UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Nancy-Université
Université Nancy 2

École Doctorale Langage, Temps, Société

LA SOCIÉTÉ TOTALITAIRE DANS LE RÉCIT D'ANTICIPATION DYSTOPIQUE, DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XXe SIÈCLE, ET SA REPRÉSENTATION AU CINÉMA

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Nancy 2
Doctorat nouveau régime
Disciplines : Littérature Comparée et Sciences de l'Information et de la Communication

Présentée et soutenue publiquement par
François RODRIGUEZ NOGUEIRA

Sous la direction des Professeurs
Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS et **Éric SCHMULEVITCH**

REMERCIEMENTS

Que soient remerciés les Professeurs Françoise Susini-Anastopoulos et Éric Schmulevitch qui, par leur patience et pour le temps qu'ils ont accordé à mon travail, m'ont permis de mener cette thèse à son terme.

INTRODUCTION

1895 est l'année de la publication d'un roman considéré dans de nombreux ouvrages spécialisés comme étant le premier roman de science-fiction : *La Machine à explorer le temps* d'Herbert-George Wells (1866–1946). Le récit de l'écrivain britannique illustre une théorie qui va se propager dans la littérature de science-fiction : la société moderne porterait en elle les germes d'une autodestruction quasi inévitable. L'œuvre laisse transparaître un réalisme social hérité de Dickens et de Zola, ce qui le conduira à militer en faveur du socialisme (il rencontra Lénine en Russie en 1920 et Staline en 1934). Dès lors, la science-fiction ne va plus se développer comme une simple réflexion sur les machines du progrès qui accompagnent les rêves de sociétés nouvelles et utopiques du XIXe siècle. L'idée d'un XXe siècle n'étant pas à la hauteur de ce qui apparaissait comme la marche vers la réalisation de ce rêve de progrès, va profondément modifier les consciences. L'application des théories marxistes en Russie, puis l'essor des fascismes en Italie et en Allemagne vont entraîner une lecture beaucoup plus pessimiste de l'application de ces utopies. Ce regard porte sur le XXe siècle était notamment celui d'Herbert Marcuse :

> « Un progrès accru semble devoir être lié à une perte accrue de liberté. Les camps de concentration, les exterminations massives, les guerres mondiales, les bombes atomiques ne sont pas un « retour à la barbarie » mais l'application incontrôlée des progrès de la science, de la technologie et de la domination moderne. La soumission et la destruction les plus effectives de l'homme par l'homme se produisent à l'apogée de la civilisation, alors que les conquêtes matérielles et intellectuelles de l'humanité sembleraient permettre la création d'un monde vraiment libre. »[1]

Cette désillusion va se traduire par un changement de point de vue sur la possibilité d'une société idéale, et notamment sur rôle de la science dans cette entreprise. L'on parlera alors de dystopie. Parfois utilisée comme synonyme d'anti-utopie, la dystopie est assimilable à une fiction politique pessimiste, elle est donc communément considérée comme le contraire de l'utopie. L'homme ne sera plus l'inventeur d'une société parfaite, mais plutôt d'un système d'oppression absolu, fondé sur un État omnipotent, organisé scientifiquement par un régime qui élimine rapidement toute opposition. Ce courant dystopique (également appelé contre-utopie), occupe un espace particulier dans la littérature de science-fiction. La principale caractéristique de ces récits d'anticipation dystopique est de se projeter dans un futur d'un réalisme saisissant,

[1] Cité par Théodore Roszak, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, p. 126.

la société imaginaire de la contre-utopie s'opposant à l'apologie du monde parfait, décrit dans la tradition de l'utopie, et dénonçant les travers de la société imaginée.

Cependant, la différence entre utopie et contre-utopie n'est pas seulement due au contenu du récit, de nombreux récits utopiques ont une fâcheuse tendance à créer des sociétés inhumaines. Si ces deux types de récit divergent sur la forme littéraire, c'est principalement à cause de l'intention de l'auteur : la création d'un monde tel qu'il devrait être dans une utopie se résume bien souvent à la construction de sociétés inhumaines, alors que les contre-utopistes, ou dystopistes, dénoncent l'illusion d'une société idéale qu'ils décrivent comme un enfer pour l'homme. Réaction au désenchantement causé par l'échec des grandes idéologies du XXe siècle et dénonciation des dérapages de la science, la dystopie sociale prend le relais de la contre-utopie anti-totalitaire. Elle traduit le désarroi et les interrogations d'une société empêtrée dans ses problèmes structurels. Métaphore de la psyché des grandes terreurs de notre temps, elle peint des futurs noirs, carcéraux, rationalisés, déshumanisés, dans l'intention de tirer des sonnettes d'alarme.

Les meilleurs représentants du courant dystopique sont, à ce jour, Aldous Huxley (1894-1963) avec *Le Meilleur des mondes* (1932), roman qui traite de la pratique de l'eugénisme et du contrôle des émotions et des désirs, George Orwell (1903-1950) qui aborde dans *1984* (1948) la manipulation du langage et du contrôle des consciences afférent: « La guerre, c'est la paix, la liberté, c'est l'esclavage, l'ignorance, c'est la force. »[1]. Ray Bradbury, avec *Fahrenheit 451* (1953), dévoile une société dans laquelle les livres et leurs lecteurs sont persécutés et où les pompiers ont pour mission de brûler ces vestiges de la culture humaine.

Mais le premier grand écrivain dystopiste inspiré par Wells est le Russe Evguéni Zamiatine (1884–1937). Il s'intéressa de près à l'œuvre de Wells, suffisamment pour lui consacrer deux articles[2]. Zamiatine va nous donner la première peinture d'une société dictatoriale où règne la « pensée unique » : *Nous autres*. En effet, il conçoit pour la première fois une dictature fondée sur la science. Au XXVIe siècle, date à laquelle se déroule le récit, l'État Unique, dirigé par le Bienfaiteur, veille à ce que tous les citoyens obéissent à des lois fondées sur les mathématiques (nouveau dogme), la collectivité et l'artificialité. Dans cette société, tout est contrôlé, tous les moyens sont bons pour pouvoir espionner chaque citoyen, il n'y a presque plus de vie personnelle. C'est un monde aseptisé où l'homme n'est plus qu'un numéro (stupéfiante anticipation de la réalité concentrationnaire !), et où toute individualité est

[1] George Orwell, *1984*, Folio, Paris, Gallimard, 1950, p. 15.

[2] Ces deux articles sont reproduits dans *Le Métier littéraire*, recueil de portraits, études et manifestes suivi de *Cours sur la technique de la prose littéraire*, publié en 1990 (Éditions L'Âge d'Homme).

niée. Cette dystopie n'aborde plus le progrès dans une perspective scientiste ou purement technologique, car Zamiatine condamne la science, et dénonce sa confiscation idéologique. Dès lors, la dystopie traite le "progrès" sous l'angle éthique d'une morale sociale, mais elle est avant tout une œuvre de propagande anti-totalitaire.

Écrit en 1920, les traductions anglaise et tchèque de *Nous autres* sont parues en 1924 et 1927 sans son consentement. Traduit en français en 1929, ce roman est resté inconnu, car censuré dans l'ex-URSS, même si nous trouvons quelques fois la référence sur l'influence de ce roman sur un projet d'Eisenstein, *The Glass House*. Pourtant, qu'Eisenstein ait voulu en tirer un film, entre 1927 et 1930, est du domaine de la spéculation sans fondements :

> « L'ignorance des travaux des spécialistes sur Zamiatine réduit ce chapitre à une spéculation sur l'influence de son roman *Nous* sur le projet d'Eisenstein *The Glass House* (pp. 217-220), bien que cette proximité n'ait jamais pu être étayée sur le moindre fait ou document en dehors d'une vague ressemblance. »[1]

Orwell n'a cessé de souligner l'importance du roman de Zamiatine, et a salué en lui son inspirateur. Ce qui fait la particularité de Zamiatine, c'est qu'il a anticipé dans *Nous autres* le régime de Staline. Tout semble avoir été prévu dans ce texte quasi prophétique, notamment la culture officielle : « Tous ceux qui s'en sentent capables sont tenus de composer des traités, des odes, des poèmes pour célébrer les beautés et la grandeur de l'État unique. »[2]. Cependant, l'écriture de cette utopie d'inspiration anti-communiste, et surtout sa publication à l'étranger, vont susciter une réaction de la part de l'État. À partir de 1929, année du grand tournant, Zamiatine va être l'objet de constantes persécutions. C'est ainsi qu'en 1931, sur le conseil de Gorki, il demanda à Staline l'autorisation de s'expatrier, et il est le dernier écrivain à avoir obtenu cette autorisation. Voici les premières lignes de la lettre qu'il envoya à Staline en juin 1931 :

> « L'auteur de cette lettre, un homme condamné à la peine capitale, s'adresse à vous avec la requête de commuer cette peine. Vous connaissez probablement mon nom. Pour moi, en tant qu'écrivain, être privé de la possibilité d'écrire équivaut à une

[1] Rachit Ianguirov, « Natalia Noussinova, *Quand nous reviendrons en Russie… Le cinéma russe de l'étranger. 1918-1939* », *1895*, n°43, Varia, 2004, [En ligne], mis en ligne le 15 janvier 2008.
URL : http://1895.revues.org/document1672.html.

[2] Evguéni Zamiatine, *Nous autres*, Paris, Gallimard, 1971, p. 15.

> condamnation à mort. Les choses ont atteint un point où il m'est devenu impossible d'exercer ma profession, car l'activité de création est impensable si l'on est obligé de travailler dans une atmosphère de persécution systématique qui s'aggrave chaque année. »[1]

Dans cette lettre adressée à Staline, Zamiatine refuse la mainmise de l'État sur son écriture, il défend le statut de l'écrivain et de l'art en général. À l'image du combat, plus récent, mené par Soljénistsyne, il pose la question fondamentale des rapports entre le pouvoir politique et les écrivains. S'il est courant de voir des écrivains reconnus se soumettre (pour continuer à écrire et donc survivre) à la volonté d'un régime lors de périodes troubles, il refuse quant à lui de voir son écriture instrumentalisée. La question de l'engagement de l'artiste est un thème très important de notre analyse.

Avec *Nous autres*, Zamiatine anticipe très rapidement les changements qui s'opèrent dans la société russe, il prévoit ainsi le sort de la première révolution socialiste, le triomphe du stalinisme, les crimes de la bureaucratie totalitaire qui vont constituer, sans aucun doute, l'un des faits majeurs du XXe siècle. Les clefs de son interprétation en ont d'autant plus d'importance. Le phénomène totalitaire est l'illustration d'une irrépressible volonté de puissance de la nature humaine qui peut se manifester sous différents masques, notamment celui de la prétention à faire le bonheur des peuples malgré eux, et à l'image du roman de Zamiatine, de leur imposer les schémas préconçus d'une cité parfaite. Bien que dans la littérature, le récit utopique, et par extension, le récit dystopique s'expriment sous différentes formes, ces deux types de récit suivent deux règles principales.

La première de ces règles est le besoin d'isolement spatial et temporel qui exprime une volonté de séparation, d'exclusion de l'autre et de l'ailleurs, le refus du monde et du présent. Chez presque tous les utopistes, l'utopie se développe dans un univers clos refusant les influences extérieures. Chez Platon, elle prend la forme de *La République*, sorte de microcommunauté refermée sur elle-même ; pour Thomas More, *L'Utopie* est une île isolée, à l'abri de l'influence du monde extérieur. Pour d'autres, le récit se situe dans un futur caractérisé par le refus et l'effacement de toute trace du passé. Le déplacement temporel implique donc le principe radical de la *Tabula rasa*. Mais ce qui est important, c'est que la notion même de temps est abolie, y compris le futur. En effet, c'est ici une caractéristique majeure du roman d'anticipation dystopique : le récit prend place dans un cadre temporel particulier où la société est régie par des lois qui empêchent l'idée de progrès, cette absence de temporalité renforçant

[1] Evguéni Zamiatine, *Le Métier littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 172.
Voir l'Annexe (2) pour consulter la totalité de la lettre.

cet état de stagnation de la société. Ce type de récit, où le temps semble figé dans une sorte d'atemporalité inquiétante, est alors situé dans ce qui est plus communément appelé « uchronie »[1] . Construit de la même manière que le substantif utopie (u-topia), selon la définition de Frédéric Rouvillois : « le lieu qui n'est pas »[2], « u-chronos » pourrait être traduit par « le temps qui n'est pas ». Cependant, en tenant compte du propos qui nous intéresse, une meilleure définition donnerait plutôt : "le temps qui n'est pas encore", voire « le temps qui risque d'être ». C'est une traduction plus pessimiste, mais elle semble mieux correspondre à la nature du récit d'anticipation dystopique, à celle de *Nous autres,* du *Meilleur des mondes,* de *1984* ou de *Fahrenheit 451* par exemple. Cependant, l'uchronie ne pourra pas être associée à ces romans, car cette notion est généralement rattachée à un tout autre type de roman, où le récit expose une réécriture de l'histoire. Et lorsque l'uchronie entre dans le champ de la science-fiction, ce qui n'est pas toujours le cas, elle désigne un récit qui bouleverse la réalité historique, comme dans *Le Maître du haut château*[3] de l'américain Philip K. Dick, dans ce roman écrit 1962 l'auteur invente une réalité parallèle qui décrit l'éventualité d'une victoire de l'Allemagne et du Japon lors de la seconde guerre mondiale.

La seconde règle du récit dystopique est le caractère collectif associé à la recherche d'une société idéale, la projection utopique s'accompagnant de la vision d'une société bienheureuse qui passe nécessairement par la notion de bonheur collectif. Cependant, il ne faut pas prendre cette forme de collectivisme comme seulement une « doctrine représentant un socialisme non étatiste et non centralisateur qui régit la propriété des moyens de production (et d'échange) par la collectivité » (Déf. Le Petit Robert). Dans le champ dystopique qui nous intéresse, c'est la vie du citoyen qui est régie par l'État totalitaire. Le contrôle devient total lorsque la conscience de ce citoyen est soumise à l'influence de la propagande du régime.

Ces critères démarquent donc un champ littéraire bien spécifique, et c'est dans ce cadre que certains dystopistes ont choisi de placer leur récit. Un choix qui n'est pas le fruit du hasard. Dans le roman de Zamiatine, la bureaucratisation de la société est manifestement à l'œuvre. L'exercice du pouvoir fait de nombreuses victimes avec la violence de la Tchéka, le bagne

---

[1] Terme utilisé pour la première fois par Charles Renouvier dans un ouvrage intitulé *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*, en 1876. (Source : *Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction* de Pierre Versins, Paris, L'Âge d'Homme, 1972, p. 904)

[2] Frédéric Rouvillois, *L'Utopie*, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 15.

