* se déroule en 1985, en pleine apogée de la Guerre froide, la menace d'un déluge d'armes nucléaires sur la planète est plus inquiétante que la présence de criminels dans les rues.

L'imminence d'une guerre nucléaire ne semble toutefois pas tempérer l'optimisme de Veidt. Il a une opinion précise sur le futur qui attend l'humanité, opinion qu'il exprime en toutes lettres au cours d'une entrevue publiée dans un magazine :

I would say without hesitation that a new world is within our grasp, filled with unimaginable experiences and possibilities, if only we want it badly enough. Not a utopia... I don't believe that any species could continue to grow and keep from stagnation without *some* adversity... but a society with more human basis, where the problems that beset us are at least *new* problems (Gibbons et Moore, 2005, chap. 11, p. 31).

Il affirme donc avoir confiance en l'avenir, sans aller jusqu'à croire en la possibilité d'une utopie. De plus, malgré ce que dit Veidt, l'éventualité d'une guerre nucléaire appelle plus que jamais la nécessité de concevoir une utopie qui fournirait un espoir de survie à l'humanité, comme le

rappelle Claude G. Dubois dans *Problèmes de l'utopie* : « Lorsque la réalité prend la forme de l'apocalypse, l'utopie est la seule possibilité qui laisse à l'homme le droit de croire à l'aurore. » (Dubois, 1968, p. 55.)

La déclaration en apparence innocente de Veidt cache, en fait, un projet bien réel visant à faire advenir ce futur possible en s'occupant lui-même de confronter l'humanité à un défi de taille. Sous le couvert de ses activités d'affaires, Veidt élabore un important complot. Son plan l'amène à kidnapper et séquestrer sur une île déserte des artistes et des scientifiques<sup>2</sup>. Dans un premier temps, les artistes, en tant que spécialistes de l'imaginaire, conçoivent un scénario d'horreur dans lequel un monstre surgit d'une autre dimension pour atterrir en plein cœur de New York, provoquant ainsi une décharge supersonique qui causerait la mort de millions de personnes. Les scientifiques trouvent, par la suite, une manière de faire passer ce plan de la fiction à la réalité. La catastrophe subséquente aura pour effet de causer un émoi mondial se traduisant par une solidarité entre les citoyens de la planète, solidarité capable de désamorcer les tensions nucléaires gimpantes.

Malgré une tentative tardive menée par d'autres justiciers pour contrecarrer le projet d'Adrian Veidt, celui-ci parvient à mettre à exécution son plan et tue en un instant des millions de New-Yorkais. Pour se justifier auprès de ses anciens collègues dépités, qui constatent l'étendue de la désolation provoquée par son action, Veidt explique : « No one will doubt this earth has met a force so dreadful it must be repelled, all former enmities aside. » (Gibbons et Moore, 2005, chap.12, p. 10.) Le plan de Veidt est décrit de la manière suivante dans un article à propos de *Watchmen* : « Veidt believes that the way to end war and human suffering is to force the world powers into aligning against a common enemy (a monster from outer space derived from the imagination of a comic book writer). » (Spanakos, 2009, p. 39.) Ce n'est qu'une première étape dans son projet, qui est décrit en toutes lettres comme une utopie par Veidt lui-même puisque, suite à la réalisation de son plan, il déclare : « I saved earth from hell. Next I'll help her towards utopia. » (Gibbons et Moore, 2005, chap. 12, p. 20.) Qu'importe si des millions de gens sont tués au cours de la concrétisation de son utopie : sa volonté d'établir une société idéale exige qu'il se place au-dessus des hommes. Comme le rappelle Raymond Ruyer : « La plupart des utopies sont très rationalistes, agressivement parfois. C'est l'homme qui joue à être dieu, et non l'homme qui rêve d'un monde divin. » (Ruyer, 1988, p. 4.) L'écrivain qui joue à être Dieu dans les pages de son œuvre est toutefois moins dangereux que l'utopiste qui décide, dans la réalité,

<sup>2</sup> Il est d'ailleurs intéressant de souligner que l'utopie de Veidt est imaginée par des artistes et des scientifiques sur une île secrète, de la même manière que More situe une utopie sur une île mystérieuse.

de s'octroyer le droit de vie et de mort sur ses congénères afin de voir son monde rêvé actualisé.

Veidt fait le pari que dans une telle atmosphère mondiale de traumatisme et de crainte envers le futur, la population sera non seulement solidaire face aux périls de l'avenir, mais que tous seront aussi plus disposés à apporter des changements personnels afin de s'émanciper. Ces changements sont tous trouvés dans l'esprit de Veidt. Dans sa jeunesse, celui-ci accomplit un long voyage initiatique en suivant les traces de son idole, Alexandre le Grand, périple qui l'amène dans des contrées éloignées de l'Orient où il acquiert des techniques de combat et de méditation lui permettant de maximiser ses capacités physiques et mentales. Suite à sa carrière de justicier, Ozymandias devient un prospère homme d'affaires, dont les différentes compagnies œuvrent dans plusieurs secteurs (produits de luxe, édition, jouets, etc.). Un des produits distribués par l'une des nombreuses compagnies de l'empire Veidt est un livre proposant une méthode d'émancipation personnelle similaire à celle qui permet à Veidt de devenir Ozymandias. Voici quelques extraits révélateurs tirés de l'introduction de ce programme :

The Veidt method is designed to produce bright and capable young men and women who will be fit to inherit the challenging, promising and often difficult world that awaits in our future.

Our third and longest chapter presents a carefully coordinated series of physical and intellectual exercises which, if followed correctly, can turn YOU into a superhuman, fully in charge of your destiny. The Veidt method paves the way for a bright and hopeful future in which anyone can be a hero.

