

Littérature et science-fiction: Une évolution rétroessive

Glise de la Rivière ORLANE

Université de strasbourg - Linguistique, Langue et Parole

Œuvre phare de science-fiction, *1984* de George Orwell a marqué un tournant dans la littérature dystopique. Ce n'est pas tant par son thème, qui a déjà été traité dans des romans tels que *Nous Autres* d'Eugen Zamiatine ou *La Kallocaïne* de Karin Boye dont il s'est d'ailleurs inspiré, que par l'extraordinaire sentiment d'oppression qui ressort de la lecture. La science est utilisée au profit de l'espionnage et de l'asservissement de l'homme. C'est une manière pour Orwell de mettre en garde le lecteur contre le totalitarisme mais également contre l'utilisation technologique au service de l'Etat. Cette technologie dans les œuvres littéraires évolue en fonction du contexte dans lequel elle a été écrite. La technologie de surveillance qui n'était que science-fiction à l'époque d'Orwell devient réalité pour le lecteur du XXI^e siècle.

Dans ce genre littéraire, la place de la science est de premier ordre. Il s'agira de s'interroger sur son évolution à travers deux œuvres : *Limbo* de Bernard Wolfe, écrit en 1952 et *La Zone du Dehors* d'Alain Damasio paru en 2007. Celles-ci réutilisent, chacune à leur manière, la technologie, remettant ainsi sans cesse en question la place de l'homme dans la société. Les récits sont un écho à leur époque, une ultime réponse à l'œuvre d'Orwell. Ils ne prétendent ni confirmer, ni infirmer ses dires mais s'inscrivent dans la continuité d'une vision dystopique sans cesse en

mouvement, dans laquelle la science reste moins visible et oppressante que dans *1984*, mais d'autant plus insidieuse. Ainsi, il s'agira de se demander comment la technologie évolue, quelle est sa place et surtout peut-elle être maîtrisée ? De même, comment influence-t-elle l'homme dans son évolution et où peut-il encore trouver sa place dans une société qui semble laisser de moins en moins d'espace à l'humain ? Cette démonstration se fera en trois temps, en s'intéressant tout d'abord à l'évolution de la technologie dans les œuvres. Ensuite, nous verrons comment la science influe sur l'évolution même de l'homme du point de vue non seulement mental mais aussi physiologique. Enfin, nous ouvrirons sur la quête de sens de l'individu et de l'humanité face à un progrès sans cesse en devenir.

Evolution technologique dans les œuvres

Chez George Orwell, toute technologie est dédiée à la surveillance et à la maîtrise complète de la société. L'omniprésence des télécrans impose à tout un chacun l'image de Big Brother accompagné de l'éternel son radiophonique, empêchant toute forme de solitude. Au fond, peu importe si les citoyens sont ou non surveillés, tant qu'ils sont persuadés de l'être. C'est ce que Michel Foucault appelle l'effet panoptique : « induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir¹. » De ce fait, l'homme est totalement asservi face à une puissance qui le dépasse, symbolisée par la présence de Big Brother, affiché sur chaque télécran. Ecrit en 1948, cette dystopie se réfère à la fois au nazisme et au stalinisme. Cela montre à quel point la technologie est associée à un pouvoir tyrannique et carcéral : l'œuvre est à la fois révélatrice et prisonnière de son temps. Il est peut-être possible de voir en *1984* une œuvre qui clôt une forme de pouvoir archaïque, celui d'une « botte piétinant un visage humain² » et ce indéfiniment. Plus qu'une évolution, la technologie a dans ce roman un effet régressif : elle renforce le pouvoir de l'état mais amoindrit celui de l'homme. Le personnage de Winston est enfermé dans une solitude complète et la moindre tentative pour rencontrer un regard humain autre que celui de Big Brother devient « un événement mémorable, dans la solitude fermée où chacun devait vivre³. » La technologie chez Orwell crée une impression de solitude absolue sous un état de surveillance perpétuelle.

Cette oppression qui fait le ciment technologique de *1984* est pourtant abandonnée dans les ouvrages qui suivent. La science change d'orientation pour se faire plus libératrice qu'oppressante. Chez Bernard

Wolfe, la société voue un culte aux « raccours », des personnes se faisant volontairement couper leurs membres pour les remplacer par des membres métalliques. Cette démarche a un double but : elle permet de décupler leurs capacités physiques⁴ et aussi de les rendre volontairement inoffensifs. Un homme sans membre est considéré comme désarmé (il y'a d'ailleurs un jeu de mot en anglais puisque arm signifie à la fois « arme » et « bras »). Si l'envie prend l'un des raccours d'user de la violence, il peut lui-même se démembrer : « il est détachable vous comprenez ? Dès que le poing fait mine de se fermer, zip, une petite torsion et il est enlevé⁵. » Il faut noter l'évidente mauvaise foi dans cette dernière remarque... Le narrateur découvre toute la contradiction technologique du monde dont il est parti dix ans auparavant. Cette science vise à élever l'homme vers un nouveau stade de l'évolution : la machine ne contrôle plus l'homme, elle s'incorpore à lui, dirigée par le cortex cérébral. L'être humain éduque la machine afin de ne plus être asservi par elle. Pourtant, quelles que soient les prouesses technologiques, il s'agit toujours d'une automutilation volontaire. Cette avancée technologique ne peut se faire que sur une régression de l'être humain, ramenant ainsi l'homme à l'état de bête, parallèle que l'on retrouve régulièrement dans le récit.