[3] Prix Hugo du meilleur roman de science-fiction en 1963.

politique et la déportation dans les îles Solovki[1], la liberté d'expression est limitée, et bien sûr le parti unique est instauré. Le processus politique de cet État totalitaire est donc déjà en marche, et Zamiatine a subi les interdits de la censure. L'écriture de *Nous autres* constitue donc un témoignage important de ces bouleversements qui ont profondément modifié la société russe. Son œuvre est digne d'intérêt parce qu'elle anticipe parfaitement le résultat de la politique qui est menée en Russie d'abord par Lénine, et qui trouvera son apogée totalitaire avec Staline. Mais bien plus qu'un témoignage, que nous qualifierons d'anticipatif, *Nous autres* illustre le combat de la littérature, et donc de l'art, face à un régime totalitaire, il est la manifestation de l'esprit dissident qui permet à l'art de survivre. Il apparaît donc intéressant d'étudier de plus près ce texte afin de saisir au mieux les procédés utilisés par Zamiatine pour l'écriture de son œuvre, et de montrer ainsi comment un roman peut dévoiler aussi rapidement les mécanismes d'un régime totalitaire à venir, notamment par le regard d'un narrateur déjà transformé par le collectivisme en une conscience de groupe. *Nous autres* semble donc constituer un espace d'articulation idéal pour des thèmes aussi importants que ceux des rapports de l'art à l'utopie, de l'art à la science et de l'art à la politique.

Avec *1984*, George Orwell se fait le témoin d'un univers concentrationnaire dont le slogan au bas des affiches de propagande : (« BIG BROTHER VOUS REGARDE ») semble faire écho à son essai sur Charles Dickens de 1965, lorsqu'il faisait « allusion à l'absorption et à la domestication de l'écriture radicale par la culture et l'enseignement »[2]. Avant même *La Ferme des animaux* en 1945, Orwell avait, dans ses essais des années trente, formulé une certaine crainte relative à l'avènement d'un monde dirigé par des dictatures totalitaires. À partir de sa compréhension du rôle de l'oppresseur dans *Une histoire birmane* (*Burmese Days*, 1934), son premier roman, ou dans la nouvelle intitulée *La Chasse à l'éléphant* (*Shooting Elephant*[3], 1936), il montre l'amorce d'un engagement politique, mais c'est avec la guerre civile espagnole et la seconde guerre mondiale que l'auteur s'engage pleinement dans le combat politique. Orwell n'a jamais caché l'influence de *Nous Autres* sur l'écriture de *1984*, il avait d'ailleurs

[1] Dès 1921, les prisonniers politiques sont internés dans cet archipel quasiment isolé du monde en hiver. Les îles Solovki sont utilisées à partir de 1926 comme camp de concentration.

[2] Henri Cohen, Joseph J. Levy, Sylvie Cantin, Johanne Fortin, *Orwell a-t-il vu juste ? Une analyse sociopsychologique de* 1984, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1986, p. 13.

[3] Nouvelle disponible dans sa version originale à l'adresse internet suivante : http://orwell.ru/library/articles/elephant/english/e_eleph

écrit un article[1] (*Tribune* du 4 janvier 1946) sur le roman de Zamiatine, où il exprimait sa fascination pour cette description anti-utopique d'un monde rationalisé et déshumanisé. Dans *1984*, il décrit une société anglaise postérieure à un conflit atomique entre le bloc de l'Est et le bloc de l'Ouest dans les années 50. Cette société voit l'instauration d'un régime de type totalitaire inspiré du stalinisme, mais aussi de l'idéologie nazie. Cet univers est celui d'une absence totale de liberté d'expression, les pensées sont fortement encadrées et minutieusement surveillées. La propagande totalitaire s'affiche sur tous les murs et dans toutes les rues.

Signal d'alarme pointant de la plume les idéologies du pire au XXe siècle, le roman d'Orwell illustre clairement l'emprunt au communisme, au fascisme et au nazisme. Le récit développe sa problématique sur une thématique inspirée de l'inévitable « Parti unique », du culte de la personnalité, de la propagande, des slogans et des immenses affiches placardées sur les murs, et lorsque le pouvoir dictatorial se radicalise, des confessions et exécutions publiques et des camps de rééducation. Mais *1984* cible plus précisément le stalinisme. En effet, Staline est encore au pouvoir lorsque paraît le roman en 1948, et Orwell y développe une réflexion commencée en 1937 avec *Hommage à la Catalogne* où il exprime sa désillusion face au Parti communiste et son rôle ambigu pendant la guerre d'Espagne, le texte ayant pour vocation de raconter sa propre version des faits. De plus, la métaphore est assez explicite : en 1945, avec *La Ferme des animaux*, elle vise directement l'URSS et Staline dans une mise en parallèle saisissante du récit et de certains événements de 1917 à 1945. On comprend donc que le cheminement de la pensée de George Orwell suit une logique depuis son combat en Espagne, pour défendre le gouvernement du Front Populaire (1936) dans le Parti Ouvrier d'Unification Marxiste (POUM), montrer la réalité et le danger du régime totalitaire stalinien[2].

Pour Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes* (1932) est l'occasion de traiter le futur en nous présentant les dérives d'une technologie permettant le clonage (la "bokanovskification" dans le roman) de la grande majorité des hommes. La société dépeinte sépare les hommes en différentes classes : la base est constituée par une classe de travailleurs manuels, dominée par une élite intellectuelle grâce à l'éducation et à l'endoctrinement. La pilule du bonheur, le *soma*, permet l'assujettissement du « prolétariat » dans un bonheur qui le conditionne à toujours plus travailler. Le *soma* est une drogue distribuée par l'administration, qui empêche les habitants d'être malheureux. Elle fonctionne comme un anxiolytique, ce qui « aide » les sous-groupes à

[1] Article disponible dans *George Orwell. Essais, articles, lettres*. Volume IV (1945-1950), Paris, Éditions Ivrea, 2001, p. 92.

[2] L'article « Littérature et totalitarisme » de George Orwell, reproduit dans l'Annexe (1), propose une intéressante réflexion de l'auteur quant à la question de la liberté de l'individu et du rôle de la littérature face au totalitarisme.

coexister dans l'harmonie et donc sans angoisse. Huxley décrit une société dans laquelle le citoyen est livré au conditionnement du comportement dès le plus jeune âge. Ce conditionnement qui prendra la forme de méthodes hypnopédiques, c'est-à-dire la répétition de leçons orales pendant le sommeil, va transformer le mode de vie des membres de cette société en les poussant vers des loisirs nécessitant l'achat de biens de consommation pour stimuler l'activité économique.

Le Meilleur des mondes est un récit dystopique qui évoque la possibilité d'une société littéralement anesthésiée par le progrès scientifique et technique, sept siècles après l'avènement du fordisme. L'épigraphe de Nicolas Berdiaev qui introduit le roman atteste une réelle volonté de la part de l'auteur d'inscrire son récit dans la veine dystopique :

> « Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois. Et nous nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissante : comment éviter leur réalisation définitive ?… Les utopies sont réalisables. La vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens d'éviter les utopies et de retourner à une société non utopique, moins *parfaite* et plus *libre*».[1]

Dans son roman, Huxley présente une vision pessimiste de ce qui pourrait advenir à notre société de consommation. Le système totalitaire qu'il décrit a une fonction principale : écraser et anéantir méthodiquement ce qu'il y a d'humain dans l'homme. Cette fonction déshumanisante d'un système totalitaire reprend la thématique de la "société nouvelle" apportée par la dictature au pouvoir, en opposition à la société traditionnelle du libre-arbitre. L'idée de la science comme instrument du pouvoir déshumanisant était déjà présente dans *Jaune de Crome* (1921), un roman dystopique dans lequel Huxley décrit un État tout puissant, fondé sur l'application à la politique du rationalisme tayloriste. Les citoyens sont ainsi hiérarchisés, compartimentés et conditionnés selon les besoins théoriques adaptés à chaque groupe :

> « Dans l'élevage du Troupeau, la suggestibilité quasi infinie de l'humanité sera exploitée scientifiquement. Systématiquement, depuis leur plus tendre enfance, on assurera aux individus le composant qu'on ne trouve point de bonheur hors du travail et de l'obéissance ; on leur fera croire qu'ils sont heureux, qu'ils sont des êtres d'une considérable importance et que tout ce qu'ils font est noble et significatif. Pour l'espèce inférieure, la terre sera

[1] Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Plon, 1977, p. 6.

> rétablie à sa place au centre de l'univers, et l'homme à la prééminence sur la terre. Ah ! j'envie le sort des gens du commun, dans l'État rationnel ! Travaillant leurs huit heures par jour, obéissant à leurs supérieurs, convaincus de leur immortalité, ils seront merveilleusement heureux, plus heureux que ne l'a jamais été aucune race d'hommes. Ils passeront leur vie dans un état de griserie toute rosée, dont ils ne se réveilleront jamais. »[1]

De même, le monde de Ray Bradbury, dans *Fahrenheit 451*, reprend les principes d'un pouvoir dictatorial résolu à balayer le moindre sentiment chez ses citoyens. « Les gardiens de la vérité » sont les garants de cette politique, leur cible principale est la littérature : seul moyen de partager ses angoisses et ses passions. L'endoctrinement et la simplification de la vie médiatique moderne sont les règles incontournables pour accéder à cette société du bonheur organisé. *Fahrenheit 451* est un véritable pamphlet contre les méfaits de la culture de masse superficielle, le récit est ici un moyen de dénoncer les risques des avancées scientifiques et technologiques dans un régime totalitaire. Bradbury remet en question la notion de progrès dans une quête utopique d'une société du bonheur collectif : « Nous n'avons pas besoin qu'on nous laisse tranquilles. Nous avons besoin de vrais tourments de temps en temps. »[2]

Bien entendu, d'autres dystopies sont très intéressantes à étudier, c'est le cas de *Tous à Zanzibar* (1968) de John Brunner, d'*Un bonheur insoutenable* (1970) d'Ira Levin ou des *Monades urbaines* (1971) de Robert Silverberg. Cependant, à part le problème de la surpopulation, ces œuvres ne renouvellent pas vraiment les thèmes de la dystopie, elles les modernisent tout au plus, car, le bonheur obligatoire, l'omniprésence intrusive de l'État, l'eugénisme et la collectivisation de l'individu sont des thèmes déjà développés dans nos romans dystopiques. Enfin, si l'on excepte le roman de Zamiatine, nos autres dystopies présentent des descriptions si saisissantes de la société totalitaire, qu'elles sont entrées dans la culture populaire :

Eugénisme = *Le Meilleur des mondes*
Langage totalitaire = Novlangue
Surveillance de l'État = Big Brother
L'autodafé = *Fahrenheit 451*

[1] Aldous Huxley, *Jaune de Crome*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1981, p. 207.

[2] Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Paris, Denoël, 1995, p. 79.

Le corpus se limite certes à ces quatre dystopistes majeurs du XXe siècle, mais il repose également sur les épaules de leurs prédécesseurs, héritiers de la tradition utopique. D'autre part, pour entreprendre une analyse satisfaisante de la représentation de la société totalitaire dans le récit dystopique, il apparaît évident que l'image comme support de propagande est un détour inévitable. Comme dans la peinture et l'architecture, l'univers décrit dans les romans dystopiques trouve un prolongement très intéressant dans sa représentation cinématographique. Les régimes totalitaires avaient compris l'importance du pouvoir de l'image animée comme l'instrument moderne de leur propagande. De nombreux réalisateurs, Leni Riefenstahl ou Eisenstein, ont ainsi relayé dans leurs œuvres le discours de propagande des régimes nazi et soviétique. Cependant, l'intérêt de l'œuvre cinématographique ne se résume pas ici au discours de propagande. En effet, la représentation de la société dans le récit dystopique accorde une grande importance à la description visuelle de cette société, et notamment de la ville. Cette représentation de l'univers totalitaire, et de l'exercice de ce pouvoir dans ces nouvelles villes dessinées et organisées par l'État Unique, trouve sa pleine mesure dans le *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Film de chevet de Goebbels et Hitler, *Metropolis* n'est certainement pas un film nazi, mais l'univers concentrationnaire et la "solution finale" existent bel et bien dans ce film. De plus, la présence imposante de la ville illustre parfaitement cette course au monumentalisme architectural dans les régimes totalitaires, phénomène abondamment représenté dans nos dystopies. Enfin, il semble aussi intéressant de recourir à certaines œuvres cinématographiques, lorsque celles-ci permettent d'apporter à l'analyse, par une illustration visuelle, un élément complémentaire, un autre regard sur la dystopie et, peut-être son dernier espace d'expression. Ces adaptations sont les suivantes : *Fahrenheit 451* (Grande-Bretagne, 1966) de François Truffaut, *1984* (Grande-Bretagne, 1984) de l'anglais Michael Radford, et *THX 1138* (État-Unis, 1971) du réalisateur américain George Lucas pour évoquer *Le Meilleur des mondes* et *Nous autres*, et enfin, *Bienvenue à Gattaca* (Etats-Unis, 1997) du scénariste et réalisateur néo-zélandais Andrew Niccol et *Les Fils de l'homme* du réalisateur mexicain Alfonso Cuaròn (Grande-Bretagne, 2006).

Déborder du cadre littéraire consiste ici à suivre le parcours emprunté par la pensée utopique, toujours en quête de renouvellement, de la forme qui conviendrait le mieux à l'expression des idées et à la réalité contemporaine. Ce qui revient ici à vérifier l'expression qui dit que « la forme, c'est le fond qui se déguise pour être entendu ».

Dans un premier temps, nous verrons comment ces œuvres sont les héritières de la tradition du texte utopique, et nous tenterons de comprendre les raisons de ce véritable

retournement de l'habituel horizon d'attente, où l'on voit peu à peu l'utopie du progrès se muer en véritable cauchemar : la dystopie, peut-être la seule et vraie finalité de l'utopie. La Russie contemporaine de *Nous autres*, qui constituait à cette l'époque le terrain idéal par l'établissement de rêves politiques utopiques, va alimenter ce texte fondateur de la dystopie au XXe siècle.