When you yourself are strong and healthy in mind and body, you will want to react in a healthy and positive way to the world around you, changing it for the better if you are able, and improving the lot of both yourself and your fellow man.

There's a bright new world just around the corner. It's going to need heroes just as badly as this one does, and one of them could be YOU! (Gibbons et Moore, 2005, chap. 10, p. 32.)

Il est flagrant que ce passage insiste sur la possibilité d'un avenir radieux que Veidt promet à ses lecteurs, un avenir où tous seront des surhumains et des héros. Nous avons donc affaire à une utopie particulière, puisque ce monde idéal n'est plus seulement façonné par des conditions sociales nouvelles, mais par une communauté de gens extraordinaires, un monde peuplé de héros où le travail de justicier masqué est donc rendue caduque. Veidt ne suggère pas un programme social qui n'est possible que si les lecteurs de son projet utopique y

adhèrent ; il propose plutôt d'opérer une révolution individuelle qui se diffusera à l'ensemble des citoyens de la terre.

Veidt souhaite donc que son programme d'émancipation soit appliqué par une grande partie de la population, et il suppose que, suite au drame, les gens seront plus enclins à suivre son projet. Le rapprochement entre la catastrophe et la méthode Veidt est apparent dans une des images qui présente le désastre, où on peut voir en arrière-plan le monstre et en avant-plan une réclame pour la méthode Veidt qui flotte au vent (Gibbons et Moore, 2005, chap.12, p. 6). La co-présence de ces deux éléments – la catastrophe et le programme d'émancipation illustre bien le passage entre le désarroi et la transformation personnelle que Veidt souhaite susciter dans l'esprit des citoyens.

Le projet d'Adrian Veidt est donc très loin de celui du justicier masqué typique. Il utilise bien la peur comme manière de transformer la société, comme c'est le cas avec les super-héros et les justiciers qui terrorisent les criminels en leur assénant des corrections. Or, dans le cas des super-héros, ces actions despotiques visent une cible particulière : les criminels. Veidt frappe à l'aveugle lorsqu'il téléporte un monstre dans Manhattan : des innocents aussi bien que des fourbes sont tués. Son geste ne peut entraîner une compréhension précise de la part de la population, parce que celle-ci n'a aucune idée de ce qu'elle devrait craindre suite à cette catastrophe. Dans le cas du criminel tabassé, le message est assez clair, mais quand un monstre tue trois millions de gens de manière complètement arbitraire, que faut-il comprendre ? Rien en particulier. La réaction la plus prévisible consiste plutôt en une terreur sourde et confuse, ce qui sert bien le projet de l'ex-justicier utopiste.

Adrian Veidt est décrit à plusieurs reprises dans *Watchmen* comme l'homme le plus intelligent sur terre. Grâce à la création d'un empire commercial constitué d'une pléthore d'entreprises, il acquiert une opulence qui fait de lui une figure impérieuse. Il réunit donc dans une même personne la figure du roi et du philosophe. Ceci rappelle à la mémoire la citation de Platon que Thomas More reprend dans *L'Utopie* : « l'humanité sera heureuse un jour, quand les philosophes seront rois ou quand les rois seront philosophes. » (More, 2003, p. 36.) En suivant cette logique, Veidt est la personne toute désignée pour conduire l'humanité au bonheur, à ce détail près : si les citoyens sont heureux d'être gouvernés par un roi-philosophe, il est plus difficile d'admettre qu'ils appréciaient d'être *manipulés* par un tel individu. C'est pourtant ce que fait Veidt en provoquant une hécatombe à l'insu de la population.

Dans les univers de fiction où les super-héros forment la classe dominante de la société, leur posture d'autorité sur la population leur

confère un statut similaire à celui des aristocrates. Agissant comme des rois punitifs, ils appliquent implacablement la justice, en n'effectuant que très rarement une réflexion philosophique autour de leurs actions. Un personnage comme Ozymandias, qui, techniquement, n'est pas un super-héros mais qui jouit tout de même d'un ascendant sur ses congénères similaire à celui du super-héros aristocrate, effectue une longue réflexion le menant à pousser d'un cran son action sociale en vue d'établir son utopie. Il justifie son action meurtrière en tant qu'un mal nécessaire, avec une rhétorique qui rappelle celle du président américain Harry S. Truman, qui avait justifié l'usage de l'arme atomique en disant que la mort de milliers de gens avait permis la survie de millions d'autres. Le roi qui joue au philosophe est peut-être plus dangereux que le simple roi parce que sa réflexion, dont le résultat sert admirablement bien sa cause, le disculpe face à sa propre conscience et tente de le justifier à la conscience d'autrui. Pourrait-on faire confiance à une figure d'autorité qui, convaincue du bien-fondé de son utopie, prendrait des moyens draconiens afin de provoquer l'avènement de celle-ci et tenterait de s'absoudre de ses actions sanglantes par une réflexion élaborée ? D'un autre côté, le philosophe rigoureux, certain de la validité de son utopie, pourrait-il résister à la tentation d'appliquer sa conception de société idéale sans le consentement des siens s'il jouissait de la puissance du roi ? Ou, comme le formule Aeon Skoble :

Could anyone whose power, knowledge and position might incline them to be grandiosely concerned about "the world" be trusted to do the right thing for individuals in the world? Or is the savior mindset inherently dangerous for any human being to adopt? (Skoble, 2009, p. 38.)

L'exemple allégorique fourni par *Watchmen* répond par la négative à ces questions, et il faut bien admettre que c'est seulement par une conviction indéfectible du bien intrinsèque de la nature humaine que l'on pourrait donner raison à Platon.