On le vit s'élever comme une fusée, s'accrocher à une branche de raphia et tourner autour. [...] Martine se mit à rire. - Bizarre ! Les gens pessimistes prétendaient autrefois que l'homme finirait par retourner vivre dans les arbres et se balancer de branche en branche. Ils ne croyaient pas si bien dire⁶.

Le récit se déroule après une troisième guerre mondiale, guerre d'où est née l'idée de cette automutilation. Il s'agit de ne plus se laisser estropier mais de s'estropier soi-même Cette technologie prend son essence dans le masochisme de l'homme, l'expression la plus aigüe de son auto-centrisme. Comme l'écrit Martine dans son journal : « Sa pire faille psychique est sa tendance à l'auto-pitié. [...] L'homme est un animal qui collectionne les injustices et tient comptabilité de ses blessures⁷. » En effet, les personnages sont centrés sur eux-mêmes, à la fois physiquement et psychologiquement. Physiquement en ne gardant plus que le tronc : ils sont dans l'incapacité de tendre vers l'autre une main humaine ; psychologiquement en utilisant les blessures comme une fierté. Les membres métalliques deviennent ainsi une suprême affirmation d'un moi orgueilleux. Le terme « auto » qui vient du grec ancien et signifiant « soi-même », revient très fréquemment et tend à confirmer une société dont la technologie n'a d'utilité que pour soi. Contrairement à 1984 où la science broie l'individu, *Limbo* y montre une forme d'épanouissement

pervers pour l'humanité. Wolfe s'oppose à Orwell, il y fait d'ailleurs allusion en mentionnant cette date pour marquer le début de la création de membres métalliques⁸. Il montre que l'asservissement de l'homme ne vient pas d'une technologie extérieure et tyrannique mais au contraire de l'homme lui-même, qui tyrannise son propre corps allant jusqu'à ériger cette forme de masochisme comme une religion.

Ce paradoxe prend tout son sens dans *La Zone du dehors* d'Alain Damasio. Livre écrit en réponse à 1984, il cristallise la plupart des angoisses totalitaires de ce début de siècle, faisant de la technologie quelque chose d'omniprésent, naturel et surtout nécessaire. De plus, la présence des radiations, symbolisées par le cube, gigantesque poubelle de l'astéroïde Cerclon sur lequel se sont installés les terriens, flotte comme une menace perpétuelle tout au long du récit. Malgré tout cela, la population s'estime satisfaite car l'Etat pallie la principale inquiétude des citoyens : l'insécurité. Qui plus est, il ne s'agit plus d'un pouvoir hiérarchique ou tyrannique mais, selon les mots de l'auteur, d'un pouvoir horizontal « pulvérulent⁹ ». Contrairement à l'archaïsme de 1984, le pouvoir se modernise au rythme de l'évolution technologique. De ce fait, il est partout et omniprésent.

Ainsi, l'auteur décrit dans tout un chapitre les tours panoptiques, en référence directe à Foucault, qui symbolisent une surveillance constante et oppressante telle qu'on la trouvait déjà dans 1984. A la différence près que ce n'est plus le narrateur qui subit cette surveillance, mais lui qui la contrôle :

Dire que la technologie mise à disposition se révélait jouissive participait de l'euphémisme. Assis à cette table, les yeux dans les jumelles, je devenais Dieu. Je voyais tout. [...] J'étais partout. J'entrais partout. La chambre la plus noire devenait claire comme le jour¹⁰.

Tout un chacun peut ici espionner tout le monde : ce semblant de démocratie donne une illusion de liberté totale. Mais c'est une fausse liberté qui résulte de cette technologie, elle permet simplement d'affermir un pouvoir déjà en place. En effet, le président fait en sorte que « tout bouge afin que rien n'arrive¹¹ » : l'intérêt de son pouvoir réside dans le jeu des probabilités, mais ce sont des probabilités toujours maîtrisées. Contrairement à un état totalitaire tel que 1984, le pouvoir de Cerclon est beaucoup plus stable. Celui qui veut le renverser n'est pas détruit, il est ingéré au système, de la même manière que le Cube ingère les déchets. La surveillance perpétuelle est imposée de façon à ce que le citoyen désire cette surveillance jusqu'à ne plus pouvoir s'en passer. La technologie et

la société « casse la construction longue du désir¹² » pour faire naître des besoins illusoire. C'est le cas par exemple dans le supermarché :

Il y a du plaisir sur ces visages, une volupté visible à manipuler et trancher, à élire et à exclure, quelque chose de la félicité du pouvoir – et plus étonnant encore, plus émouvant : une sensation de liberté qui émane de chaque gestes esquissés¹³.