Ensuite, notre étude s'efforcera de montrer de quelle façon ces auteurs d'anticipation dystopique démontent minutieusement les procédés de propagande et de conditionnement visant au contrôle total de la société et des consciences par l'État Unique dans *Nous autres*, ou le Parti de l'Angsoc dans *1984*. Comment ces œuvres illustrent l'organisation du pouvoir, du mensonge fondateur à l'éradication du passé… C'est-à-dire de l'Histoire.

Enfin, nous aborderons la question de la lutte de l'art pour survivre dans un régime totalitaire, et notamment le recours des auteurs à cette forme particulière de la science-fiction : l'anticipation. Cette dernière partie devra montrer que ce type de récit s'adapte parfaitement à l'illustration de la dissidence artistique dans l'État totalitaire. Nous pourrons ainsi voir comment l'émotion artistique surgit dans l'organisation unidimensionnelle de l'État totalitaire, une régénération de l'art refusant l'uniformité entropique de la société totalitaire. Cette renaissance de l'art, pourtant consumé dans la brûlante actualité de l'organisation totalitaire, pourra illustrer à son tour l'engagement politique de nos auteurs dans ces romans dystopiques aux accents historiques particuliers. De plus, cette dernière partie devra illustrer une évolution majeure de la dystopie au XXe siècle, à savoir sa prise en charge par le cinéma. L'analyse aura ici pour finalité de montrer que, dans le renouvellement perpétuel de sa forme et de son champ d'investigation, l'utopie va trouver sa place dans la représentation cinématographique, et cela au détriment d'un récit littéraire qui peine de plus en plus à soutenir la comparaison face à l'immédiateté de l'image dans le film de science-fiction. L'avènement du genre dystopique au cinéma permettant enfin de montrer la ville, lieu de l'éxagération et espace idéal de la représentation de la dystopie.

Il faut ajouter que cette étude d'une confrontation de l'art au totalitarisme ne pourrait pas être complète sans des illustrations concrètes de ce qu'elle prétend démontrer. Notre propos sera ainsi accompagné par quelques illustrations et extraits d'œuvres artistiques de peintres, d'architectes, de poètes qui ont, dès le début, accompagnés la tradition utopique jusqu'à son dernier avatar, la dystopie.

PREMIÈRE PARTIE

DE L'UTOPIE À LA DYSTOPIE
DANS
LE RÉCIT D'ANTICIPATION

A. Le récit utopique et la quête de la société idéale

C'est dans un effort tendu vers l'avenir, selon le temps linéaire de la tradition judéo-chrétienne, que l'utopiste cherche à retrouver le mythe du paradis perdu. Mais l'idée de progrès, comme moyen d'y arriver, existait déjà chez les Grecs[1], puis chez les Romains et notamment Lucrèce :

> « Navigation, culture des champs, fortifications, lois, armes, routes, vêtements, et tous les autres gains de ce genre, comme aussi tous les raffinements du luxe, poèmes, tableaux, statues d'un art achevé, c'est l'usage et aussi les efforts opiniâtres et les expériences de l'esprit qui peu à peu les enseignèrent aux hommes par la lente marche du progrès. C'est ainsi que pas à pas le temps amène au jour chaque découverte, que la science dresse en pleine lumière. Car les hommes voyaient les idées s'éclairer l'une après l'autre dans leur âme, jusqu'au jour où leur industrie les porta au faîte de la perfection. »[2]

1. Utopie et anti-utopie, eutopie et dystopie

Il est indispensable, pour commencer cette étude, de bien définir les termes que nous allons utiliser : utopie, eutopie, anti-utopie, contre-utopie et plus récemment dystopie. Qu'est-ce que l'utopie ? Si en donner une définition ne paraît pas vraiment difficile, l'usage n'en est pas pour certains évident. Le récit utopique décrit-il un monde tel qu'on l'espère ? Et le roman anti-utopique, voire dystopique, donne-t-il à voir la représentation d'un monde cauchemardesque ?

1.1. Repères et sémantique

Dans son acception actuelle, le sens courant de l'adjectif « utopique » renvoie aux significations suivantes : « abstrait », « chimérique », « idéal », « idéaliste », « illusoire », « imaginaire », « impossible », « irréalisable », « mythique »[3]. Pour utopie, nous obtenons les

---

[1] Notons que contrairement à la tradition judéo-chrétienne, l'utopie chez les Grecs, notamment l'utopie platonicienne, est tournée vers le passé, c'est-à-dire vers le temps mythique de l'Âge d'or.

[2] Lucrèce, *De la nature*, trad. par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1955, livre V, vers 1448-1457.

[3] Dictionnaire des synonymes sur internet : http://www.dictionnaire-synonymes.com/
Lien internet : http://dico.isc.cnrs.fr/dico/fr/chercher?r=utopique

sens suivants : « abstraction », « billevesée », « chimère », « création de l'esprit », « idéal », « idéologie », « illusion », « impossibilité », « mirage », « mythe », « roman », « récit », « rêvasserie », « rêve », « rêverie », « songe »[1]. Nous pouvons constater que le sens que l'on donne communément à utopie ne correspond plus au sens original, puisqu'il s'agissait d'un genre littéraire qui, à partir du texte fondateur de Thomas More, l'*Utopie*, désignait le plan théorique d'une société imaginaire, à l'image de la "République" de Platon. Le sens actuel s'est forgé au XIXe siècle, en associant des connotations péjoratives à une notion déterminée désormais comme un projet politique ou social qui ne tiendrait pas compte de la réalité. Il convient donc de revenir sur l'histoire et le sens de l'utopie pour délimiter précisément le champ du récit utopique, et comprendre ainsi les enjeux littéraires et sociaux dans cette quête de la société idéale.

Certaines époques, plus que d'autres, ont cette particularité d'avoir imaginé de nombreuses "Cités radieuses", sortes de sanctuaires philosophiques pour érudits en mal de bonheur, ou, dans un autre registre, la « cité de Dieu » dont parlaient les chrétiens. Ainsi, *La Cité de Dieu* de Saint Augustin montrait le développement de deux cités bâties selon deux amours contraires : « l'amour de soi jusqu'au mépris de Dieu, qui fait la Cité du monde ; l'amour de Dieu jusqu'au mépris de soi, qui fait la Cité de Dieu »[2].

Avant l'*Utopie* de Thomas More, les Grecs évoquaient la « cité idéale ». Pour ces idéalistes qui, las du réel, cherchaient dans d'autres espaces et d'autres temps des issues de secours, la seule voie fut l'imaginaire. Ces architectes du bonheur social ont été les prolifiques créateurs de paradis exotiques, exorcisant, dans leurs œuvres, dans des lieux que l'on pourrait décrire aujourd'hui comme virtuels, les dysfonctionnements, les excès et les vices de la société.

> « Avec plus ou moins d'entrain, chaque siècle s'acquitte d'une somme d'utopies et de "voyages extraordinaires". Corne d'abondance, l'ailleurs offre ce que le réel n'est pas en mesure de fournir à l'esprit. De l'époque de Platon au XIXe siècle, par vagues successives, il donne à l'humanité ses plus grands rêves. Plus le temps passe, plus les visions que l'homme conçoit de ce qu'il aspire à être s'affinent, à tel point qu'au XIXe siècle, les utopistes ne proposent pas moins que de livrer des sociétés idéales clé en main. Les îles du bonheur se rapprochent alors considérablement des côtes habitées par l'homme du réel. »[3]

---

[1] *Ibid*., http://dico.isc.cnrs.fr/dico/fr/chercher?r=utopie

[2] Louis Moreau, (préface) *La Cité de Dieu*, Paris, Jacques Lecoffre et Cie Librairie, 1854, p. II.

[3] Eric Faye, *Dans les laboratoires du pire*, Paris, José Corti, 1993, pp. 7-8.

Cette voie a été inaugurée dans la Grèce antique, avec Platon pour pionnier. Les récits de Critias et de Timée, les dialogues de *La République* ou *Les Lois*, rêve d'une société idéale, fondée sur la Justice et organisée selon un modèle de vie communautaire. *La République* développe la théorie pure de la Cité idéale, alors que *Les Lois* propose la mise en pratique dans l'hypothèse d'un cas concret. Chez Platon, la société idéale est statique, et le changement est considéré comme dangereux, il est synonyme de décadence :

> « Car il faut bien savoir que tout ce qui est maintenu tel qu'il doit l'être, ou qui devient tel, dans l'état présent des régimes politiques, on ne se tromperait pas en disant que c'est la faveur d'un dieu qui l'a préservé. »[1]

> « — Donc, pour le dire en peu de mots, ceux à qui revient de se soucier de la cité doivent s'attacher à ce que l'éducation ne perde pas sa qualité sans qu'ils s'en aperçoivent ; ils doivent prendre garde, envers et contre tout, que l'on innove pas en gymnastique et en musique en dehors de ce qui a été établi, mais qu'on les garde intactes le plus qu'il est possible, par crainte que lorsqu'on proclame que
> *… les hommes estiment davantage le chant*
> *le plus nouveau qui se répand autour de ceux qui*
> *chantent …*
> [...]
> Or il ne faut ni faire l'éloge d'une telle innovation, ni comprendre ainsi les vers. Car il faut se garder de changer pour passer à une nouvelle forme de musique, comme on se garde de ce qui mettrait en péril l'ensemble. »[2]

Platon s'interroge sur les moyens nécessaires pour parvenir à l'État juste, un État où règnerait l'harmonie. Aussi, il se pose la question des raisons qui remettent en question l'État harmonieux, le processus de dégradation qui empêche l'établissement de la société idéale. La finalité du projet, le retour à un âge d'or mythique, impose une obéissance stricte à certaines règles qui obligent le citoyen de se fondre dans l'harmonie collective, même si celle-ci se fait au détriment des libertés individuelles. C'est ce que nous montre Raymond Trousson dans *Voyages aux pays de nulle part* :

> « Un fait frappe d'emblée, perceptible déjà chez Phaléas ou Hippodamos, mais révélé ici avec plus de netteté : la tendance au dirigisme absolu, la foi dans les règlements

[1] Platon, *La République*, Gallimard, Paris, 1993, Livre VI – 492 e/493, p. 322.

[2] *Ibid*., Livre IV – 424b, p. 209.

> stricts, les répartitions précises, une sorte d'ivresse de législation géométrique. Chez Platon, l'individu ne compte que dans la mesure où il s'intègre au tout, où sa vie, depuis l'enfance, est conforme au modèle imposé. Pour son éducation, son mariage, sa religion ou sa fonction, il est comptable à l'État de ses moindres faits et gestes. »[1]

Raymond Trousson fait ici une description de l'organisation platonicienne de la société qui rappelle fortement celles de Zamiatine ou d'Orwell dans *Nous autres* et *1984*, la mainmise absolue de l'État sur le quotidien de l'individu préfigure ici l'une des caractéristiques importantes de la dystopie au XXe siècle.

Plus tard, dans le livre de L'Apocalypse, la vision biblique de la Nouvelle Jérusalem apporte une nouvelle pierre à l'édifice de l'archétype de la société idéale :

> « Puis un des sept anges qui tenaient les sept coupes remplies des sept derniers fléaux vint, et il m'adressa la parole, en disant: Viens, je te montrerai l'épouse, la femme de l'agneau.
>
> Et il me transporta en esprit sur une grande et haute montagne. Et il me montra la ville sainte, Jérusalem, qui descendait du ciel d'auprès de Dieu, ayant la gloire de Dieu.
>
> Son éclat était semblable à celui d'une pierre très précieuse, d'une pierre de jaspe transparente comme du cristal.
>
> Elle avait une grande et haute muraille. Elle avait douze portes, et sur les portes douze anges, et des noms écrits, ceux des douze tribus des fils d'Israël :
>
> à l'orient trois portes, au nord trois portes, au midi trois portes, et à l'occident trois portes.
>
> La muraille de la ville avait douze fondements, et sur eux les douze noms des douze apôtres de l'agneau.
>
> Celui qui me parlait avait pour mesure un roseau d'or, afin de mesurer la ville, ses portes et sa muraille.
>
> La ville avait la forme d'un carré, et sa longueur était égale à sa largeur. Il mesura la ville avec le roseau, et trouva douze mille stades; la longueur, la largeur et la hauteur en étaient égales.
>
> Il mesura la muraille, et trouva cent quarante-quatre coudées, mesure d'homme, qui était celle de l'ange.
>
> La muraille était construite en jaspe, et la ville était d'or pur, semblable à du verre pur.
>
> Les fondements de la muraille de la ville étaient ornés de pierres précieuses de toute

[1] Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 30.

espèce: le premier fondement était de jaspe, le second de saphir, le troisième de calcédoine, le quatrième d'émeraude,

le cinquième de sardonyx, le sixième de sardoine, le septième de chrysolithe, le huitième de béryl, le neuvième de topaze, le dixième de chrysoprase, le onzième d'hyacinthe, le douzième d'améthyste.

Les douze portes étaient douze perles; chaque porte était d'une seule perle. La place de la ville était d'or pur, comme du verre transparent.

Je ne vis point de temple dans la ville; car le Seigneur Dieu tout puissant est son temple, ainsi que l'agneau.

La ville n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer; car la gloire de Dieu l'éclaire, et l'agneau est son flambeau.

Les nations marcheront à sa lumière, et les rois de la terre y apporteront leur gloire.

Ses portes ne se fermeront point le jour, car là il n'y aura point de nuit.

On y apportera la gloire et l'honneur des nations.