Il paraît assez manifeste qu'Ozymandias est dépeint dans *Watchmen* comme un agent du mal dont les actions servent son propre intérêt. Comme le souligne Robert J. Loftis,

Ozymandias [...] has one of the key flaws that marks comic book villainy: he is a megalomaniac who wants to take over the world. He may say that the purpose of his plan is to "usher in an age of illumination so dazzling that humanity will reject the darkness in its heart". But we know the first thing he thinks about when his crazy scheme succeeds is his own glory. "I did it!" he shouts, fists in the air. And he immediately begins planning his own grand role in this utopia. (Loftis, 2009, p. 67.)



Ajoutons à cela que sa mégalomanie se double d'un narcissisme exacerbé, puisque son projet grandiose consiste à amener les citoyens de la planète à se façonner à sa propre image :

Veidt is nothing but a glorified aesthete. All he wants to do is recreate the world in his own image, to establish a unity of thought and world on his terms, answerable to no one else-and certainly not to and moral code recognized by mere mortals. (Kukkonen, 2009, p. 205.)

De plus, l'intelligence grandiose attribuée à Veidt ne semble pas être mise à profit dans son analyse de la tension entre le bloc de l'Est et le bloc de l'Ouest. En effet, il propose une solution des plus simplistes à une situation politique éminemment complexe, comme l'affirme Tony Spanakos : « Adrian Veidt is a megalomaniac who reduces the most basic division in international politics to a simple Gordian knot and then commits mass murder for the greater good. » (Spanakos, 2009, p. 36.)

Que le projet de société peuplée de surhommes auquel aspire Veidt se réalise ou non, une chose reste certaine : un nouveau projet utopique émergera forcément dans la société idéale que l'implantation de la « méthode Veidt » peut amener. En effet, alors que cette nouvelle ère s'instaure, que l'utopie de Veidt passe d'un lieu imaginaire et inexistant à la réalité, il se trouvera quelqu'un pour de nouveau rêver à autre chose, concevoir mieux et penser à un ailleurs plus étincelant. Ceci est exprimé dans *Watchmen* par un détail subtil mais significatif.

Dans le décor de ce New-York uchronique se trouve une salle de cinéma portant le nom Utopia. Cette salle est détruite dans la catastrophe ourdie par Veidt. Dans les dernières pages du roman graphique, le cinéma est reconstruit et porte cette fois le nom New Utopia<sup>3</sup>. On peut voir dans la présence de cette salle de cinéma qui apparaît alors que l'utopie d'Adrian Veidt commence à prendre forme, l'idée selon laquelle une utopie concrétisée entraînerait d'emblée la conception d'une nouvelle utopie. En effet, toute société, aussi parfaite qu'elle puisse sembler pour ceux qui l'instaurent, ne saura jamais satisfaire l'ensemble de la population. De la sorte, il se trouvera toujours quelqu'un pour rêver à mieux, pour chercher ailleurs, voire nulle part, ce qui lui manque ici et maintenant, et pour imaginer une utopie.

<sup>3</sup> Il est, par ailleurs, intéressant de noter que le film à l'affiche le jour de la catastrophe est *The Day the Earth Stood Still*, récit de science-fiction de 1951 où un extraterrestre vient sur terre pour avertir la population du danger lié à l'utilisation de l'énergie atomique afin de créer des armes de destruction massive, et que le film à l'affiche au cinéma New Utopia est *Offret (The Sacrifice)* d'Andrei Tarkovski, œuvre qui aborde également de front la menace d'une guerre nucléaire. La citation de ces deux films au sein du roman graphique n'est pas anodine puisqu'elle entre dans le cadre plus large de la question des références culturelles très nombreuses incluses dans l'œuvre et que le discours de ces deux films, par rapport à la menace nucléaire, offre un complément pertinent à celui qui est articulé dans *Watchmen*.

## Bibliographie

### Œuvre à l'étude :

GIBBONS, Dave et Alan Moore. 2005. *Watchmen : The Absolute Edition*. New York: DC Comics, 464 p.

### Références :

CHIRPAZ, François. 1999. *Raison et déraison de l'utopie*. Paris : L'harmattan 240 p.

DUBOIS, Claude G. 1968. «Problèmes de l'utopie». *Étude de critique et d'histoire littéraire*, volume 85. Paris : Lettres modernes, 64 p.

GODIN, Christian. 2000. *Négationnisme et totalitarisme*. Nantes : Plein Feux, 62 p.

HAJDU, David. 2008. *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*, New York : Picador, 464 p.

KUKKONEN, Taneli. 2009. «What's So Goddamned Funny? The Comedian and Rorschach on Life's Way». In *Superheroes and Philosophy; Truth, Justice and the Socratic Way*, sous la dir. de Tom Morris et Matt Morris, p. 197-214. Peru : Open Court Press.

LEVITAS, Ruth. 1990. *The Concept of Utopia*. Hemel Hempstead : Syracuse University Press, 224 p.

LOFTIS, Robert J. 2009. «Means, Ends, and the Critique of Pure Superheroes». In *Superheroes and Philosophy; Truth, Justice and the Socratic Way*, sous la dir. de Tom Morris et Matt Morris, p. 63-78. Peru : Open Court Press.

MOORE, Alan et al. 2002. *Supreme : Story of the Year*. New York : Checker Book Publishing, 324 p.

MORE, Thomas. 2003. *L'utopie*. Coll. «Philosophie». Paris : Libro, 128 p.

RUYER, Raymond. 1988. *L'utopie et les utopies*. Paris : Gérard Monfort, 290 p.

SKOBLE, Aeon. 2009. « Superhero Revisionism in *Watchmen* and *The Dark Knight Returns* ». In *Superheroes and Philosophy; Truth, Justice and the Socratic Way*, sous la dir. de Tom Morris et Matt Morris, p. 29-41. Peru : Open Court Press.