L'action la plus simple qui laisse un choix, même minimaliste, provoque du plaisir par la seule sensation de pouvoir. Pourtant, ce pouvoir est là encore rassurant car il permet au citoyen de faire partie d'un tout, uniforme et sécurisé : « une aliénation optimum sous les apparences d'une liberté totale », comme pourrait le résumer le Président A¹⁴. Ce dernier adopte l'adage de l'Empire romain, *panem et circenses*, du pain et les jeux du cirque, afin de créer un contentement passif. Paradoxalement, il s'agit de désirs exclusivement tournés vers soi, égoïsme qui se rapproche de celui de *Limbo* et ce jusqu'à une forme de castration comme nous le verrons plus loin. Pourtant, c'est un égoïsme qui est noyé, voire broyé, par une société uniforme. Il est totalement dilué par un contrôle permanent émanant d'un moi en perte repères, qui étouffe dans un monde trop bien réglé.

A la recherche des cinq sens

L'essor de la science dans chacun de ces ouvrages laisse apparaître un nouveau rythme de vie pour chaque protagoniste. De ce fait, il est possible de constater d'indéniables changements psychologiques et physiologiques. L'uniformisation ne se fait pas seulement dans la façon de vivre mais aussi dans celle de ressentir et de penser. La surveillance d'Orwell fait naître des comportements méfiants, tandis que la vue et l'ouïe s'habituent au regard de Big Brother et aux slogans perpétuels. Il n'y a plus seulement uniformisation de la pensée mais également celle d'un bruit et d'une image toujours présents qui se gravent dans l'esprit des personnages. La technologie accapare les sens et ceux qui peuvent s'en défaire sont les maîtres :

O'Brien, en passant devant le télécran, parut frappé d'une idée. Il s'arrêta, se tourna et pressa un bouton sur le mur. Il y eut un bruit sec et aigu. La voix s'était arrêtée. [...] – Vous pouvez le fermer ! s'exclama-t-il [Winston]. – Oui, répondit O'Brien. Nous pouvons le fermer. Nous avons ce privilège¹⁵.

Orwell place clairement la technologie comme quelque chose de néfaste dont il est bon de se défaire. En effet, la science ne sert encore qu'à asservir et non à décupler les capacités humaines comme c'est le cas

dans *Limbo*. Chez ce dernier, on a vu que les prouesses physiques étaient décuplées grâce aux membres cybernétiques. Pourtant, la démarche ôte totalement le sens du touché et change radicalement le rapport aux autres. Le cas le plus flagrant reste celui des rapports sexuels qui oblige à la passivité de l'homme. Cette passivité volontaire est au centre de l'idée même de castration. Il s'agit de museler les bas instincts, de supprimer ce qui fait la dualité de l'homme, celle du yogi et du commissaire :

Car, par le nirvana, le Yogi élimine la chair pour surgir en esprit avec l'Autre, avec l'Unité primordiale, dans la véritable expérience océanique, l'orgasme ultime. L'animal, victime de tropismes érotiques, ne peut que crier : Donne-moi ! encore ! encore ! [...] Immob a simplement découvert la loi sous-jacente qui gouverne de telles élévations au-dessus et au-delà : l'emprise spirituelle totale est impossible tant que les instruments d'emprise *physique* ont été supprimés... et avec eux les appétits dictatoriaux du corps. Le Yogi doit exterminer le Commissaire¹⁶.

Le Yogi et le Commissaire est une référence directe à l'œuvre d'Arthur Koestler. Toute son œuvre est d'ailleurs marquée par cette dualité comme il l'explique dans son autobiographie : « S'étendre sur la dualité de sa nature est une forme particulière de vanité, surtout lorsqu'on est originaire d'Europe centrale et nourris des vers de Goethe : « Deux âmes, hélas ! habitent dans mon sein. » [...] Il se reflète dans les titres en forme d'antithèse de mes livres : *Le Yogi et le Commissaire*, *Analyse d'un Miracle*, *Le Zéro et l'infini* etc¹⁷. » Le titre de son autobiographie, *La Corde raide*, est symbolique de cette dualité car son auteur semble condamner à garder un équilibre perpétuellement instable.