Il n'entrera chez elle rien de souillé, ni personne qui se livre à l'abomination et au mensonge; il n'entrera que ceux qui sont écrits dans le livre de vie de l'agneau. » **(Apocalypse 21.9, 21.27)**

La Nouvelle Jérusalem (Tapisserie de l'Apocalypse, XIVe siècle)[1]

[1] Source de l'illustration : site internet Wikimedia :
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_nouvelle_Jérusalem.jpg

Folio 55 de l'Apocalypse de Bamberg.
L'ange montre à Jean la Nouvelle Jérusalem, avec l'Agneau de Dieu au centre.[1]

[1] Source de l'illustration : site internet Wilipedia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Jérusalem_céleste

Ces textes sont les premiers « reportages » sur des sociétés radieuses qui n'existent pas. En 1516 paraît *Utopia*[1], terme inconnu du grec, mais forgé à partir de racines helléniques, a été inventé par Sir Thomas More (1478-1535) - personnalité politique, théologien, historien et philosophe anglais - pour son texte éponyme. Deux mots grecs : *ou* (non) et *topos* (le lieu) signifient étymologiquement un lieu inexistant, un lieu qui n'est pas, un ailleurs inconnu sans identification, une réalité virtuelle : ”nulle part”. Cette accumulation de paradoxes et d'oxymores explique que, du fait même de son origine, ce type de récit se prête non sans difficulté à une définition précise. Par extension, depuis la publication de Thomas More, l'utopie[2] est un projet imaginaire d'une réalité autre, c’est-à-dire la tentative de décrire une société parfaite, un monde idéal dans lequel le bonheur, l'égalité, la prospérité seraient perpétuels. L’auteur de texte utopique montre un certain talent dans la maîtrise de connaissances politiques, juridiques et scientifiques, sans oublier que sa discipline réclame autant d’habilité littéraire que d’imagination. Nombreux furent les créateurs de chimères, les inventeurs de cités idéales qui alimentèrent la tradition littéraire de ce genre, sans jamais perdre de vue l’exigence de l’équilibre de toutes ces connaissances qu’appelle le récit utopique. Mais pour être complet, il faut souligner l’importance d’une deuxième acception pour le mot utopie, celle-ci étant associée à *eutopia*, ce qui explique cette contamination de l’utopie par la signification d’un projet idéal. En jouant sur l’assonance entre *utopia* et *eutopia* (en grec le préfixe *eu* désigne « ce qui est bon »), Thomas More a volontairement laissé entendre que l’utopie était également une " eutopie ", donc, le lieu de l’harmonie, du bien et du bonheur réalisé.

Ainsi, à la lumière des projets envisagés dans les textes utopiques, ce que nous appellerons l’anti-utopie, la contre-utopie ou la dystopie, est en fait une réaction de l'auteur face à la réalisation possible de certaines utopies : « L’utopie commence à l’humanisme, mais son vertige secret est le nihilisme. Le goût des villes parfaites peut aboutir à celui des déserts. Il

---

[1] Sur le modèle de l'anglais *utopia*, la forme francisée "utopie" apparaît dans le *Pantagruel* de François Rabelais en 1532, et plus précisément dans sa célèbre description de l’Abbaye de Thélème. Mais il faut souligner ici que l’utilisation de ce mot par Rabelais relève de l’hommage à Thomas More, car, contrairement à Utopia (l’île de T. More), l’Abbaye de Thélème n’est pas une utopie, car celle-ci existe bel et bien. De plus, il ne s’agit pas, pour Rabelais, de faire une description d’une société idéale, l’Abbaye de Thélème n’est pas décrite en tant que telle. Le mot utopie devient un nom commun en intégrant le vocabulaire politique au XVIIIe siècle.

[2] Pour avoir une approche assez complète de l’utopie en tant que genre littéraire, l’ouvrage de Vita Fortunati et Raymond Trousson, *Dictionary of Literary Utopias*, est un instrument incontournable pour les anglophones. Article traduit dans l’annexe (7).

arrive que ces sociétés transparentes engendrent des communautés de la nuit et du chagrin »[1] écrit Gilles Lapouge. En effet, la contre-utopie allait donc consister pour l'auteur, à l'inverse de l'utopie, à projeter ce qu'il craint au lieu de ce qu'il souhaite. Il faut préciser que Lapouge va opérer une distinction supplémentaire en nommant anti-utopie ce que nous venons de décrire et en considérant la contre-utopie comme l'opposé, selon d'autres critères, de l'utopie. Pour lui, le contre-utopiste est un libérateur de l'homme, un visionnaire qui veut supprimer les contraintes de la perfection : « C'est un homme de passion. Sa spécialité n'est pas le réel, mais le désirable. [...] Son courage est celui de la débandade. Il s'enfuit à toutes voiles et puisque toute la création lui paraît ratée, sanglante ou infectée, c'est en dehors de la création qu'il ira planter son petit bivouac : les villes des nuages sont si douces, même si leur inconvénient est de se dissiper comme se défont les rêveries. »[2] Pour Lapouge, ce type de récit accorde une place beaucoup plus importante à l'homme. Le projet idéalisé, cette organisation d'une société nouvelle, n'est plus cet unique objet des fantasmes de l'utopiste, car le contre-utopiste, s'attache à replacer l'homme au centre de la réflexion :

> « Sur un volet du diptyque, le contre-utopiste : un vagabond, un trimard, un hippy, un poète, un amoureux. Il se moque de la société et ne veut connaître que l'individu. Son domaine est la liberté, non l'équité. [...] Il déteste le groupe, l'État, la cellule, le bureau. Le mot organisation lui donne la nausée. Il aime la beauté des nuages, le vent dans les herbes du printemps, le bruit de soie du corps des femmes. Il se protège de l'histoire en la niant, ou bien en rêvant à l'origine, au temps d'avant les temps. Il a choisi le vital contre l'artifice, la nature contre l'institution. S'il voit une équerre, un fil à plomb, un discours de la méthode, un organigramme ou une table de la loi, la colère le suffoque. C'est un nomade, un pasteur, un descendant d'Abel, il mange les fruits du Bon Dieu, il ne connaît pas les frontières, et toute la terre lui appartient. »[3]

Mais l'on ne saurait cerner précisément le champ d'application de toutes ces notions sans recourir à l'ouvrage de Lyman Tower Sargent et Roland Schaer concernant l'utopie : *Utopie, la quête de la société idéale en Occident*[4]. Abondamment illustrée, cette considérable somme de travail propose des définitions intéressantes, notamment parce que les auteurs ont fait le choix

[1] Gilles Lapouge, *Utopie et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 26.

[2] *Ibid*., p. 22.

[3] *Ibid*., p. 23.

[4] Lyman Tower Sargent & Roland Schaer, *Utopie. La quête d'une société idéale en Occident*, Paris, BNF/Fayard, 2001. Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition organisée conjointement par The New York Public Library et la BNF.

de définir les notions qui y sont liées, en reprenant systématiquement un socle commun à toutes ces notions, puis, en associant à ce socle commun les éléments de différenciation qui déterminent la particularité de chaque notion :

> « Utopie : société imaginaire décrite avec un grand luxe de détails et généralement située dans le temps et dans l'espace.
>
> [...]
>
> Eutopie ou utopie positive : société imaginaire décrite avec un grand luxe de détails, généralement située dans le temps et dans l'espace et présentée au lecteur contemporain comme infiniment meilleure que celle dans laquelle il vit. »
>
> [...]
>
> Anti-utopie : société imaginaire décrite avec un grand luxe de détails, généralement située dans le temps et dans l'espace et présentée au lecteur contemporain comme une critique de l'utopisme ou d'une eutopie particulière. »[1]

Ces définitions soulignent des éléments très importants pour comprendre l'évolution du récit utopique. Le « grand luxe de détails », trait commun aux trois notions définies ci-dessus, est une caractéristique essentielle du style de l'utopiste ou de l'anti-utopiste, l'accumulation de détails étant propre à la nature descriptive du discours dans ce type de récit. Nous verrons, par la suite, l'importance de ces détails lorsqu'il s'agira d'évoquer l'emploi déterminant du progrès scientifique, technique ou social comme moteur de la narration. De plus, ces définitions précisent, très justement, la nature de l'anti-utopie, un récit qui s'oppose à l'utopie positive, l'eutopie. Ce qui conduit, naturellement, l'anti-utopie, comme le terme l'indique, à s'opposer à l'utopie du fait de l'assonance voulue par Thomas More. Il est ici important de comprendre cette opposition, cette posture de l'anti-utopiste face au projet utopique ; en effet, son anti-utopie n'est pas, comme nous le voyons écrit trop souvent, le contraire de l'utopie, mais la critique de l'utopie réalisée dont la description tend à montrer les dérives totalitaires inhérentes à l'application stricte des règles de la société idéale. Son récit, nous le verrons, met en scène cette société idéale, il nous y entraîne, par des descriptions et des portraits souvent très précis, mais la narration poursuit une tâche bien différente et précise, qui est de dévoiler le cauchemar qui se cache derrière le voile de l'utopisme social réalisé.

À propos de cette notion d'anti-utopie, il reste une question de vocabulaire à éclaircir si nous voulons approfondir le sujet avec la rigueur sémantique nécessaire. Certains spécialistes aborderont le champ de l'utopie en utilisant le terme d'anti-utopie, et d'autres préféreront

[1] *Ibid*., p. 20.

l'usage de contre-utopie, le choix des uns et des autres n'étant presque jamais assorti d'un début de justification. L'anti-utopie et la contre-utopie pourront indifféremment être utilisées pour désigner exactement la même chose, certains auteurs[1] n'hésitant pas à s'en servir comme des synonymes dans un même ouvrage. Ce maniement hasardeux est malheureusement trop souvent le cas, une approche aussi approximative du vocabulaire lié à l'utopie est donc source de confusion. Le lecteur doit faire face à un choix arbitraire, alors que ces notions sont fréquemment utilisées dans un domaine déjà sujet à de nombreuses controverses quant à sa définition et son champ d'action : la science-fiction.

Pourtant, Raymond Trousson, membre de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, propose, dans ses nombreux travaux[2] sur l'utopie, de distinguer l'anti-utopie, la contre-utopie et la dystopie en situant l'apparition de l'anti-utopie au siècle des Lumières. Certains des écrivains de ce siècle accordent moins d'espace à l'idéal utopique de la tradition chrétienne, pour entraîner ce type de récit sur la voie du scepticisme, et donc de l'anti-utopie. De même, la contre-utopie trouve sa place dans un XIXe siècle marqué par l'idéal du progrès scientifique, technique et social, un idéal rapidement remis en question face à l'échec du renouveau social que promettait le progrès réalisé. Enfin, la dystopie se démarque par un récit qui montre que la réalisation de la société idéale aboutit inévitablement à un enfer.

Avant d'aborder le cas de la dystopie, et dans un souci de précision, notons que dans *Utopie, la quête de la société idéale en occident*, Lyman Tower Sargent et Roland Schaer ajoutent deux notions très proches de l'anti-utopie : l'utopie satirique et l'utopie critique. La première se différencie de l'anti-utopie par le fait que celle-ci est « présentée par l'auteur au lecteur contemporain comme une critique de la société où ils vivent tous deux. »[3] Quant à l'utopie critique, elle est « présentée par l'auteur au lecteur contemporain comme une critique de la société où ils vivent tous deux, mais soulevant des problèmes ardus que la société décrite n'est peut-être pas en mesure de résoudre, et portant par là même un regard critique sur le genre

---

[1] Dans *les laboratoires du pire*, Éric Faye se sert du mot anti-utopie pour désigner *Nous autres*, *Le Meilleur des mondes*, *1984* et *Fahrenheit 451*.

[2] Dans les ouvrages suivants :

- *Voyages aux Pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique,* Troisième édition revue et augmentée, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999.
- *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, Paris, Honoré champion, 2008.
- *La Cité, l'architecture et les arts en Utopie*, article de *La Revue littéraire* en ligne : http://www.bon-a-tirer.com/volume20/rt.html

[3] *Utopie, la quête de la société idéale en occident*, *op. cit*., p. 20.

utopique. »[1] Cette volonté de la part des deux auteurs de préciser un peu plus le champ de l'anti-utopie est certes louable, mais cette démarche peut sembler vaine dans la mesure où chaque nouveau roman abordant ce thème pourrait initier un autre sous-genre de l'anti-utopie. Selon le ton qu'apporterait l'auteur à son récit, on pourrait alors envisager une utopie ironique ou une utopie sarcastique. Il ne serait donc pas très efficace, pour notre étude, de considérer que le ton, ou le style, d'un auteur, soit une justification suffisante pour engendrer un nouveau sous-genre. C'est clairement ce qu'avançait Frédéric Rouvillois, à propos de *L'Utopie* de Thomas More :

> « L'essentiel tient au *contenu*, à ce qu'avancent les utopistes, et non à la manière dont ils le font : le contenu, c'est-à-dire l'idée d'une perfection ayant pour objet premier la cité, l'ordre politique, et pour facteur déterminant une organisation établie par la volonté, la décision et l'agir humain. C'est, il faut y insister, l'ensemble qui importe : à la fois le résultat, la perfection politique, et le *moyen*, l'effort constructif de l'homme, unique artisan de son propre accomplissement. »[2]

Frédéric Rouvillois introduit ici quelques éléments très intéressants qui nous permettent de mieux comprendre ce que désigne cette notion d'utopie. Tout d'abord, c'est l'importance accordée au contenu, puisque le message est la première préoccupation de l'utopiste. Le contenu du message développe une réflexion sur « l'idée de perfection » et « d'ordre politique » concernant la cité, un nouveau système politique visant la perfection. Enfin, le texte souligne aussi l'importance du moyen pour atteindre cette perfection : c'est l'organisation minutieuse et le rationalisme intégral qui doivent garantir l'ordre et la marche vers cet achèvement idéal, la perfection. Ces caractéristiques définissent l'utopie d'une manière plus satisfaisante, selon le sens premier que lui destinait Thomas More, et elles vont nous permettre de délimiter le champ d'investigation de l'anti-utopie, puisque nous concevons mieux ce à quoi l'anti-utopie s'oppose.

Afin d'éviter toute confusion quant au sens des notions que nous évoquerons par la suite, il convient ici de revenir sur une insuffisance qui alimente un certain flou à propos du sens de l'anti-utopie. La définition de Lyman Tower Sargent et Roland Schaer est intéressante, mais elle n'est pas assez claire, voire incomplète. L'anti-utopie est, dans leur définition, une « critique de l'utopisme ou d'une eutopie particulière »[3], l'utopisme étant défini, par ces auteurs

---

[1] *Ibid*., p. 20.

[2] Frédéric Rouvillois, *L'Utopie*, Paris, GF-Flammarion, 1998, p. 17.