SPANAKOS, Tony. 2009. « Super-vigilantes and The Keene Act ». In *Watchmen and Philosophy, A Rorschach Test*, sous la dir. de Mark White, p. 33-46. Hoboken: John Wiley & Sons.





**THÉÂTRE  
DYSTOPIQUE**



# Dernier acte

**Personnages :**

**Henri** : Homme d'État / **Agnès** : Sa femme / **Gérard** : Militaire /

**Béatrice** : Sa femme / Des hommes

**Lieu :**

Une maison cossue

*Dans la salle de réception luxueuse. Une énorme table dressée de couverts. Un homme (Henri), assez âgé, assis à une place.*

**Henri**

Vous avez vu, cette fourchette ?

*Il la manipule gauchement, pique la table.*

C'est la première fois que je la remarque. Pourtant, j'ai dû manger avec cette fourchette plus d'un millier de fois. C'est dangereux, une fourchette. (*Il s'interrompt et appelle.*) Eh ! Oh ! Quelqu'un m'entend ? Houla... Non. Personne. J'ai une de ces envies d'être de mauvaise humeur. Mais seul, ça ne va pas. Il faudrait que j'engueule quelqu'un, en le pointant avec mon doigt, et en prenant une grosse voix : Wouaaaaaaah ! Et puis lui faire des têtes terribles : Bwaaaaaaaaa ! Voilà. Cette tête-là. Adoptée. Vous m'entendez ou je parle seul ?



*Silence.*

Misère, je parle seul, c'est terrible.

*Au bord des larmes.*

J'ai envie de pleurer, et je ne sais même pas pourquoi...

*Une femme (Agnès) apparaît. Assez âgée également.*

**Agnès**

J'entre.

**Henri**

Ah! Enfin. Où étiez-vous?

**Agnès**

J'ai fait dégager l'allée dans la cour en avant. La table est prête. J'ai mis les couverts en porcelaine. Ça fait CRAC, quand ça tombe sur le sol. Ou pas nécessairement sur le sol. Sur les murs aussi. C'est selon. L'heure est à l'heure. Ça va. Les autres ne devraient plus tarder. On va rire. Peut-être pas vous. Moi si. C'est cette robe-ci que vous aimez?

**Henri**

J'aime une de vos robes?

**Agnès**

Bien. Très bien. Je suis fin prête. Je vais de ce côté, petit pas, petit pas, je me place ici, et hop. Voilà. Plus qu'à attendre, et en attendant, je lève la tête et je vous regarde. Vous, êtes, drôle. La tête que vous avez!

**Henri**

Je ne suis peut-être pas tout à fait dans mon assiette, parce que je ne comprends peut-être pas tout à fait ce qui se passe, mais j'avertis tout de suite, je vais être affligé. Ils peuvent dire ce qu'ils veulent, et parler tant qu'ils veulent, je n'écouterai pas. Je ne sais même pas quel muscle il faut forcer pour ça.

**Agnès**

Nos enfants seront là, aussi. Je vais vous les pointer du doigt, comme ça, discrètement, et je dirai : « Regardez, mon cher, voici Alexandre. C'est notre plus vieux. Voyez comme il ressemble à une bouilloire! Et quel tricot ridicule! » Et blablabla, et blablabla, j'aurai peine à ne pas m'écrouler de rire.

**Henri**

Moi, le premier qui rigole, je lui fais avaler le service, et la nappe, et une chaise, si ça entre... Ah oui, ça me revient, tranquillement, l'envie de faire bouffer de la terre à tout le monde. C'est rassurant.

**Agnès**

Avez-vous remarqué comme nous nous parlons ? C'est très étrange, cette manière de nous parler. Je n'avais jamais remarqué. Tout est nouveau, aujourd'hui. Je vois tout pour la première fois.

*Agnès et Henri se retournent. Béatrice est là. Une des manches de sa robe a été arrachée.*

**Henri**, *sursautant de peur*

Aaah !

**Agnès**

Depuis quand êtes-vous là ?

**Béatrice**

Moi ?

**Agnès**

Eh bien oui, vous, qui d'autre ?

**Béatrice**

Je ne sais pas. J'étais là ?

**Agnès**

Il faut croire que oui.

**Henri**

Ça y est, vous m'avez fait peur. Tout est à recommencer...

**Béatrice**

Je crois que je me suis arrêtée au milieu de quelque chose. Ah oui. Gérard est en train de vomir sur le perron.

**Agnès**

Ça commence.

**Henri**

Qu'est-il arrivé à votre robe ? C'est la mode ?

**Béatrice**

Un accident, probablement. Je ne sais pas, j'ai fermé les yeux tout le long du trajet, et je me suis raconté l'histoire de la poule sur un mur. On entend quoi, là ?

*Silence. Henri écoute, apeuré, puis se rassure.*

**Henri**

Non. Rien.

**Béatrice**

C'est dans mon oreille, alors ?

*Elle s'enfonce un doigt dans l'oreille tout en secouant la tête.*

Tant mieux...

*Gérard arrive, se tenant le ventre d'une main.*

**Gérard**

Nous sommes passés de justesse. J'essayais de leur dire quelque chose, théière, armoire, cheval... C'est tout ce que j'arrivais à prononcer...

**Agnès**

Ah! On va rire.

**Gérard**

Vous vous amusez ? Ne me dites pas le contraire. En ce moment, vous avez du plaisir !

**Agnès**

J'ai du plaisir.

**Gérard**

Je retourne vomir...

**Béatrice**

Oh, s'il-vous-plaît. Non. Pas de saleté, et on ne crie pas. On reste doux. Tout doux. On s'assied, et on fait comme si.

**Gérard**

Maintenant ? S'asseoir ? Manger ?

**Béatrice**

Oh oui, s'il-vous-plaît... J'aimerais bien au moins avoir l'impression. J'aimerais faire comme si, pendant un instant, pendant un petit instant. Comme si tout était calme, hein ? Asseyons-nous, et parlons du beau temps... Il fait beau, non ?