Ainsi, il ne s'agit pas seulement de se castrer physiquement mais psychologiquement en créant des humains sans contradiction. Deux visions s'opposent, que l'on retrouvera également chez Alain Damasio : celle qui compose avec ses instincts ou celle qui préfère les supprimer purement et simplement. Cette problématique a déjà été traitée chez Dostoïevski dans *Les Carnets du Sous-sol*¹⁸, référence récurrente chez Bernard Wolfe dans les carnets de son personnage. L'exemple le plus frappant est celui où le personnage du sous-sol de Dostoïevski subit une rage de dent. Plutôt que d'en ressentir de la douleur, il la décrit comme une forme de jouissance :

Cette jouissance-là provient d'une conscience trop claire de votre abaissement ; du fait que vous sentez vous-même que vous en êtes au dernier stade ; et que c'est moche, et qu'il n'y a pas moyen de se sentir mieux ; qu'il ne vous reste aucune issue [...] jouissance du désespoir, cela s'entend, mais c'est dans le désespoir que nous arrivent les plaisirs les plus brûlants¹⁹

La jouissance dans la souffrance, ici portée à son paroxysme, révèle toute la contradiction de la castration volontaire chez Bernard Wolfe. Il y a un abaissement, et pourtant une forme de plaisir dans l'abaissement. Ce plaisir est naturellement comblé par les capacités physiques hors normes des personnages, pourtant elle confine à une passivité volontaire, ou servitude volontaire pour emprunter l'expression de La Boétie. Le personnage principal aura beau condamner cette pratique, il aura pratiqué la même chose sur l'île dans laquelle il s'était réfugié en lobotomisant les habitants. Le titre est d'ailleurs tout à fait révélateur puisque *Limbo* en anglais signifie « être dans l'expectative », admirant et vivant sans discernement. Certes, cela rendit ces derniers plus doux, sans souffrances ni déchirements intérieurs, êtres pacifistes et passifs. Mais ils ne vivent alors plus qu'à demi, comme l'exemple d'un amoureux transi et violent qui, après avoir subi l'intervention de Martine, devient alors sans volonté :

Eh bien il n'a plus envie de la battre, c'est un fait, mais il a perdu toute envie de la caresser, également ; elle l'ennuie. [...] - Amour qui est tabou pour village, dit Ubu, amour interdit. Vrai amour est doux, avec beaucoup calme et pas tonus ; autre est fou. [...] – Peut-être l'amour est-il réservé aux fous²⁰.

Il y a donc une véritable science du corps qui se développe car elle est intimement liée à celle de l'esprit. Science qui souhaite réunir ces deux inconciliables mais n'y parvient qu'au prix d'un sacrifice de la part la plus humaine des individus, ou plus exactement la plus animale. Celle-ci n'est pas nécessairement régressive, même si elle est douloureuse, mais elle montre à quel point l'homme est un être tragique car voué à l'incomplétude.

L'idée de ne vivre plus qu'à demi, afin d'oublier une autre moitié de soi-même, celle qui est justement incontrôlable, est pleinement atteinte dans *La Zone du dehors*. Il ne s'agit plus de vivre, mais de « sous-vivre ». Les habitants de Cerclon obtiennent grâce à la technologie une sécurité maximum qui ne leur fait plus courir le moindre risque. De ce fait, le seul sens qu'utilisent encore pleinement les citoyens est la vue. La vision est au centre de l'œuvre car au centre d'une société qui n'est guidée que par la volonté de tout savoir, ce qui garantit l'illusion de la sécurité.

Il est intéressant de noter que le récit ne laisse place qu'à peu de descriptions, principalement pour ses personnages. Ces derniers se définissent par leur manière de parler : il n'existe pas un narrateur fixe dans le récit, les personnages prennent tour à tour la parole et le lecteur ne peut les reconnaître que par leur façon de parler. Ils existent par le langage ou,

plus exactement, deviennent langage. A la manière de Deleuze et Guattari lorsqu'ils écrivent sur la visagété, et dont l'auteur s'inspire : « Les visages ne sont pas d'abord individuels, ils définissent des zones de fréquence ou de probabilité²¹ » De la même manière, les personnages se dessinent par touches, selon ce qu'ils représentent dans le récit. Ils sont une idée avant d'être un personnage décrit.