[3] *Utopie, la quête de la société idéale en occident*, *op. cit*., p. 20.

comme une « approche onirique du social. » Or, si le caractère onirique d'un récit utopique est attesté dans de nombreuses définitions de l'utopie, il ne faut pas oublier l'origine de ce terme, c'est-à-dire le titre complet de l'ouvrage de Thomas More : « *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo rei[ublicæ] statu, deq[ue] noua Insula Vtopia*. »[1] Ce qui nous amène au titre complet de la traduction française : « *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*. »[2] Cette traduction renvoie surtout à « *de optimo rei[ublicæ] statu* », mais il existe une autre traduction qui semble plus en adéquation avec le sens du texte de More, c'est le « *Tableau du meilleur gouvernement possible, ou l'Utopie* », datée de 1780, cette « version française, fidèle au sens plus qu'à la lettre »[3] de Thomas M. Rousseau[4], dédiée au Comte de Vergennes, rend compte d'un aspect incontournable de l'œuvre de More : le réalisme. Et c'est bien sur ce point qu'insiste Simone Goyard-Fabre dans sa présentation de l'édition traduite par Marie Delcourt :

> « More ne cède nullement aux sortilèges de la fantasmagorie : l'apparemment impossible est pour lui plus prégnant et plus vrai que le réel en sa platitude. Il ne s'égare pas dans un rêve mais s'attache à une logique de l'ailleurs qui n'a rien de chimérique. Bien au contraire, c'est un troublant réalisme que manifestent les descriptions du Livre II de *L'Utopie* (qui sont, rappelons-le, l'écriture primordiale de l'ouvrage). »[5]

Il ne s'agit pas ici d'écarter complètement la dimension onirique du sens que nous pouvons accorder au texte de l'utopiste, mais plutôt de ne pas s'écarter davantage d'un sens commun à presque tous les utopistes, qui est la description d'une société savamment organisée où la perfection politique est réalisée pour le bonheur de l'homme. Ainsi, nous pouvons saisir au mieux le projet de l'anti-utopiste :

> « De ces « contre-utopies » (les œuvres de Zamiatine, Huxley, Orwell, etc.), on pourrait dire qu'elles ne sont pas le contraire des utopies, mais des utopies en sens contraire, reprenant fidèlement le schéma et les thèmes de l'utopie pour démontrer que chacun de ses bienfaits, poussé au bout de sa logique, finit par se retourner contre l'homme, par menacer ce qui constitue proprement son humanité. »[6]

---

[1] *Ibid*., p. 20.

[2] Traduction du texte de T. More par Marie Delcourt, Paris, GF-Flammarion, 1987, (1ère édition 1966).

[3] Frédéric Rouvillois, *L'Utopie*, *op. cit*., p. 16.

[4] Traduction nouvelle par M. T. Rousseau. Paris, Alex. Jombert, 1780. In-12 de (2) ff., 339-(1) p.

[5] Simone Goyard-Fabre, « Thomas More et L'Utopie », *in L'Utopie*, *op.cit*., p. 38.

[6] Frédéric Rouvillois, *L'Utopie*, *op. cit*., p. 20.

Si la définition de l'anti-utopie, par Rouvillois, peut, au premier abord, apparaître comme satisfaisante, elle se révèle pourtant insuffisante lorsque l'on s'attarde sur les œuvres qu'il cite en guise d'exemples de contre-utopie. Et effet, ces œuvres appartiennent toutes au XXe siècle, et bien qu'elles soient fréquemment citées comme appartenant au courant anti-utopique, le contenu typique de leur récit suscita un engouement suffisamment important pour qu'elles soient classées dans une catégorie bien précise intitulée dystopie. Un terme trop brièvement introduit dans le *vade-mecum* de *L'Utopie* :

> « Une contre-utopie (ou « dystopie ») sera donc une utopie « à l'envers », où l'établissement de la perfection conduit finalement à son contraire : où les moyens, espionnage permanent, suspicion, mise au pas, épuration, etc., prennent le pas sur les fins et tendent à les disqualifier. »[1]

On peut regretter ce manque d'intérêt de Rouvillois pour ce terme en 1998, date de publication de son ouvrage, car le terme de « dystopie » était déjà abondamment repris par les spécialistes de l'utopie et de la science-fiction. Cependant, son explication de la contre-utopie est appropriée et conforme à la lecture qui en est faite par Raymond Trousson dans ses travaux :

> « Le XXe siècle a multiplié les anti-utopies, tableaux négatifs où l'utopiste accomplit en quelque sorte son suicide : au lieu du bonheur, le désespoir et le misérabilisme ; non plus proposition optimiste, mais mise en garde à ceux qui se laisseraient prendre aux appeaux des apprentis sorciers. »[2]

Ce nouveau sous-genre lié à l'utopie, se caractérise par son émergence dans la première moitié d'un XXe siècle marqué par la Première guerre mondiale, la Révolution bolchevique de 1917, les régimes totalitaires et la Seconde guerre mondiale. Un tel contexte historique ne pourra que fortement influencer les auteurs qui auront décidé de s'essayer au maniement du genre utopique.

Mais pour aller plus avant dans notre analyse de la dystopie, arrêtons-nous sur l'étymologie de ce mot. La dystopie, néologisme d'origine anglaise (*dystopia*) qui apparaît après la Première guerre mondiale, est un terme important dans l'étude des romans de notre corpus, car il désigne exactement les sociétés décrites dans ces romans. C'est un vocable utilisé

---

[1] *Ibid*., p. 242.

[2] Raymond, Trousson, *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 166.

par des spécialistes de science-fiction soucieux de précision dans leurs analyses. Définir ce terme dans la langue française n'est pas satisfaisant si nous voulons vraiment comprendre ce qu'il désigne dans le champ spécifique de la littérature de science-fiction. En effet, si l'on se réfère par exemple à la définition de dystopie dans l'Encyclopædia Universalis[1], nous obtenons : « contre-utopie, du type *1984* de George Orwell ». C'est une définition lapidaire, mais qui a le mérite d'exister, car les dictionnaires de l'Académie française, du Trésor de la langue française, du Littré et du Petit Robert ne proposent pas de définition pour dystopie. Il faut consulter, une fois de plus, l'ouvrage de Lyman Tower Sargent et Roland Schaer, *Utopie, la quête de la société idéale en Occident*, pour rencontrer une définition de la dystopie :

> « dystopie ou utopie négative : société imaginaire décrite avec un grand luxe de détails, généralement située dans le temps et dans l'espace et présentée au lecteur contemporain comme infiniment pire que celle dans laquelle il vit. On doit créditer Negley et Patrick[2] d'avoir été les premiers à utiliser ce mot dans son acception moderne, mais le terme se rencontre déjà dans un texte du XVIIe siècle. Une histoire des mots utilisés pour décrire des avenirs négatifs – John Stuart Mill a créé Cackatopia (« cacatopie ») – serait précieuse. »[3]

Si le sens de cette définition est juste, son contenu est marqué par une certaine insuffisance. En effet, écrire que les romans qualifiés de dystopiques, décrivent une société imaginaire située dans un temps et un espace infiniment pire que la nôtre, reste trop vague. La dystopie est presque toujours tournée vers le futur, c'est le cas du premier récit dystopique d'Émile Souvestre, *Le Monde tel qu'il sera*, ainsi que les récits de notre corpus.

C'est une direction que prend aussi Jean-Marc Gouanvic dans l'article intitulé : « Les dystopies ».

> « Les dystopies, aussi appelées anti-utopies ou contre-utopies décrivent la société humaine de l'avenir dans un état de crise qui est l'hyperbole du présent ; aussi dans ces récits la distanciation temporelle est-elle peu accusée. L'un des romans majeurs de ce thème est *1984* (1949) de George Orwell. Ce sont parfois des critiques implicites des utopies classiques bloquées où s'épanouit le rêve d'une société égalitaire fondée sur l'absences de différences. Plus récemment les dystopies se sont fait l'écho des craintes

---

[1] Encyclopædia Universalis 12, version DVD-ROM 2007.

[2] Glenn Robert Negley & J. Max Patrick, *The Quest for Utopia*, Schuman, 1952, première édition.

L'édition de juin 1971 mentionne que c'est sous la direction de Glenn Robert Negley que fut rédigé *The Quest for Utopia (*Source : http://www.amazon.fr/).

[3] *Utopie, la quête de la société idéale en Occident*, *op. cit*., p. 20.x

> et des angoisses d'anéantissement atomique ou écologique. *The Sheep Look Up* (1972) de John Brunner est un exemple de récit de menace d'anéantissement écologique. Le genre dystopique est aujourd'hui largement pratiqué. La fonction alléguée par les auteurs est essentiellement dissuasive : l'écrivain de science-fiction dystopique lance un avertissement aux nations : « Halte au suicide collectif ! » Il proclame que l'humanité est responsable de son devenir et qu'elle doit réagir *ici et maintenant*. Pour cette raison, les dystopies sont particulièrement révélatrices des phantasmes et des angoisses collectifs qui traversent les sociétés occidentales à des époques déterminées. »[1]

La dystopie étant située dans le futur, l'espace où se déroule le récit doit être précisé, car il joue un rôle très important, notamment lorsqu'il s'agit de décrire la société totalitaire : c'est la ville. Ce n'est donc pas un espace choisi au hasard par l'écrivain, c'est la ville du XXe siècle (ou plus selon le bond temporel), la ville moderne, transformée par l'évolution scientifique et technique, un espace modelé et organisé pour le « bonheur » de tous. Nous verrons pourquoi la ville de la dystopie devient l'espace de l'aliénation pour l'homme.

Peu de ressources en langue française permettent, à ce jour, de prendre connaissance de ce que désigne le mot dystopie dans la science-fiction, ce qui nous amène à nous tourner vers des sources internet telles que Wikipédia[2] et Weblettres[3]. Si les ressources encyclopédiques du site internet Wikipédia restent, bien souvent, insuffisantes voire inexactes, il se trouve que la page réservée à la notion de dystopie bénéficie d'un traitement plutôt satisfaisant, et cela grâce à la contribution de l'exigeante communauté des amateurs de science-fiction, très présente sur internet. Ainsi, le champ spécifique de la dystopie est pour Wikipédia :

> « [...] un récit de fiction se déroulant dans une société imaginaire. La dystopie s'oppose à l'utopie: au lieu de présenter un monde parfait, la dystopie propose le pire qui soit. La différence entre dystopie et utopie tient moins au contenu (car après examen, nombre d'utopies positives peuvent se révéler effrayantes) qu'à la forme littéraire et à l'intention de son auteur.
>
> Cette forme littéraire a été rendue célèbre par *Le Meilleur des mondes* (1931) d'Aldous Huxley, *1984* (1948) de George Orwell, et, dans une moindre mesure, par *Nous Autres* (1920) de Ievgueni Zamiatine.
>
> Les mondes terrifiants décrits dans ces deux romans, et surtout dans *1984*, ont laissé à

[1] Jean-Marc Gouanvic, *La Science-fiction française au XXe siècle (1900-1968) : essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Paris, Éditions Rodopi, 1994, p. 34.

[2] Lien internet : http://fr.wikipedia.org/wiki/Accueil

[3] Lien internet : http://www.weblettres.net/index.php

> penser qu'une dystopie était, par définition, la description d'une dictature sans pitié. L'impact que ces romans ont eu sur la science-fiction a souvent amené à qualifier de dystopie tout texte d'anticipation décrivant un avenir sombre. »[1]

L'article intitulé *Utopie, dystopie, uchronie* des dossiers du site internet Weblettres apporte des informations complémentaires dans un article comportant des références bibliographiques intéressantes :

> « La dystopie (source anglo-saxonne : dystopia) correspond à une période critique et antitotalitaire qui apparaît au lendemain de l'âge d'or du scientisme, du positivisme social et de la croyance dans le progrès qui se dessinent durant le XIXe siècle. La dystopie dénonce la vanité de l'utopie fondée sur la volonté de construire un monde alternatif à la réalité, une autre réalité où l'homme est le démiurge qui façonne sa société parfaite, standardisée et loin de l'individualisme. Les nombreuses désillusions qui traversent le XXe siècle vont pousser progressivement les utopistes à changer leur conception de l'avenir de l'homme. L'échec des grandes idéologies, la montée du fascisme en Europe de l'Ouest et la Seconde Guerre Mondiale sont les principales causes de la dégénérescence de l'utopie. Si l'utopie désigne ce qui n'est nulle part, la dystopie est ce qui n'est plus à sa place. L'une tourne le dos à la réalité. L'autre transcende sa décadence. L'une est un cri d'espérance. L'autre un hurlement de désespoir. »[2]

Il n'y a donc pas de définition attestée, en langue française, pour le mot dystopie[3], mais formé sur le modèle de *utopia*, à partir du préfixe grec dys- exprimant la difficulté ou le malheur, et associé à –topie (*-topia*), le sens serait un mauvais lieu où il est difficile de vivre à cause d'un dysfonctionnement important. À l'image de l'anti-utopie ou de la contre-utopie, la dystopie n'est pas le contraire de l'utopie, elle propose l'utopie réalisée, pour en relever les aspects négatifs. Le mot dystopie permet de se référer à un certain type de récit dans la science-fiction, un récit qui décrit un personnage en révolte contre un système utopique régi selon des règles strictes, un système oppressif et déshumanisant. La dystopie présente le combat d'un

---

[1] Lien internet : http://fr.wikipedia.org/wiki/Dystopie

[2] Lien internet : http://www.weblettres.net/spip/article.php3?id_article=728

Ce site nous apprend aussi que « "Dystopie " est un terme médical pour désigner le fait qu'un organe n'est pas à sa place ».

[3] À ce jour, seul le *Dictionary of Literary Utopias* (Éditions Champion, Paris, 2000) de Vita Fortunati et Raymond Trousson propose une définition (en anglais) suffisamment développée pour accéder à une compréhension satisfaisante de cette notion.

Cf. l'Annexe (7) pour consulter la traduction de l'intégralité de l'article consacré à Dystopie.

individu contre l'organisation du tout collectif qui étouffe la liberté individuelle. Au lieu de faire l'apologie d'un monde ou d'une société comme l'utopie, la dystopie s'évertue à décrire des lendemains menaçants, un futur assombri par le totalitarisme à l'œuvre, une société où la perfection et le bonheur obligatoire deviennent un cauchemar. Par son cloisonnement géographique, la ville est l'espace idéal de cette organisation collective, et en imitant le discours utopique, le récit dénonce le danger d'une tradition autoritaire de l'utopie. L'espace décrit par l'auteur joue un rôle primordial dans le récit dystopique, il est donc important de souligner que la narration prend place dans une ville à l'organisation particulière, une ville conçue pour le contrôle du citoyen. Dans ce cadre urbain, Zamiatine, Huxley, Bradbury et Orwell vont dévoiler une société déshumanisée par l'exercice autoritaire du pouvoir d'un régime totalitaire, un État présenté comme ayant atteint un idéal de perfection immuable, et qui anéantit l'individu au nom d'un bonheur collectif obligatoire.