**Henri**

Et si je criais des ordres, n'importe quoi. «Faites les chèvres !» Qu'est-ce que vous en dites ?

**Agnès**

Il fait l'imbécile comme ça depuis ce matin. Dans un autre genre de circonstance, c'est charmant. C'est pour cela que je l'ai marié. Oh, Henri, je viens de vous aimer, juste là, un petit instant.

**Gérard**

Pour être tout à fait franc, moi, je ne comprends pas. Je n'arrive pas à tirer réellement les liens entre nous et toute cette affaire.

*Il fait des gestes devant lui, comme pour écarter des fils qu'on ne verrait pas.*

Quelque chose n'est pas là. Vous voyez bien que quelque chose n'est pas là...

**Béatrice**

Gérard, s'il-te-plaît, arrête. Viens t'asseoir. Raconte quelque chose d'ennuyant.

*Gérard essaie de s'approcher de la table, mais ça ne va pas. Il marche sur place.*

Mais assieds-toi, qu'est-ce que tu fais ?

**Gérard**

Je... je ne sais pas. Le déni n'embarque pas...

**Béatrice**

Bon. Fermons les yeux. Nous sommes à une fête. Un défilé ! Nos enfants sont là, et ils nous aiment. Ils nous font des cadeaux le jour de nos anniversaires, nous nous faisons du souci pour eux, et le reste du temps, je m'ennuie. Oh oui, je m'ennuie et la vie est longue, très longue, très très très longue, et c'est exquis...

**Gérard**

Mon Dieu. Écoutez...

*Silence. Puis, on entend comme un murmure.*

**Béatrice**

Ce n'était pas dans mon oreille, finalement. Je le savais bien...

**Henri**, *se dressant d'un coup*

Aaaaaaaaaaaaaaaaaah haaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

**Agnès**

Pas tout de suite, mon cher, c'est beaucoup trop tôt.

**Henri**

Ça ne va pas, je suis tout désynchronisé... Je n'arrive pas à me mettre vraiment en colère. Vous savez, le panache que ça donne ? Ça évite d'avoir à comprendre...

**Agnès**

La lala lala. Je chante, je me lève, je tourne sur moi-même, je me rasieds. Je suis complètement ridicule !

**Henri**

Vous croyez qu'ils vont vraiment venir ? Je veux dire, vous croyez qu'ils sont sérieux, avec tout ce qu'ils disent ? Je veux dire, vous croyez qu'ils disent ce qu'ils ont l'intention de faire, et qu'ils ont des intentions qui collent à ce qu'ils disent ? C'est que c'est très compliqué, tout ça, dire, et faire, et faire dire, et faire faire dire, et moi, je me dis, qui sait ? Peut-être que ce n'est pas si grave ? Peut-être qu'ils crient des choses horribles parce que ça leur démange, et qu'au fond, ils nous aiment bien ? On n'en sait rien. Et eux non plus, d'ailleurs. D'ailleurs, qui sait quoi ? Rien, et pouf ! Tarte aux pommes...

**Béatrice**

Non, mais... non... on ne parle pas de ça, s'il-vous-plaît...

**Henri**

C'est plus fort que moi. Quand je ne suis pas fâché, je me pose des questions.

**Gérard**

Nous sommes victimes de notre enthousiasme. Voilà. L'enthousiasme, voilà le poison du monde. Les enthousiastes ont de grands cœurs et de grandes mains, et tandis que leur cœur bat, leurs mains aussi battent, et c'est un grand cauchemar épouvantable, non ça ne veut rien dire...

**Henri**

Je me demande où est-ce que tout ça nous a glissé des mains... Parce qu'enfin, quand je tiens une fourchette, je la tiens, oui ? Et quand je ne la tiens plus, eh bien je ne la tiens plus, non ? C'est simple, et pourtant...

**Gérard**

Et moi, j'ai toujours dit ce que je pensais, et j'ai toujours fait ce que je pensais que je disais. Remarquez, j'ai peut-être dit des choses que je ne pensais pas, mais c'était sans le penser.

**Henri**

Et puis, ils ont le beau rôle, de l'autre côté de la porte, ça oui, le beau rôle. Ils sont là, ils regardent les bras croisés, et dès que quelque chose ne va pas, bing, aux armes, et on étripé tout le monde. Mais moi je vous le dis, quatre-vingt pour cent de ces gens-là ne savent même pas pourquoi ils sont là, et les derniers vingt ont simplement envie de cogner.

**Gérard**

Oui, oui, c'est ça ! C'est ça ! C'est exactement ce que je pense.

**Henri**

Ha, ça me revient tranquillement, l'envie d'étripé tout le monde. Je vais leur gueuler dessus à partir de la porte. Je vais ouvrir la porte et gueuler. Ça va servir de hors-d'œuvre.

*Henri se dirige vers la porte. À ce moment, le murmure s'amplifie. Une foule énorme approche.*

**Gérard**

Oh... Je... Et si nous barricadions la porte plutôt, hein ? Pourquoi pourquoi pourquoi ne pas barricader, hein ? Juste un tout petit peu, hein ?

**Agnès**

Pour quoi faire ?

**Gérard**

Pour gagner du temps. Une minute, deux minutes. Ça nous permettra peut-être de trouver quelque chose à dire qui bouclerait la boucle.

**Béatrice**

Bonne idée.

**Gérard**

Depuis ce matin que je cherche. « Ainsi soit-il », « Advienne que pourra ». Ça ne va pas. Il faut trouver autre chose. Ça ne peut pas être simplement ça, comme ça. On ne fait rien, avec ça. Allez, je barricade, juste un peu. Par principe. Hop.