C'est une première critique de la vision par l'auteur qui désire finalement ne pas enclaver l'imagination du lecteur. Par la suite, les tortures psychologiques se déroulent sous forme de vidéos, laissant croire au protagoniste que ses amis ont tous échoués dans leur révolution. Le président A se considère lui-même comme : « un despote éclairé. [...] Une équipe se mouvant dans les nuances du clair-obscur, derrière des paravents vitrés, en ombres chinoises, et retournant la lumière, tel un gant blanc, vers le peuple²². » En jouant avec l'ombre et la lumière, le Président manipule la vision des citoyens, ou tout du moins il l'oriente sur ce qu'ils ne doivent pas voir. Jusqu'à ce que les habitants eux-mêmes, conditionnés à une certaine luminosité, ne souhaitent justement pas s'éblouir avec une lumière plus vive mais plus proche d'une forme de vérité. Jacques Ellul, philosophe et sociologue, avait fort justement exprimé l'idée d'une réalité uniquement véhiculée par l'image :

Une connaissance fondée sur le visuel est nécessairement linéaire et logique. Seule la pensée fondée sur la parole peut-être dialectique, c'est-à-dire tenir compte d'aspects contradictoires de la réalité, possibles parce que situés dans le temps. [...] la parole nous permet d'accéder à une connaissance d'une pluralité d'aspects de la réalité que la vue ne saisit pas²³.

En maquillant la vision d'artifices, on efface la vérité au profit d'une réalité plus prosaïque. Cela permet de faire naître le sentiment de sécurité cette fois par une douce certitude d'un monde ordonné et guidé par l'image.

Enfin, le gouvernement a implanté une micro caméra dans l'œil de Captp, à son insu, ce qui leur a permis d'espionner en toute impunité la naissance d'une nouvelle société et de pouvoir tuer certains membres de la Volte. Le geste de Captp à la fin du roman est symbolique : il se crève les yeux.

Il s'enfonça le stylo dans la pupille, laboura la cornée, la ratura sans que ça veuille jamais finir. Bientôt, ses yeux verts ne furent plus que deux trous d'encre qui poissaient comme des limaces sur ses joues²⁴.

Si ce geste rappelle celui d'Œdipe, il vise à avant tout à symboliser la mort de la vision. Cela permet de déceler à quel point la vision est meurtrière, pas seulement d'un point de vue pratique avec la mort des

personnages, mais également philosophique. Voir, tout voir, signifie une mise à mort du langage au profit de l'image (« ma parole est de peu de poids face aux images²⁵ »). Pourtant, il n'est pas plus difficile de fausser une image que de raconter un mensonge. Une fois de plus, Jacques Ellul avait relevé la supériorité, voire le culte voué aux images, qui est ancré dans nos sociétés et ce, une fois de plus, par la technologie :

C'est le fait essentiel que l'homme est aujourd'hui parfaitement indifférent à la question de la vérité, parce que, non seulement son être individuel, mais la société toute entière le fixent rigoureusement est systématiquement dans le domaine de la réalité avec la puissance des techniques, et accapare son esprit dans ce champ par l'image²⁶.

L'image happe le spectateur, l'empêche peut-être de réfléchir car, ce qu'il voit, il ne peut le démentir par des arguments dialectiques. La société que dépeint Jacques Ellul se retrouve dans le récit d'Alain Damasio par l'omniprésence des images qui est proportionnelle à l'absence de réflexion des citoyens. Pourtant, c'est lorsque Captp devient aveugle qu'il semble toucher du doigt cette vérité tant méprisée. Plus exactement, Captp atteint une autre forme de vision qui ne se transmet plus par la vue, mais par l'éveil de tous ses autres sens. Tout comme l'image privait les personnages de réflexions personnelles, la vue le privait du reste de ses sens : « Il ne le voyait pas, bien sûr, mais moi je le voyais... Je le voyais distinctement à travers mes yeux crevés... » (p. 642) Ainsi se développe une autre vision, plus subtile et plus nuancée issu du « trou noir de la visagité²⁷. » Tout comme un aveugle voit par ses mains, Captp ressent les choses plus intensément, comme si la vision amoindrait les autres sens. (« Capt ne vit pas le sol trembler sous la torpille de feu pur qui perforait la terre épaisse – mais il le sentit, il le sentit certainement jusqu'au tréfonds de ses entrailles²⁸.») C'est finalement amoindri que le protagoniste se grandit mais, contrairement à *Limbo*, ce n'est pas une forme de masochisme volontaire. Capt voit désormais au-delà, un au-delà qui ouvre sur un avenir qui possède justement, un nouveau sens.

Science et quête de sens

La science pourrait-elle alors être porteuse de sens par elle-même ? Si l'homme reste limité à ses cinq sens, l'existence de la technologie pourrait-elle apporter une réponse à son créateur ? De la même manière qu'un dieu ne pourrait exister sans le regard de l'homme, l'homme finit-il par avoir besoin de la technologie pour exister ?

George Orwell dépeint la science comme quelque chose d'extrêmement négatif qui, on l'a vu, avilit et aliène. Mais derrière cette critique technologique, il y a bien sûr la critique de l'aliénation de l'homme par l'homme qui contrôle la machine. Il s'agit d'annihiler toute forme de libre-arbitre, et c'est justement cela qui est porteur de sens. Cette aliénation au travail dans *1984*, on la retrouve dans la biographie d'Orwell lorsqu'il décrit sa vie de plongeur.