Le cadre spatial étant défini, il reste à déterminer la situation temporelle dans nos récits. Dans les romans qui nous intéressent, la société décrite n'est pas complètement étrangère à celle du lecteur contemporain, il n'est pas question ici de voyages interstellaires à l'autre bout de la galaxie. De Zamiatine à Bradbury, c'est le souci de la vraisemblance qui est à l'œuvre. Nous sommes bien dans le domaine de la science-fiction, mais nos auteurs se limitent à quelques inventions techniques et découvertes scientifiques qui n'ont pourtant rien d'extraordinaire.

> « *Le Meilleur des mondes* est un livre sur l'avenir, et, quelles qu'en soient les qualités artistiques, un livre sur l'avenir ne peut nous intéresser que si les prophéties ont l'apparence de choses dont la réalisation peut se concevoir. »[1]

Pourtant, le déplacement temporel est présent. Publié en 1923, le récit de *Nous autres* est situé dans un futur relativement éloigné : « (D-503) Il y a mille ans que nos héroïques ancêtres ont réduit toute la sphère terrestre au pouvoir de l'État Unique […] »[2] ; celui d'Orwell, *1984*, est écrit en 1948, et il se déroule en 1984 ; le récit du *Meilleur des mondes*, écrit en 1931, est situé dans la ville de Londres au XXVIe siècle : « […] cette année 632 de N.F. […] », l'An 1 de ce nouveau calendrier commence en 1908[3] ; en 1953 le roman de Bradbury, *Fahrenheit*

[1] Aldous Huxley, préface (1946) au *Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 10.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 15.

[3] L'État mondial étant fondé sur l'uniformisation de la société, le choix de l'année 1908 s'explique par le fait qu'elle correspond à la première voiture produite en série par Henri Ford, la "Ford T".

451, situe le contexte temporel de son récit dans un futur qui semble correspondre au début du troisième millénaire : « (Montag) On a déclenché et gagné deux guerres nucléaires depuis 1960. »[1] Ces récits se déroulent dans des futurs plus ou moins proches, et les nombreuses descriptions de l'environnement de ces sociétés futures hypothétiques ne constituent pas des barrières empêchant la comparaison avec la société contemporaine. Ces futurs sont proches, et cette proximité temporelle a permis la comparaison de nos romans avec les romans d'anticipation de Jules Verne et d'Herbert-George Wells, qui manifestaient un certain goût pour l'analyse des conséquences sociales des changements liés au progrès technique. Des romans comme *De la terre à la lune*, publié en 1865, participeront à l'émergence de ce nouveau type de romans où la science est au centre du récit. Et c'est, là, un point de divergence avec nos romans dystopiques :

> « L'intérêt du livre de G. Orwell, 1984, n'est pas borné au domaine théorique du progrès scientifique, de ses allusions et de ses dangers. Il concerne directement l'actualité – les problèmes immédiats que nous avons sous les yeux – non seulement la science sans conscience, mais aussi la science appliquée la plus avancée, l 'informatique et les ordinateurs en ce qui touche sur la vie privée et la liberté quotidienne des individus. »[2]

Chez Zamiatine, Huxley, Orwell ou Bradbury, le futur n'est présent qu'à travers les descriptions des progrès scientifiques, et surtout, techniques qui, aux yeux du lecteur contemporain, ont modifié l'environnement de sa société. Dans cette peinture de ce que pourrait être la société dans le futur, l'enjeu n'est pas une réflexion sur la science, mais l'analyse du rapport du citoyen, en tant qu'individu, avec cette société modifiée. Précurseur du récit de science-fiction, le roman d'anticipation scientifique ou, plus précisément, d'anticipation sociale, va y laisser son empreinte, et le caractère réaliste[3] d'un récit de science-fiction, situé dans le futur, permettra à ce type de récit d'être appelé anticipation.

Les romans de notre corpus seront communément considérés comme des anticipations dès leur publication. Les sociétés décrites dans ces récits sont ancrées dans un réel que l'auteur rend parfaitement crédible avec, pour toile de fond, des descriptions de progrès techniques respectant les lois physiques naturelles. Née de la rencontre entre les traditions de l'utopie, des voyages imaginaires et des romans d'aventures, l'anticipation, définie au XXe siècle comme un

---

[1] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., p. 104.

[2] Francis Rosenstiel (Dir.), *Big Brother. Un inconnu familier*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 235.

[3] Phénomènes compatibles avec les lois dites « naturelles ».

sous-genre de la science-fiction, est une réflexion sur le temps présent. S'agissant de nos dystopies, on peut considérer l'anticipation comme la manifestation d'un engagement de l'auteur dans un rapport, entre la fiction et la réalité, qui revêt une dimension dialectique. Pertinente radiographie des temps présents, l'anticipation au XXe siècle se distingue des autres récits de science-fiction par l'importance accordée à l'analyse sociale, ne faisant pas appel à des univers distants et développent une réflexion selon une structure narrative traditionnelle.

Prenons l'exemple de *Fahrenheit 451* : c'est d'abord une réflexion sur une société future où les livres seraient interdits et brûlés, mais un second niveau de lecture invite le lecteur à une réflexion sur l'intolérance, résultat du nazisme ou du maccarthysme dans une actualité toujours brûlante, le roman est publié en 1953, la même année que la pièce d'Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*. En 1956, c'est-à-dire deux ans après le procès qui discrédita McCarthy, Arthur Miller fut condamné pour outrage au Congrès à cause de sa pièce, qui reprenait les événements de la « terreur rouge » qui s'étalait de 1947 à 1954 :

> « - Écrire sur le futur m'a amené à m'engager politiquement sur le futur et à rédiger un article "To the republican party" que j'ai publié à mes frais : "Mettez-vous à la tâche avec les bons éléments du parti. Mais au nom de la droiture et de la justice, renvoyons Joseph McCarthy et ses amis à Salem et au XVIIe siècle".
> On me disait : "ça ne sert à rien, il continuera à faire du mal".
> Je répondais : "Je refuse d'être terrorisé. Attaquons ! "
> "L'individu a beaucoup de pouvoir, McCarthy sera détruit par une ou deux personnes".
> Et j'avais raison. Edward R. Murrow et son émission sur McCarthy, maître Welsh, l'avocat du procès militaire, qui a dit à McCarthy : "Monsieur, n'avez-vous donc aucun respect ?"
> Et c'en était fini de McCarthy. »[1]

De Zamiatine à Bradbury, cet engagement prend la forme d'un désenchantement moderne car la Cité idéale n'est plus au bout de cette marche vers le progrès. Si l'utopie change de lieu ou d'époque, c'est pour mieux nous ramener à la réalité, spatiale et temporelle, de la société où elle a vu le jour. Ainsi, ces récits sonnent comme une fin de non-recevoir, leurs auteurs posent toujours la question du progrès social et redoutent son impossibilité pratique.

[1] Ray Bradbury, Extrait de « Omnibus » (5 novembre 1980) et « Ray Bradbury the illustred man » (réalisation : David Wheatley - BBC Television) *in* Complément Documentaire du DVD *Fahrenheit 451*, Éditions mk2, 2005.

1.2. La Cité idéale : de la tradition à l'inéluctable marche vers le progrès social

L'utopie présente la conception que se fait l'auteur d'une société idéale. Comme telle, elle a parfaitement sa place dans le récit de science-fiction, car elle participe au roman du « SI », roman à hypothèse[1] où la spéculation est la caractéristique du genre. Les œuvres qui nous intéressent sont celles où la société est l'élément central du récit, lorsque l'auteur accorde le statut de personnage principal à la société décrite. Certains des thèmes évoqués dans ces œuvres rappellent ceux de la science-fiction. Ainsi, les textes utopiques et les récits de science-fiction illustrent une continuité dans l'exploitation de certains mythes :

> « Insensiblement, le mythe de l'Atlantide « passe dans le domaine public et, demeurant encore un objet de science, devient partie intégrante d'une certaine culture de masse »[2]. Le récit platonicien se mue en récit de science-fiction à la fin du XIXe siècle sous l'effet de la pseudo-science et de la vague de l'occultisme. La fiction littéraire se nourrit des rêveries atlantéennes qui se poursuivent à un rythme soutenu jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. »[3]

La société idéale se retrouve régulièrement située dans les récits qui évoquent l'existence ou la découverte d'une civilisation disparue, c'est le mythe de l'Atlantide de Platon et de *La Nouvelle Atlantide* (1627, publication posthume) de Francis Bacon, ou *L'Éternel Adam* de Jules Verne :

> « Près de deux cents ans s'étaient écoulés depuis que l'ultime révolte de ces deux derniers peuples avait été noyée dans des torrents de sang, et la terre avait connu enfin une ère de paix. C'était la quatrième période de l'histoire. Un seul empire remplaçant les trois nations de jadis, tous obéissant à la loi de Basidra, l'unité politique tendait à fondre les races. Nul ne parlait plus des "Hommes-à-la-Face-de-Bronze", des "Hommes-du-Pays-de-la-Neige", des "Hommes-de-l'Étoile-Immobile", et la terre ne portait plus qu'un peuple unique, les Andart'-Iten-Schu, les "Hommes-des-Quatre-Mers", qui résumait tous les autres en lui. »[4]

---

[1] Pour mieux discerner le champ d'investigation du roman à hypothèse, il convient de consulter l'article (« Le roman d'hypothèse », *in* « A.B.C. », 1928) de Maurice Renard à ce sujet dans l'Annexe (8).

[2] Olivier Boura, *Les Atlantides, généalogie d'un mythe*, Paris, Arléa, 1993, p.22. (*in cit*. 15)

[3] Lauric Guillaud, « *Le cercle de l'éternel déluge* (préface) », *in Atlantides, les îles englouties*, Paris, Omnibus, 1995, p. XI.

[4] Jules Verne, *L'Éternel Adam*, *in Atlantides, les îles englouties*, *op. cit*., p. 184.

Dans l'espace, cette société prend la forme du monde lunaire de Pierre de Sélènes[1] avec *Un monde inconnu, deux ans sur la Lune* (1886), elle peut aussi être dissimulée dans une région préservée sur une île ou dans le domaine sous-marin de *Vingt mille lieues sous les mers*, mais aussi dans un espace souterrain ou dans l'avenir avec *L'An 2240, rêve s'il n'en fut jamais* publié en 1771 par Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Enfin, dans les *500 millions de la Bégum* de Jules Verne, c'est l'illustration du pouvoir grandissant de l'argent qui, à la fin du XIXe siècle, permet la construction d'une ville idéale en Amérique. Dans ce roman, l'invention technique n'a plus rien de merveilleux et, au contraire, le gigantesque canon du professeur Schultze est une menace pour la ville idéale de Franceville. Avec ce type de récit, nous ne sommes plus dans la tradition du texte utopique, ces spéculations préfigurent déjà ce qui sera considéré comme un roman de science-fiction. Il apparaît en effet, comme dans la science-fiction, que l'invention technique ne fait pas défaut dans les œuvres utopiques, c'est particulièrement le cas de *La Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon dont le rêve d'une société idéale passe par le recours à une science source de progrès :

> « Nous avons de hautes tours, la plus élevée mesurant environ un demi-*mile*. Certaines sont situées sur de hautes montagnes, si bien que, en additionnant la hauteur de la colline et celle de la tour, on estime que la plus élevée d'entre elles fait au moins trois *miles* de haut. [...] Nous utilisons ces tours en fonction de leurs hauteurs et de leurs situations respectives, pour l'insolation, la réfrigération ou la conservation ; et pour regarder divers météores tels que les vents, la pluie, la neige, la grêle ainsi que quelques-uns des météores enflammés aussi. »[2]

Mais ce n'est pas l'intention première de l'auteur du récit utopique. Pour lui, son œuvre est pratiquement un plan de législation et d'économie modèle, la réforme idéale de la société devant assurer le bonheur universel. La langue allemande traduit avec beaucoup de justesse la nature du genre littéraire formé par les récits utopiques, en effet, l'utilisation assez fréquente du mot *Staatsroman* qui signifie littéralement « roman de l'État », nous renseigne exactement sur la problématique que développent ces récits. Lorsqu'il s'agit de science-fiction, les récits présentent fréquemment l'apparence de l'utopie en décrivant des États comme des utopies. Mais, à la différence du texte utopique, dans le récit de science-fiction, c'est le récit qui est au centre des préoccupations de l'auteur, alors que c'est le discours qui importe dans l'utopie. La différence entre utopie et science-fiction s'explique par la nature de leur rapport, à la

[1] Pseudonyme de A. Bétolaud de La Drable

[2] Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, Paris, Payot, 1983, p. 73.

philosophie, pour le premier, et à la science, pour le deuxième. En effet, on constate une analogie entre ces deux rapports, car si la science-fiction met en scène la science dans un récit fictif, de même nous pouvons considérer que l'utopie est la mise en scène d'un discours philosophique situé dans un espace fictif. Mais, au-delà de cette apparente similitude, on observe une différence essentielle entre l'utopie et la science-fiction. Étant donné que l'utopie est, évidemment, un genre de la philosophie, la science-fiction n'est en aucun cas de la science et elle n'a pas pour vocation de tenir un discours scientifique. On peut en déduire que, si l'utopie est un discours philosophique, la fiction de l'utopie appartient alors à la philosophie, tandis que la science ne reconnaît pas le récit fictif de la science-fiction et l'exclut de son champ d'action.

Cependant, à la fin du XIXe siècle, la science-fiction évolue vers une nouvelle forme, elle s'éloigne d'une littérature de la confiance béate en la science pour proposer une réflexion, des interrogations sur les développements possibles de la science et les effets, bons ou mauvais, de tous ces changements sur la société. C'est une littérature qui a conscience de son avènement à un âge fortement marqué par la science, et si elle ne propose pas nécessairement des remèdes infaillibles, la science-fiction s'évertue du moins à nous éclairer sur des problèmes réels et pas toujours à venir. Ainsi, Verne et Wells avaient souligné les dangers du progrès scientifique mal employé, de l'industrialisation incontrôlée ou de l'urbanisme.

Les sociétés de *1984*, de *Nous Autres*, de *Fahrenheit 451* ou du *Meilleur des Mondes* sont des tableaux anti-utopiques en ce sens qu'ils sont, à l'image des "sociétés parfaites" des utopies, des projets dont la finalité est aussi la réalisation d'une société idéale. L'utopie et l'anti-utopie sont le résultat d'un projet politique : une quête d'un idéal. L'anti-utopie et, plus précisément, la dystopie se démarquent par un type de récit qui n'est pas simplement la description d'une société effrayante, elles sont surtout la description d'une société devenue effrayante par la réalisation raisonnée et consciente d'un projet politique. Ce problème de la mise en pratique du projet utopique était déjà souligné par Platon :

> « - Est-il possible qu'une chose soit réalisée telle qu'elle est dite, ou bien cela tient-il à la nature des choses que la réalisation touche moins à la vérité que la description, même si ce n'est pas l'avis de tel ou tel ? »[1]

[1] *La République*, *op. cit.*, Livre V – 473, p. 292.