*Gérard commence à barricader la porte.*

**Henri**

Bon. Pour dire la vérité, je suis complètement perdu. Je ne sais absolument pas ce que je fais. Mais attention. Si je me décide à quelque chose, n'importe quoi, il ne faudra pas se demander.

**Béatrice**

Nous allons vraiment rester ici et attendre ?

**Agnès**

Et comment !

**Béatrice**

Mais qu'est-ce qu'ils nous veulent ?

**Henri**

Mais rien du tout ! Ils ne veulent rien du tout. Qu'est-ce que vous voulez qu'ils fassent ? Ils ne vont tout de même pas inventer quelque chose à faire, et passer un vote, non ? Ils font n'importe quoi, mais ils essaient que ça ait l'air de quelque chose. Ils font du bruit, alors nous, nous allons faire encore plus de bruit qu'eux. Alors, ils vont tenter de faire mieux, et nous aussi, et puis encore, et puis encore, comme ça, sans arrêt...

**Béatrice**

Si nous allions cueillir de petits fruits ? Vous avez déjà entendu qu'il soit arrivé quelque chose de terrible à quelqu'un qui cueillait de petits fruits ?

*Gérard revient.*

**Gérard**

Les voilà ils sont là ils sont là. Je les ai vus ils m'ont vu ils arrivent. Ils sont là. J'ai mis quelques meubles. Ça ne les retiendra pas très longtemps. Parlez-moi. Faites des sons. Baaaaa, beeeeeee, biiiiiii, boooooooooo...

**Agnès**

C'est amusant, le son, au loin, qui monte, qui monte. Ça me fait vibrer le sternum. Ça chatouille, c'est nouveau, c'est amusant, c'est drôle, c'est...

**Gérard**

Ils sont là... C'est fini...

*On entend de grands coups donnés dans la porte.*

**Henri, se levant d'un coup**

Mais qu'est-ce que c'est que ça! Mais qu'est-ce que c'est que ça! Mais qu'est-ce que c'est que ça!

*Henri n'arrive pas à enchaîner d'autres mots.*

**Agnès**

Mais encore?

**Henri**

Je ne sais pas. Ça ne vient pas...

**Gérard**

« Tout est bien qui finit bien ». « Qui vole un œuf vole un bœuf ». Non. Ça ne va pas non plus...

**Béatrice, à une fenêtre**

Mais pourquoi est-ce qu'ils m'en veulent, à moi? Voilà plus de vingt ans que je fais des tartes, exclusivement.

**Agnès**

Je me lève, je fais un pas, un autre pas, encore un encore un encore un, je regarde par la fenêtre... Nos enfants sont parmi eux. C'est une constatation. Point.



**Béatrice**

C'est horrible. Comment avons-nous pu en arriver là. Ce sont nos enfants. Nos enfants. Ils nous sont passés par le corps, et aujourd'hui ils veulent en finir avec nous. C'est effrayant...

**Agnès**

Encore beau que nos parents soient déjà morts...

**Béatrice**

Vous faites de l'humour ?

**Agnès**

Pourquoi ? Vous n'êtes pas certaine d'avoir saisi l'allusion ?

**Béatrice**

Je parle de nos enfants. Les vôtres aussi sont là, au cas où vous n'avez pas remarqué le tricot ridicule que porte votre fils. À moins que vous ne pensiez qu'ils soient là pour vous protéger des autres ? Notons pour la chronique qu'il est en train d'essayer de défoncer la porte devant tout le monde.

**Henri**

Ils sont nombreux. Que va-t-on faire ? On ne va tout de même pas leur faire bouffer le service un par un. Il faut ratisser plus large. Les insultes peut-être ?

**Agnès**

Ils vont chercher des haches. Henri ! Alexandre est là ! N'est-ce pas qu'il est beau ? Cela me donne des frissons dans le dos.

*Elle rit. On entend les coups de hache dans la porte.*

**Gérard**

Nos enfants, nos enfants, mais nous aurions dû les faire tuer eux aussi... Qu'est-ce que c'est que cette idée de laisser ses enfants vivants... Ils grandissent, ils grandissent, et ils grossissent, aussi, et ils deviennent énormes, énormes ! Ensuite, on ne peut même plus les embarrer dehors, ils défoncent les vitres et ils entrent et ils n'obéissent plus à rien ils sont déchaînés et on finit en pulpe sur les murs et voilà et voilà, bravo. Quelle joie... J'ai un de ces maux de ventre. Oh... Vous avez quelque chose contre les maux de ventre ?

**Henri**

Bandits! Non, c'est un peu faible...

**Gérard**

Et est-ce qu'ils écoutent? Non. Est-ce qu'il y a moyen de leur montrer qu'on y est pour rien? Non. Ils décident de tout ce que vous leur devez, et ils vous tiennent pour responsable de tout, et ils vous demandent des comptes, mais vous n'avez aucun compte à rendre, comment est-ce que je pourrais rendre des comptes? Je n'ai jamais rien compté. Qui compte? Qui compte quoi que ce soit? Il aurait fallu nous le dire! On ne m'a rien dit, à moi! Je ne savais pas qu'il fallait compter! Pourquoi aurait-il fallu compter? Comment aurais-je pu savoir qu'il aurait fallu compter? Et compter quoi? Je ne comprends rien!

**Béatrice**

Mais pourquoi est-ce que nous ne sortons pas par derrière? C'est ça que je ne comprends pas... Pourquoi est-ce que je ne sors pas, moi? Pour aller cueillir de petits fruits. Je ne vois pas comment il pourrait m'arriver quelque chose pendant que je cueille de petits fruits. Je n'ai qu'à sortir. Mais sors, cocotte! Quelle nouille...

**Agnès**

Mais oui, sortez par derrière. Qu'est-ce que vous attendez?