Comment un tel mode de vie peut-il se perpétuer ? Quel but sert-il ? Qui souhaite le perpétuer et pourquoi ? [...] Mais pour ce qui est de la liberté, il n'en a pas plus qu'un esclave qu'on peut vendre et acheter. Le travail qu'il effectue est servile et sans art.

On ne le paie que juste ce qu'il faut pour le maintenir en vie²⁹.

La contre-utopie d'Orwell est plus une critique politique et sociale : l'existence de la technologie permet un tel système et le renforce, mais ce n'en est pas la principale critique. Le sens ne réside pas en la présence ou l'absence des technologies mais dans la révolte contre ce système qu'elles symbolisent. C'est là que la question du genre littéraire est importante : les romans présentés ici peuvent être considérés comme de la science-fiction, avec toutes les difficultés qu'impliquent ce terme pour le définir (confère Simon Bréan *La Science-Fiction en France* : « Dire d'un texte qu'il est « de science-fiction » revient à fournir une coordonnée supplémentaire pour le situer dans l'ensemble des textes possibles, en plus de ses caractéristiques formelles et thématiques³⁰. ») Mais *1984* appartient à un sous-groupe précis de roman de science-fiction : la contre-utopie, ou dystopie. En revanche, ce n'est pas le cas pour *Limbo* et uniquement partiellement pour *La Zone du dehors*. Parmi les nombreuses définitions de la contre-utopie, voici peut-être celle qui est la plus révélatrice :

Il ne s'agit plus d'opposer le monde que l'on espère au monde que l'on craint, mais bien de comprendre qu'un même univers sera pour l'un utopique, pour l'autre haïssable. [...] Si l'on comprend bien le sens d'utopie, retrouver le monde immuable d'où sont bannis libre arbitre et volonté individuelle, la condition essentielle du bonheur accepté joyeusement ou sous la contrainte, les antinomies se dérobent. C'est l'individu qui, en dernier ressort, dira si cet univers est la cité du bonheur ou l'enfer climatisé³¹.

L'aspect le plus important de la contre-utopie réside dans son immuabilité. Il n'y a ni passé, ni avenir dans un texte tel que *1984*. Le monde créé par Orwell comporte un sens en lui-même de par sa seule existence, qui est à l'image de l'éternel Big Brother. De même, si la contre-utopie est vue comme une sorte de signal d'alarme qui souhaite montrer un monde

« possible », il y a de fortes chances que la réalité lui donne tort car cette réalité est justement muable. 1984 est le reflet d'une époque, un mélange entre le nazisme et le stalinisme mais, depuis, la réalité est autre. Dans la préface de Gérard Klein au début de *Limbo*, ce dernier définit le récit comme une « anti-anti-utopie » et rejette l'assimilation que l'on pourrait faire avec Orwell :

En un sens, Orwell égale Big Brother à un dieu malveillant et jaloux. Wolfe, pour sa part, renvoie les dieux humains au dérisoire : leurs contradictions internes les détruiront plus sûrement et plus rapidement qu'aucune révolte au nom de l'humain. Au messianisme négatif de Big Brother, Bernard Wolfe oppose l'absurdité et finalement l'inefficacité de tout messianisme³².

Chez Wolfe, l'homme ne parvient tout bonnement pas à contrôler ses propres pulsions. Et c'est là où la technologie apporte un sens : à défaut d'apprendre à maîtriser leurs « contradictions internes », il est possible de maîtriser des membres greffés. Dans la volonté de créer un homme nouveau « 2.0 », le récit révèle l'impossibilité d'atteindre une quelconque forme de transcendance. Le docteur Martine est un Prométhée malgré lui, qui a laissé sa science entre de mauvaises mains. *Limbo* est bâti comme une farce absurde, dans un monde qui ne trouve justement pas de justification à son existence. L'humour noir qui traverse toute l'œuvre augmente cette impression de farce et Gérard Klein va jusqu'à comparer le récit au *Docteur Folamour* de Stanley Kubrick³³... D'ailleurs, le docteur ne manque-t-il pas de s'étouffer avec son propre bras, devenu incontrôlable ? Le récit est une farce qui ne laisse personne indemne et il est sans cesse partagé entre rire et larmes : « Martine se pencha en avant, sanglotant hilarement, oui et non, essayant de ne pas entendre les reniflements agonisants dans le siège à sa gauche³⁴ ». C'est une perpétuelle dualité qui est présente dans l'œuvre, entre les pulsions et la raison, le sens et l'absurdité, une quête perpétuelle de transcendance face à l'éternelle immanence de l'homme. « Le XIX^e siècle était confronté par la question : Dieu est-il mort ? le XX^e siècle : L'Homme est-il mort³⁵ ? » s'interroge Martine. Mort, peut-être, de ses propres contradictions.