Ainsi, bien avant son application à l'échelle d'une nation, l'idéal collectiviste est déjà présent dans l'*Utopie* de Thomas More, au début du XVIe siècle, et *La Cité du soleil* de Campanella, publié en 1623 :

> « En proposant l'abolition de la propriété et de la famille, l'instauration de l'eugénisme, l'obligation du travail, du service militaire pour les deux sexes, le droit à l'instruction et à l'exercice physique, la nécessité de tenir compte des aptitudes, de promouvoir une pédagogie du concret, une littérature et une morale exemptes de frivolité, Campanella ne suit pas seulement des préceptes qu'il aurait trouvés chez Platon ou dans l'austérité spartiate et monacale. Il annonce déjà les grandes options de la justice sociale, conçue non comme un nivellement des individus mais comme la condition et la conséquence d'une authentique liberté. »[1]

> « (*Le Gênois*) Leur principe est le suivant : tout appartient à tous ; mais ce sont les officiers qui détiennent le pouvoir de distribution. Ainsi, non seulement la nourriture est commune, mais aussi les études, les hommes, les honneurs et les divertissements, ce qui signifie aussi qu'il n'est pas possible de s'approprier quoi que ce soit. »[2]

Mais comme le redoutait Platon, vouloir atteindre la vérité par la réalisation des choses, c'était s'en éloigner, et réaliser l'utopie ne fit que confirmer ce doute. Au XXe siècle, la recherche de l'égalité parfaite est érigée en principe totalitaire. Dans *1984*, Orwell décrit une société dont l'idéal du projet politique est la quête du pouvoir absolu. Pour Zamiatine, cet idéal est celui d'une perfection de l'ordre et de la rationalité dans la société de *Nous autres*. L'élimination de la littérature est, dans *Fahrenheit 451*, la condition principale pour cette recherche du bonheur dans cette société déshumanisée et aseptisée. Toujours dans la quête d'un idéal de bonheur, c'est l'ambiguïté du projet de société, avec la suppression de toute souffrance dans *Le Meilleur des Mondes*, qui permet au roman d'Aldous Huxley de s'inscrire pleinement dans cette veine du récit dystopique.

De l'utopie à la dystopie, notre domaine d'étude se voit ici délimité par des auteurs et des œuvres majeures, mais pour saisir ce qu'englobe vraiment cette aspiration, et comprendre son rôle dans la science-fiction, il faut se référer à la monumentale *Encyclopédie de l'utopie,*

---

[1] Luigi Firpo, « introduction », *in* Tommaso Campanella, *La Cité du soleil*, Genève, Librairie Droz, 1972, p.XXXIV.

[2] *Ibid*., pp. 10-11.

des voyages extraordinaires et de la science fiction[1] de Pierre Versins. Cet ouvrage reste, à ce jour, la référence en la matière. Versins aborde l'utopie en l'associant, presque naturellement, aux voyages extraordinaires et à la science-fiction, un ensemble qu'il nomme « conjectures romanesques rationnelles »[2]. Cette association qui atteste une filiation évidente, pour Versins, de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction est aussi très présente dans *l'Encyclopédie visuelle de la Science-fiction* de Brian Ash :

> « Les variations sur le thème de l'utopie fondées, consciemment ou non, sur les premières œuvres du genre furent une des caractéristiques des premières publications de SF. Même Hugo Gernsback a inséré une utopie scientifique dans *Ralph 124C41 +* (1911) publié en feuilleton dans sa revue technique, *Modern Electrics*, quinze ans avant le lancement de *Amazing Stories*. »[3]

Si l'utopie apparaît comme une forme d'expression déjà présente chez Platon, celle-ci présente l'archétype d'une cité idéale figée, alors que l'évolution de son emploi dans la littérature montre qu'elle se réalise idéalement lorsqu'elle se trouve associée à la notion de progrès, qu'il soit social, scientifique ou technique. Il convient, pour saisir au mieux la finalité d'une telle association, de s'attarder sur le texte qui a permis à l'utopie d'exister en tant que genre : l'*Utopie* de Thomas More. Ce retour à la source de l'utopie va ainsi nous permettre d'établir un lien direct entre cette description d'une société idéale et les utopies socialistes du XIXe siècle.

L'ouvrage de Thomas More, écrit en latin, publié en 1516, décrit une société parfaite dont la description prend la forme d'une saisissante anticipation de la société idéale communiste :

> « Ils ont à la campagne, au milieu des champs, des demeures bien situées en des lieux choisis, équipés de tous les instruments aratoires. Les citadins y viennent habiter à tour de rôle. Un mélange agricole se compose d'au moins quarante personnes, hommes et femmes, sans compter deux serfs attachés à la glèbe. Un homme et une femme, gens sérieux et expérimentés, servent de père ou de mère à tout ce monde. Trente ménages élisent un phylarque. Dans chaque ménage, vingt personnes chaque année retournent en

---

[1] Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972.

[2] *Ibid*., p. 6.

[3] Brian Ash, *Encyclopédie visuelle de la science-fiction*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 128.

> ville après avoir passé deux ans à la campagne. Elles sont remplacées par autant de citadins. »[1]

De même :

> « Je voudrais savoir qui oserait comparer avec cette équité la justice qui règne chez les autres peuples, où je consens à être pendu si je découvre la moindre trace de justice ou d'équité. Y a-t-il justice quand le premier noble venu, ou un orfèvre, ou un usurier, ou n'importe lequel de ces gens qui ne produisent rien, ou seulement des choses dont la communauté se passerait aisément, mènent une vie large et heureuse dans la paresse ou dans une occupation inutile, tandis que le manœuvre, le charretier, l'artisan, le laboureur, par un travail si lourd, si continuel qu'à peine une bête de somme pourrait le soutenir, si indispensable que sans lui un État ne durerait pas une année, ne peuvent s'accorder qu'un pain chichement mesuré, et vivent dans la misère ? » [2]

Thomas More fait ici la description d'une société extrêmement égalitaire, qu'il oppose délibérément à la société de l'Angleterre tudorienne. Ce récit est traversé par deux systèmes de pensée, le premier relevant de son engagement pour la foi catholique, et le deuxième s'explique par son intérêt pour les choses de la vie publique, et en particulier le sort des plus pauvres :

> « Le communisme des premiers chrétiens.
> Une demi-douzaine de pages plus loin, More aborde la question de la première communauté chrétienne, à Jérusalem, où tout était partagé fraternellement. Cette image idyllique avait donné envie aux Utopiens de connaître le christianisme. Est-ce que tous ces gens étaient riches, personne ne manquant de rien ? ou pauvres, nul ne disposant de rien ? »[3]

De plus, si l'on tient compte de l'importance que More accorde à l'économie, et notamment à une certaine forme de planification de l'économie par l'État, qui justifie donc que sa pensée a été qualifiée de communisme.

---

[1] Thomas More, *L'Utopie,* Paris, GF Flammarion, 1987, livre second, pp. 139-140.

[2] *L'Utopie*, *op. cit*., livre second, p. 229-230.

[3] Germain Marc'hadour, *Thomas More et la Bible*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1969, p. 215.

Carte et alphabet d'Utopia[1]

Thomas More ne cache pas sa filiation avec Platon. C'est Platon qu'il évoque en premier lorsqu'il cite les livres que le voyageur européen Raphaël Hythlodée a portés aux Utopiens : « C'est ainsi qu'ils me doivent la plupart des traités de Platon, quelques-uns d'Aristote, l'ouvrage de Théophraste sur les plantes, malheureusement mutilé en plusieurs endroits. »[2]

L'architecture de *L'Utopia* s'inspire de la structure des dialogues platoniciens, consistant à montrer un contre-exemple (l'Atlantide chez Platon, l'Angleterre chez More), puis le prototype de la Cité idéale (une Athènes idéale et mythique chez Platon, l'Amaurote de l'Utopie chez More). Chaque élément est présenté avec son contraire, comme si, invariablement, la réalité existait sous un double aspect : l'un positif, et l'autre négatif. Dès sa conception, l'utopie semblerait donc porter en elle les germes de sa négation : l'anti-utopie. C'est du moins le tableau communément dressé lorsqu'il s'agit de comparer utopie et anti-utopie, mais nous verrons qu'il est réducteur, voire impropre, de définir l'anti-utopie comme la négation de

[1] Lyman Tower Sargent & Roland Schaer, *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, BNF/Fayard, 2001, p. 114.

[2] *L'Utopie*, *op. cit.*, livre second, p. 187.

l'utopie, il serait plus juste de considérer le récit anti-utopique comme un cri d'alarme, dans une mise en scène très pessimiste d'un projet utopique dévoyé.

L'*Utopie* de More, dont le récit est situé sur une île imaginaire, comporte deux parties écrites. La première critique les institutions de l'Angleterre et, par extension, toute la société de l'époque. Non seulement l'auteur s'élève contre le despotisme, la vénalité des charges, la servilité des courtisans et la manie des conquêtes, ce qui n'a rien d'original, mais il s'en prend aussi aux fondements mêmes de la société :

> « C'est pourquoi je réfléchis à la Constitution si sage, si moralement irréprochable des Utopiens, chez qui, avec un minimum de lois, tout est réglé pour le bien de tous, de telle sorte que le mérite soit récompensé et qu'avec une répartition dont personne n'est exclu, chacun cependant ait une large part. J'oppose à ces usages ceux de tant d'autres nations toujours occupées à légiférer sans être pour autant mieux gouvernées ; où chacun nomme sien ce qui lui est tombé dans les mains ; où tant de lois accumulées sont impuissantes à garantir l'acquisition, la conservation de la propriété, à distinguer de celle du voisin ce que chacun désigne comme son bien propre, ainsi que le prouvent surabondamment des procès qui surgissent à l'infini et qui ne se terminent jamais. Cette comparaison m'incline à donner raison à Platon.» [1]

Ce qui n'a pas cessé d'être d'actualité. La seconde partie est le rapport d'un témoin oculaire de la vie menée par les habitants d'Utopie.

> « Le jour solaire y est divisé en vingt-quatre heures d'égale durée dont six sont consacrées au travail : trois avant le repas de midi, suivies de deux heures de repos, puis de trois autres heures de travail terminées par le repas du soir. A la huitième heure, qu'ils comptent à partir de midi, ils vont se coucher et accordent huit heures au sommeil. Chacun est libre d'occuper à sa guise les heures comprises entre le travail, le sommeil et les repas – non pour les gâcher dans les excès et la paresse, mais afin que tous, libérés de leur métier, puissent s'adonner à quelque bonne occupation de leur choix. ».[2]

Pour Thomas More, le rôle des institutions est de subvenir aux besoins de la consommation publique et individuelle, puis de laisser à chacun des loisirs nécessaires à la culture de l'esprit. Beaucoup d'auteurs du XIXe vont, à leur tour, manifester un souci

---

[1] *L'Utopie*, *op. cit*., livre premier, p. 129.

[2] *Ibid*., livre premier, p. 148.

identique, mais en exprimant les théories des penseurs de leur siècle. Cependant, l'analyse de *L'Utopie* de Thomas More nous montre que ces auteurs n'ont fait que paraphraser ou adapter, près de quatre siècles plus tard, la pensée du philanthrope anglais qui fut le premier à avoir ouvert clairement la voie en écrivant :

> « Je suis convaincu que les ressources ne peuvent être réparties également et justement, que les affaires des hommes ne peuvent être heureusement gérées si l'on ne supprime la propriété privée. Aussi longtemps qu'elle subsistera, la partie la plus nombreuse et la meilleure de l'humanité portera un lourd fardeau de misère et de soucis. »[1]

De même :

> « Cette comparaison m'incline à donner raison à Platon ; je m'étonne moins qu'il ait refusé de rédiger une Constitution pour ceux qui rejetaient le principe de la communauté des biens. En effet, ce grand sage avait fort bien vu d'avance qu'un seul et unique chemin conduit au salut public, à savoir, l'égal répartition des ressources. »[2]

Cette résurgence moderne de la République platonicienne va trouver ses héritiers dans les projets socialistes du XIXe siècle qui voient, en effet, la conjonction de deux phénomènes importants : c'est d'abord l'élaboration d'une idéologie qui repose sur de solides théories scientifiques et sociales, et c'est surtout le recours à des progrès scientifiques et techniques qui donnent l'illusion d'un possible progrès de l'humanité. Il est donc normal de retrouver dans de nombreuses œuvres l'idéal du "socialisme scientifique". Celui-ci prend sa source dans l'espoir que fait naître la révolution, les textes de Gracchus Babeuf auront leur importance, le communisme naissant trouvera ses meilleures théories dans les écrits de Saint Simon, qui rêvait d'un âge industriel (*De la réorganisation de la société européenne*, 1814), *Le Système industriel*, 1822, de Charles Fourier (1772-1837) qui posa, dès 1808, les bases d'une réflexion sur une société communautaire, qu'il décrit comme une véritable découverte scientifique dont le résultat serait l'harmonie universelle (*Le Nouveau monde industriel et sociétaire*, 1829). Cette doctrine est matérialisée par des projets et parfois, leur réalisation : les cités utopiques. Notons au passage l'importance accordée à l'architecture et à l'urbanisme, des outils modernes qui matérialisent les utopies sociales dans un XIXe siècle où l'idée de progrès est érigée en nouveau dogme.

---

[1] *Ibid*., livre premier, p. 130.

[2] *Ibid*., livre premier, p. 129.