**Béatrice**

Et vous, pourquoi est-ce que vous ne sortez pas?

**Agnès**

Je ne vais tout de même pas faire la sainte, non? Tout le plaisir que j'ai eu à faire la grue pendant toutes ces années! Ah! Je ne vais pas manquer la finale! Voilà plus de deux heures que je cherche la bonne robe. Si j'avais voulu jouer à cache-cache, je me serais mis des bottes.

**Béatrice**

Bon. Alors j'y vais. J'en cueillerai pour tout le monde. Au revoir.

**Agnès**

Ta ta.

*Béatrice sort. Les coups sur la porte redoublent de force.*

**Gérard**

Vous savez quoi ? Serrez-moi la main.

*Gérard tend la main à Henri.*

Je vous en prie ! Serrez-moi la main. J'ai horriblement besoin que vous me serriez la main... Je dois accomplir quelque chose, maintenant, autrement, ça n'a aucun sens. Jamais je n'aurai le courage...

**Henri**

Flûte, crotte, ils ne me feront pas le coup du à-genoux, et toute cette sorte de choses. Ça, non. Je vais rester bien raide, les genoux tellement raides qu'on en parlera encore demain. Les genoux, raides ! Tant pis pour eux s'ils finissent. Je me sens bien, là. Je me sens moi.

**Agnès**

Ça y est ! La porte va céder ! Dites-donc, quelle rage ! Ah ça, ils nous détestent à part entière.

**Gérard**

Je ne pourrai pas.

**Agnès**

Restez stoïque, je vous dis. C'est beaucoup plus drôle. Et puis vous leur devez bien ça.

**Gérard**

Je... Depuis le début je... Je n'ai fait que ce qu'on m'a dit de faire.

**Agnès**

Ça y est. Il craque.

**Gérard**

Depuis toujours. Je n'ai fait que ce qu'on m'a dit de faire, et voilà, oui, je vous blâme tous. Je vous blâme tous, et je suis innocent. Je ne vous ai jamais compris, je n'ai jamais rien compris.

*La porte cède. Des hommes entrent, armés de barres de métal. Gérard se précipite vers eux.*

Serrez-moi la main ! Tuez-moi, je m'en moque, mais serrez-moi la main d'abord ! Soyez sportifs !

*On le tire violemment par le bras, le frappe au visage avec une barre. Son crâne fend avec un bruit mat.*

Oh! C'est...

*Il essaie à nouveau de tendre la main. Un homme lui donne plusieurs coups de poing violents au visage en le retenant fermement par son vêtement. Gérard tombe sur le sol. On le frappe au visage avec les pieds. Il tend encore sa main. On lui fracture le poignet avec la barre de métal. Il regarde autour de lui, effaré, tendant sa main fracturée.*

Oh... Je...

*On lui tranche la gorge.*

Agnès est morte de rire.

*Les hommes s'approchent d'elle et d'Henri.*

### **Agnès**

Alexandre, comme tu es beau!

*Un homme la saisit par les cheveux et la traîne au milieu des autres.*

C'est parti!

*On la bouscule en tirant sur ses vêtements.*

Pas la robe, pas la robe... Henri?

Elle tend les mains vers Henri. On lui donne un grand coup de barre derrière la nuque. Elle s'effondre, et sa tête donne lourdement contre le carrelage.

### **Henri**

Raides, les genoux! Raides! Et pas un mot! Exécution! Fumiers! ... C'est bon, fumiers? Ça insulte?

*Un homme se précipite sur lui et lui assène un violent coup de barre sur la clavicule.*

Oh... Mais... Attendez, vous allez beaucoup trop vite je...

*Autre coup. Henri tombe sur ses genoux.*

Déjà sur les genoux... Je... J'ai fait quelque chose de mal?

*Un troisième coup s'abat à la même place. Henri tombe sur le sol. Au bord des larmes.*

Oh, je... je vous en prie... ne me laissez pas seul... Je déteste être seul, je me sens devenir...

*On lui tranche la gorge. Un homme apporte le corps de Béatrice, et le laisse tomber près des autres. Une petite poignée de baies rouges tombent de sa main et se répand sur le sol.*

*Puis, les hommes mettent le feu et sortent en refermant la porte.*

*Fin.*





## Notices biobibliographiques

### Stéphanie Bellemare-Page

Stéphanie Bellemare-Page a consacré une thèse de doctorat à l'œuvre d'Andreï Makine dans laquelle elle a analysé les rapports entre mémoire, Histoire et écriture ainsi que les enjeux entourant les écritures migrantes. Stagiaire postdoctorale au Laboratoire d'études sur les représentations du Nord de l'UQAM, elle mène présentement des travaux sur le mythe de l'âme russe dans les textes, récits de voyage et discours français des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

### Elaine Després

Elaine Després rédige une thèse de doctorat au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal qui aura pour titre « Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure de l'éthique », sous la direction de Jean-François Chassay. Dans le cadre des travaux du *Sélectif*, elle codirige la publication du recueil *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, paru début 2010. Elle a également publié un texte, « Le corps dégradé et le corps monstrueux », à propos de *Frankenstein* de Mary Shelley dans la revue *Épistémocritique*. Son article « L'inquiétante science de la greffe chez Maurice Renard » sera publié dans un numéro sur la science et le fantastique dirigé par Hélène Machinal de la revue *Otrante* en 2010.

### David Desrosiers

David Desrosiers est étudiant à la maîtrise au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Il a entrepris, sous la direction de Catherine Mavrikakis, la rédaction d'un mémoire intitulé *Mémoire de la culture, Mémoire de la barbarie. Le rôle de l'intertextualité dans le témoignage de Jorge Semprun sur le camp de concentration de Buchenwald*. Il est aussi l'auteur d'un article sur Louis-Ferdinand Céline – *Médecine et Pauvreté* – paru dans la revue en ligne *Épistémocritique*, vol. III, automne 2008.