Ces contradictions, on l'a vu, Martine les efface par le biais de la chirurgie. Mais l'évolution du monde et de la science en littérature permet de ne plus passer par une amputation volontaire pour tenter de rendre l'homme uniforme. *La Zone du Dehors* offre un monde où tout est sous « auto-contrôle ». Il n'y a pas la dualité qu'il est possible de trouver chez Wolfe, tout simplement parce que l'homme a été éduqué pour gérer toutes

les émotions jugées négatives, jusqu'à les étouffer totalement. Les caméras permettent un contrôle permanent sur les habitants, mais ces derniers l'exercent déjà sur eux-mêmes. Tous les habitants ne sont pas pour autant uniformisés, et ce grâce au Clastre. Cette machine permet de hiérarchiser les habitants en fonction de leurs aptitudes afin de pouvoir se s'évaluer vis-à-vis de son prochain. Ils déposaient aux pieds de la machine leur liberté, attendant d'elle un jugement :

Les gens attendaient du Clastre quelque chose qu'aucun ami, ni père, ni mère, ni le miroir que parfois l'on se tend, n'étaient capables d'apporter : une vérité sur soi-même. [...] le Clastre donnait une réponse magique – réponse douteuse certainement, controversée toujours, mais réponse tout de même, à cette étrange question qui apparemment hantait tout le monde et que l'on devait à mon sens à quelque obsession quantitative du capitalisme : qu'est-ce que je vau^x³⁶ ?

S'il n'y a plus de Grand Inquisiteur, dictateur ou autre despote, les hommes l'ont finalement remplacé par la machine. Car quoi de plus objectif qu'une machine ? Elle offre une réponse mais surtout, montre à quel point l'homme souhaite être jugé. Ce jugement lui permet de se légitimer face à un autre jugement, plus pernicieux, celui de la société.

Ce n'est pas un hasard si le mot Clastre ressemble tant à « castrer » - nouvelle forme d'amputation - volonté délibérée de l'auteur qui s'est inspiré de son école de commerce pour ce fonctionnement hiérarchique. En effet, ses examens ne comportaient même plus de notes, l'auteur n'hésitant pas à faire le rapprochement avec ses premières classes de maternelles : « La meilleure note est A bien sûr et je me suis dit : tout ça pour être à nouveau noté par des lettres ! Puis, j'ai lu Foucault, « Surveiller et punir », il y a pas mal de parallèles avec l'inquisition, plus exactement on devient le résultat de l'évaluation. J'ai l'impression d'avoir passé ma vie à être noté et j'ai découvert le pouvoir normatif de l'évaluation : tu deviens ton classement ³⁷ ». Ce parallèle montre à quel point il y a une infantilisation de l'homme et la société est transformée en un palais de cristal, tel que le définissait déjà Dostoïevski :

Toutes les actions humaines seront classées selon ces lois, mathématiquement, un peu comme des tables de logarithmes, jusqu'à 108000, elles seront inscrites à l'almanach [...] Alors [...] s'instaureront de nouvelles relations économiques, toutes prêtes à l'usage, calculées, elles aussi, avec une exactitude mathématique, de sorte qu'en un instant disparaîtront tous les problèmes possibles et imaginables, pour cette unique raison, en fait, qu'ils

trouveront toutes les réponses possibles et imaginables. Alors on verra se construire un palais de cristal³⁸...

Palais où, non seulement, on voit tout mais où il est possible de se confronter sans cesse à son propre reflet. Nouvelle forme d'égoïsme, elle prouve que les habitants, en s'en remettant au Clastre, ont soif d'un sens qui leur échappe. Ces évaluations leur offrent une possibilité infinitésimale de pouvoir, dans une société où le pouvoir est omniprésent. Ce pouvoir répond à une volonté de domination et ne diffère guère de celui que croient combattre les raccourcis dans *Limbo*. Celui des habitants de Cerclon est simplement détourné afin de nourrir un système qui, lui-même, s'autogère.

Ainsi, la volonté de pouvoir semble ne jamais devoir prendre fin. La science ne la réfrène plus mais elle la guide afin de maintenir l'homme dans une forme d'éternelle satiété. Pourtant, cette volonté de pouvoir est détournée par celle, plus difficile à atteindre, de la volonté de puissance de Nietzsche, dont s'inspire Alain Damasio :

La volonté de pouvoir est une volonté de domination. C'est déjà un signe de décadence. En revanche, la volonté de puissance vient de l'intérieure : la partie la plus vivante de l'être humain. Tout le cheminement du roman consiste à accéder à sa propre puissance. Cela se rapproche des trois métamorphoses de Nietzsche : le *tu dois* est symbolisé par le chameau (forme d'autorité extérieure). Le *Je veux*, celui du lion pour enfin arriver au *Je créé*, celui de l'enfant³⁹.