## Olivier Masson

Olivier Masson, après un baccalauréat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, porté par un besoin insistant de connaître ce qu'il reste à dire aujourd'hui, migre vers le département de sciences des religions où, à l'automne 2009, il amorce une maîtrise sous la supervision de Jacques Pierre. Pour les deux prochaines années, Olivier s'interrogera sur la question de la Parole à l'intérieur du roman d'Hervé Bouchard *Parents et amis sont invités à y assister* en espérant conjuguer deux disciplines qu'il affectionne particulièrement, soit celles des études littéraires et des sciences des religions.

## Sébastien Roldan

Sébastien Roldan est doctorant en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Paris Ouest-Nanterre, en cotutelle de thèse sous la direction de Véronique Cnockaert et de Pierre-Jean Dufief. Son intérêt pour le dialogue qui s'effectue entre littérature et philosophie l'a amené à étudier, dans le cadre de son mémoire de maîtrise, le thème du pessimisme schopenhauerien dans *La Joie de vivre* d'Émile Zola.

## Marc Ross Gaudreault

Diplômé en chimie analytique, Marc Ross Gaudreault a néanmoins, après quelques années de pratique, réorienté sa carrière vers les études littéraires où il s'est spécialisé dans les genres de l'imaginaire et leurs liens théoriques avec la science. Doté d'une maîtrise en études littéraires de l'UQAM, son mémoire s'intitule : « Une ontologie de l'espace-temps ou l'abîme temporel du *Cycle de Dune* : de la prescience à la mémoire génétique ». Sa thèse de doctorat, récemment débutée, a pour objet les effets littéraires des distorsions spatio-temporelles dans le fantastique et la science-fiction – le tout selon une approche épistémocritique.

## Hélène Taillefer

Hélène Taillefer a complété une maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, pour laquelle elle a reçu une bourse du CRSH. Son mémoire, sous la direction de Jean-François Chassay, se penche sur l'intelligence artificielle comme figure de la dystopie dans des romans de George Orwell, de Samuel Beckett et de William Gibson. Membre du comité de rédaction de la revue *Postures* entre 2007 et 2009, elle a également assuré en 2007 la coordination d'un colloque portant sur l'œuvre de Michel Houellebecq.

## Gabriel Tremblay-Gaudette

Gabriel Tremblay-Gaudette est doctorant en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal sous la direction de Bertrand Gervais. Ses recherches portent sur la sémiotique des relations entre texte et image dans la littérature américaine contemporaine et les romans graphiques. Il a complété un mémoire de maîtrise en études littéraires portant sur le tressage comme processus interprétatif dans lequel il a pris comme objet d'étude principal le roman graphique *Watchmen*, d'Alan Moore et Dave Gibbons. Assistant à la coordination médiatique du Laboratoire NT2 et membre du comité de lecture de *bleuOrange*, revue de littérature hypermédiatique, il a également collaboré à *Postures* et à *Salon Double*, observatoire de la littérature contemporaine. Il s'intéresse par ailleurs à la bande dessinée en ligne, au design de jeu vidéo et au football américain.



## NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997) : Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998) : Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000) : Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001) : Littérature américaine /  
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003) : Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004) : Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005) : Arts et littérature :  
dialogues, croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006) : Espaces inédits :  
nouveaux avatars du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007) : L'infect et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008) : Les écritures de l'Histoire
- Hors série (printemps 2009) : Actes du colloque  
*Engagement : imaginaires et pratiques*
- Numéro 11 (printemps 2009) : Écrire (sur) la marge : folie et littérature
- Hors série (printemps 2010) : Utopie/dystopie :  
entre imaginaire et réalité



*Postures* est la revue des étudiantes et étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. *Postures* paraît une fois l'an, au printemps.

## BON DE COMMANDE

Veuillez cocher le ou les numéros que vous désirez recevoir.

- Kafka, n° 1, 1997 • Épuisé
- Écriture et sida, n° 2, 1998 • Épuisé
- Littérature et musique, n° 3, 2000 • 3 \$
- Littérature américaine / Imaginaire de la fin, n° 4, 2001 • 5 \$
- Voix de femmes de la francophonie, n° 5, 2003 • 5 \$
- Littérature québécoise, n° 6, 2004 • 5 \$
- Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences, n° 7, 2005 • 8 \$
- Espaces inédits : nouveaux avatars du texte et du livre, n° 8, 2006 • 8 \$
- L'infect et l'odieux, n° 9, 2007 • 8 \$
- Les écritures de l'Histoire, n° 10, 2008 • 8 \$
- Actes du colloque *Engagement : imaginaires et pratiques*,  
numéro hors série, 2009 • 5 \$
- Écrire (sur) la marge : folie et littérature, n° 11, 2009 • 5 \$
- Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité,  
numéro hors série, 2010 • 5 \$

• Tous les prix indiqués sont en dollars canadiens

N.B. Pour la livraison, veuillez ajouter, pour les frais de port et de manutention : • Au Canada : 3 \$ • À l'extérieur du Canada : 5 \$

Nom	Adresse courriel	
Adresse		
Ville	Province / Pays	Code postal
Paiement ci-joint _____ \$	<input type="checkbox"/> Chèque	<input type="checkbox"/> Mandat postal

Merci de faire parvenir ce bon de commande ainsi que votre paiement à :

*Postures*, critique littéraire, Université du Québec à Montréal  
Département d'études littéraires, local J-4205,  
Case postale 8888, succursale Centre-ville,  
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

Courriel : [information@revuepostures.com](mailto:information@revuepostures.com)

Site internet : [www.revuepostures.com](http://www.revuepostures.com)