Le cheminement de Captp vers cette libération de l'oppression, n'est autre que le propre cheminement de l'écriture de l'auteur. Il ne s'agit pas de vouloir le pouvoir pour le simple fait de l'exercer, comme le fait le Président A. La véritable puissance vient justement du non exercice du pouvoir, de celui qui ne cherche pas à dominer l'autre : « Vous exercez le pouvoir, oui. Au-dedans. Mais nous, nous libérons les puissances du Dehors⁴⁰. » Mais cette libération est de courte durée et ce, même en littérature. Tout comme la création d'un nouveau livre, elle est sans cesse à recommencer. Elle ne voit peut-être pas la création d'un homme nouveau mais tout du moins d'un homme changé. Et c'est déjà beaucoup.

Ainsi, la littérature de fiction et la science paraissent indissociables. Si cette dernière est un outil répressif chez Orwell, elle s'adapte à l'homme dans les ouvrages qui suivent. Plus précisément, l'homme s'adapte à cette nouvelle technologie sans cesse en mouvement. La littérature évolue en fonction de son époque mais c'est la technologie qui la rend représentative

de son temps. En effet, chaque récit fait écho à la période dans laquelle il a été écrit. La nouvelle technologie renvoie aux problèmes auxquels est confrontée une humanité à la fois surhumaine et aliénée. Paradoxalement, le progrès est toujours suivi d'une régression : la science gagne en performance ce que l'humanité perd en capacités physiques et sensorielles. L'homme devient machine, afin d'échapper à sa propre dualité et, ce faisant, se débarrasse d'un libre-arbitre trop lourd à porter.

Après avoir tué Dieu, il ne cherche plus de réponse auprès d'une quelconque transcendance mais dans l'immanence de la science. Il se confronte ainsi à sa propre absurdité.

Notes

1. Foucault Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 234.
2. Orwell George, *1984*, Paris, Folio Gallimard, 2013, p. 353.
3. *Op. cit.*, p. 30.
4. Wolfe Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001, p. 108.
5. *Op. cit.*, p. 163.
6. *Op. cit.*, p. 84.
7. *Op. cit.*, p. 233.
8. *Op. cit.*, p. 106.
9. Entretien personnel avec l'auteur le 3 avril 2015.
10. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 109.
11. Entretien personnel avec l'auteur le 3 avril 2015.
12. *Idem*.
13. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 550.
14. *Op. cit.*, p. 368.
15. Orwell George, *1984*, Paris, Folio Gallimard, 2013, p. 226.
16. Wolfe Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001, p. 211.
17. Koestler Arthur, *La Corde raide*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 128.
18. Dostoïevski Fiodor, *Les Carnets du sous-sol*, Arles, Actes Sud, 1992.
19. *Op. cit.*, p. 17.
20. Wolfe Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001, p. 34.
21. Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 206.

22. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 383.
23. Ellul Jacques, *La parole humiliée*, Paris, Table Ronde, 2014, note p. 22.
24. *Op. cit.*, p. 627.
25. *Op. cit.*, p. 349.
26. Ellul Jacques, *La parole humiliée*, Paris, Table Ronde, 2014, p. 314.
27. Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 210.
28. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 641.
29. Orwell George, *Dans la dèche à Paris et à Londres*, Paris, Editions Champ Libre, 1982, p. 151.
30. Bréan Simon, *La Science-Fiction en France*, Paris, PUPS, 2012, p. 26.
31. Herp Jacques (Van), *Panorama de la Science-fiction*, Verviers, André Marabout, 1973, p. 366.
32. Wolfe Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001, préface de Klein Gérard, p. 13-14.
33. *Ibidem.*
34. *Op.cit.*, p. 420.
35. *Ibidem.*
36. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 179-180.
37. Entretien avec l'auteur du 3 avril 2015.
38. Dostoïevski Fiodor, *Les Carnets du sous-sol*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 37.
39. Entretien avec l'auteur du 3 avril 2015.
40. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 638.

Works Cited

Œuvres du corpus

Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014.
Orwell George, *1984*, Paris, Folio Gallimard, 2013.

Oeuvres utilisées

Bréan Simon, *La Science-Fiction en France*, Paris, PUPS, 2012.

Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

Dostoïevski Fiodor, *Les Carnets du sous-sol*, Arles, Actes Sud, 1992.

Ellul Jacques, *La parole humiliée*, Paris, Table Ronde, 2014.

Foucault Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.

Herp Jacques (Van), *Panorama de la Science-fiction*, Verviers, André Marabout, 1973.

Koestler Arthur, *La Corde raide*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

Orwell George, *Dans la dèche à Paris et à Londres*, Paris, Editions Champ Libre, 1982.

Wolfe Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001.