Plan d'un phalanstère

« Destiné à abriter 1800 à 2000 sociétaires, le phalanstère est un bâtiment de très grande taille : une longueur de 600 toises, soit environ 1200 m, à comparer aux 500m du château de Versailles ; une surface occupée – bâti et non bâti – d'environ 4 kilomètres carrés ; des arcades, de grandes galeries facilitant les rencontres et la circulation tous temps ; des salles spécialisées de grande dimension (Tour-horloge centrale, Bourse, Opéra, ateliers, cuisines) ; des appartements privés et de nombreuses salles publiques ; des ailes réservées au "caravansérail" et aux activités bruyantes ; une cour d'honneur de 600m x 300m, dans laquelle tiendrait la grande galerie du Louvre ; une cour d'hiver de 300 m de côté (à comparer aux 100m de la place des Vosges plantée d'arbres à feuillage persistant ; des jardins et de multiples bâtiments ruraux […] »[1]

[1] Source internet : http://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Fourier

Carte postale : *le familistère de guise vue de l'intérieur*[1]

Fondateur du Familistère, Jean-Baptiste-André Godin (1817-1888) fait partie de ceux qui ont l'intime conviction que l'action économique et sociale pouvait corriger les effets néfastes des transformations récentes de la société. Il est notamment persuadé qu'un progrès social peut accompagner le progrès technique et scientifique. Il propose, pour y parvenir, de concilier l'expérimentation des moyens de créer les conditions du progrès avec la recherche de valeurs : la liberté, la solidarité ou le travail. Il fut influencé par les théories de Fourier (dont il rencontra certains disciples) et cette influence se manifeste par son engagement dans divers projets de phalanstère ou de colonies icariennes imaginées par Etienne Cabet. Mais les échecs répétés de ces projets finissent par pousser Godin à réaliser sa propre utopie :

> « Il dresse les plans du Familistère, dans un contexte où l'on considère que l'habitat est l'une des clés de la question ouvrière. […] C'est qu'au logement, il compte adjoindre des établissements commerciaux (économat, mercerie, café, restaurant...), mais aussi des espaces de loisirs (salle d'escrime...), de culture (écoles, théâtre, bibliothèque...), et des services sociaux (nourricerie, protection sociale, pompes funèbres...). Les familistériens ont accès à un confort peu commun : des appartements bien éclairés, des points d'eau, un lavoir, etc. Ce sont ces « équivalents de la richesse » qui doivent permettre de donner leur dignité aux ouvriers : à eux le Palais social. »[2]

[1] Source internet : http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Familistère-guise.jpg

[2] Thierry Paquot, Marc Bédarida, *Habiter l'utopie. Le Familistère Godin à Guise,* Paris, Éditions de la Villette, collection « Penser l'espace », 2004, p. 312.

Le récit utopique au XIXe subit donc l'influence de ces théories et idéologies, il se transforme progressivement et finit par laisser place à une forme d'utopie sociale ou socialiste qui abandonne la forme du récit. L'affirmation d'un État rationnel dans une fiction, qui se veut également rationnelle, fait que les auteurs ne trouvent plus nécessaire de recourir à la forme du récit littéraire pour énoncer leurs idées. La mise en scène romanesque de la description de l'État doit faire place à un texte dont la fonction est d'accréditer que l'utopie est désormais réalisée.

> « Aussitôt que les peuples sentiront clairement qu'il s'agit maintenant d'établir le régime industriel et scientifique, ils reconnaîtront immédiatement que l'ancien système est aujourd'hui assez modifié pour permettre de travailler directement à la constitution graduelle et paisible du système nouveau. Leur activité cessera donc de se porter sur la critique pour se concentrer tout entière sur l'organisation ; ils quitteront par conséquent le caractère révolutionnaire. »[1]

Ces aspirations sociales s'illustrent aussi dans des formes plus littéraires que sont le roman ou le poème. L'utopie sociale trouve aussi sa place chez Victor Hugo et Émile Zola, elle exprime l'engagement de ces auteurs pour une société idéale. Parmi les textes visionnaires de Victor Hugo, dans *Les Rayons et les ombres*, recueil publié en 1840, le poème inaugural intitulé « *La Fonction du poète »* accorde un sens large et prophétique à l'utopie :

> « Dieu le veut, dans les temps contraires,
> [...]
> Honte au penseur qui se mutile,
> Et s'en va, chanteur inutile,
> Par la porte de la cité!
>
> Le poète en des jours impies
> Vient préparer des jours meilleurs.
> Il est l'homme des utopies;
> Les pieds ici, les yeux ailleurs.
> C'est lui qui sur toutes les têtes,
> En tout temps, pareil aux prophètes,
> Dans sa main, où tout peut tenir,
> Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
> Comme une torche qu'il secoue,

[1] Saint-Simon, *Du Système industriel*, p.143 *in Socialistes, Utopistes et Anarchistes : À la recherche du bonheur*, Paris, Éditions Martinsart, 1977, p. 52.

Faire flamboyer l'avenir!

Il voit, quand les peuples végètent!
[…]
Les choses qui seront un jour.
On le raille. Qu'importe? il pense.
Plus d'une âme inscrit en silence
Ce que la foule n'entend pas.
Il plaint ses contempteurs frivoles;
Et maint faux sage à ses paroles
Rit tout haut et songe tout bas!
[…]»[1]

De même, en 1842 dans *Le Rhin, Lettres à un ami* :

> « Utopie, soit. Mais, qu'on ne l'oublie pas, quand elles vont au même but que l'humanité, c'est-à-dire vers le bon, le juste et le vrai, les utopies d'un siècle sont les faits du siècle suivant. »[2]

Chez Hugo, cette quête d'une société idéale passe par l'intervention de son écriture dans les nombreux combats qu'il mena pour l'abolition de la peine de mort et le respect des droits de l'homme (*Le Dernier jour d'un condamné*, 1829 et *Claude Gueux*, 1834), la laïcité et l'instruction publique, l'émancipation de la femme et le droit de l'enfant, et enfin pour les « Etats-Unis d'Europe ».[3] C'est la même aspiration pour Émile Zola qui, pendant son exil forcé en Angleterre, s'était plongé dans la lecture de Fourier et Saint-Simon, des utopies sociales qui le marqueront :

> « J'ai tout le siècle prochain jusqu'à l'utopie. Pour le travail, tout le développement de la Cité future. [...] La justice, toute l'humanité, les peuples se fédérant, revenant à la famille unique, la question des races étudiée et résolue. »[4]

---

[1] Victor Hugo, *Les Rayons et les ombres,* « La fonction du poète », *in* Œuvres de Victor Hugo, Paris, Ernest Flammarion, 1938, pp. 325-326.

[2] Victor Hugo, *Le Rhin, Lettres à un ami*, Paris, Gallimard, 1964, p. 479.

[3] Expression utilisée le 21 août 1849 à l'occasion du Congrès international de la paix de Paris.

[4] Extrait d'une lettre d'Émile Zola. Citation tirée de l'article d'Alain Morice : La rédemption de la « race ouvrière » vue par Emile Zola, Le Monde diplomatique, octobre 2002.
Article à consulter sur internet : http://www.monde-diplomatique.fr/2002/10/MORICE/17017

Ce rêve d'une cité future idéale, celle d'une complète émancipation de l'humanité est celui d'un philosophe véritablement ancré dans son temps : Karl Marx. Pour Marx, l'utopie est présente dans l'idéal final, et dans le mouvement inéluctable d'un capitalisme vers sa propre perte :

> « Le socialisme est d'accord avec l'utopie libérale en ce sens que tous deux croient que le règne de la liberté et de l'égalité ne pourra exister que dans un avenir lointain[1]. Mais le socialisme situe cet avenir à un point beaucoup plus déterminé spécifiquement dans le temps, à savoir la période de l'effondrement de la civilisation capitaliste. »[2]

Sa vision associative d'une société communiste future est l'une des bases du *Manifeste du Parti communiste* en 1848. Mais cette période est aussi celle où l'utopie semble se perdre dans une confusion des genres. Ainsi, pour Raymond Trousson, « (…) à la veille de 48, (…), le terme « utopie » souffre déjà d'une redoutable polysémie, puisqu'il peut désigner un genre littéraire, les plans de réformes socialistes, le communisme, voire, dans la ligne de Mercier, une anticipation conjecturale de l'état futur de la société. »[3] Dans *Le Totalitarisme*, Enzo Traverso nous rappelle que pour le philosophe autrichien Karl Popper trois philosophes ont contribué à l'élaboration d'un modèle de société totalitaire, ce qu'Ernst Bloch appelait « les utopies de l'ordre »[4] :

> « Platon, Hegel et Marx. D'abord Platon, qui s'efforce de penser "l'État parfait, celui de l'âge d'or, l'État définitivement immobile" ; puis Hegel, partisan à ses yeux d'un État amoral et guerrier, dont essence, écrit-il en citant Treitschke, "c'est la puissance" ; enfin Marx, qu'il condamnait pour son historicisme mais en qui il reconnaissait l'existence d'une dimension éthique humaniste, potentiellement antitotalitaire. »[5]

En effet, Marx voulait concrétiser sur le terrain son "socialisme scientifique", et donc sortir de la forme utopique du "socialisme utopique" de Saint-Simon, Owen, Fourier et

---

[1] Note : « Cette assertion ne s'applique au socialisme que lorsque nous arrivons au XIXe siècle. Le socialisme utopique de la « période des Lumières » du XVIIIe siècle, à une époque où les physiocrates, situait son utopie dans le passé (…) » *in Idéologie et utopie*, p. 197.

[2] Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, Paris, Série B : Les classiques de la sociologie, 1956, p. 197.

[3] Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 11.

[4] Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, t. II, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 52.

[5] Cité par Enzo Traverso, *in Le Totalitarisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 40.

Proudhon. Le discours utopique du changement social doit alors s'inscrire dans son matérialisme historique, l'utopie doit être mieux délimitée pour quitter le village d'Harmony et entrer dans l'Histoire, c'est ici l'utopisme socialiste en tant que construction d'un modèle idéal de société. Si Marx et Engels admettaient l'influence de ces "socialistes utopiques" sur leur pensée, ils n'hésitaient pas à poser sur eux un regard critique :

> « À l'organisation graduelle et spontanée du prolétariat en classe, ils veulent substituer leur fiction d'une organisation de la société, [...] établir une petite Icarie – édition in-douze de la Nouvelle Jérusalem. Et pour donner corps à tous ces châteaux en Espagne, ils sont forcés de faire appel à la charité des cœurs et des bourses de la bourgeoisie. »[1]

Les prétentions scientifiques de son discours vont avoir un effet inverse de celui qu'il souhaitait, apporter une réelle légitimité scientifique à l'utopie. Matérialiser l'utopie nécessitait de doter le discours utopique de fondements scientifiques Cependant, c'est la fiction qui va permettre à l'utopie de se renouveler dans des romans où les progrès de la science et de la technique deviennent le moteur du récit, et d'une vision du monde beaucoup moins optimiste, notamment dans *Le Monde tel qu'il sera* (1846), le roman d'Émile Souvestre (1805-1854) :

> « Maurice étudia les socialistes : Robert Owen, Saint-simon, Swedenborg ! À les entendre, chacun d'eux possédait la contrepartie de la boîte de Pandore ; il suffisait de l'ouvrir pour que toutes les joies prissent leur volée parmi les hommes : le désespoir seul devait rester au fond ! Maurice soupesa l'une après l'autre les boîtes magiques, souleva les couvercles, regarda au-dessous !... Il lui semblait bien apercevoir du bon dans chacune, mais non sans beaucoup de mélange : le froment était mêlé à l'ivraie, et avant d'en faire une saine nourriture, il restait à vanner et à moudre pour longtemps. »[2]

Ainsi, la forme romanesque, avec ses caractéristiques, va exprimer aussi les problématiques du genre utopique. En 1721, *Les Voyages de Gulliver* (Gulliver's Travels) de de l'anglais Jonathan Swift proposait, sous la forme de récits écrits à la première personne, un chef-d'œuvre de la satire sociale et politique. De la description narrative au mode pamphlétaire, le roman de Swift illustre la parfaite adéquation entre la tradition utopique et le cadre romanesque. Mêlant discours philosophique et fantastique, cet exemple montre la capacité de l'utopie de s'enrichir et de se renouveler, procurant par là un espace d'engagement social et politique idéal.

---

[1] Karl Marx, *Manifeste du parti communiste*

[2] Émile Souvestre, *Le Monde tel qu'il sera*, Paris, W. Coquebert, 1846, p. 4.

1.3. L'utopie renouvelée, une forme narrative

> « L'analyse littéraire des textes utopiques a mis en évidence la pauvreté de la caractérisation des personnages et de l'intrigue. Ils sont en effet étroitement orientés en vue d'une simulation de la réalité dans le but de présenter et d'appuyer une proposition politique et sociale. Comme dans beaucoup d'autres domaines de cette ample tradition satirique caractérisée par "l'utilisation de schémas narratifs visant à stimuler la pensée", l'utopiste ne recherche pas une crédibilité humaine des sentiments et des faits, mais bien plutôt une image efficace de l'idée qu'il veut présenter. Avec l'affirmation d'une tradition aussi forte que celle du roman, cependant, l'utopie s'enrichit de nouveaux motifs narratifs qui auront une fonction déterminante dans sa crise en préparant son renversement. »[1]

Les récits utopiques et anti-utopiques sont habituellement des textes de fiction de forme narrative, c'est-à-dire un récit fictif développé généralement selon la structure du schéma narratif :

- Introduction
- Élément déclencheur de l'intrigue
- Péripéties
- Élément de résolution ou dénouement
- Conclusion

Le récit anti-utopique est souvent considéré comme un sous-genre de la science-fiction, et nous pouvons distinguer un élément fondamental de la science-fiction, à savoir son champ spéculatif. En effet, le champ spéculatif de la science-fiction s'évertue à imaginer des découvertes scientifiques et technologiques. La science-fiction assimile ces découvertes et s'interroge sur leurs conséquences dans un avenir (ou un passé avec le voyage dans le temps chez Wells ou Bradbury) plus ou moins éloigné. Ainsi, l'auteur de roman de science-fiction s'est interrogé sur la possibilité d'une découverte scientifique nous permettant de voyager dans le temps (*La Machine à explorer le temps* de H. G. Wells) ou dans l'espace (*De la Terre à la Lune* de Jules Verne), mais aussi sur la capacité de l'homme à développer l'intelligence des robots (chez Isaac Asimov) ou sur l'éventualité d'une vie extra-terrestre dans *La Guerre des mondes* (1898) de H. G. Wells. La science-fiction peut aussi développer une problématique qui

[1] Hinrich Hudde et Peter Kuon, *De l'Utopie à l'Uchronie. Formes, significations, fonctions*, Erlangen, Études littéraires françaises, 1988, p. 137.

postule l'existence de phénomènes surnaturels, ce qui est le cas par exemple des romans de Robert Silverberg ou de Stephen King, le récit de science-fiction se rapprochant alors du fantastique, ce qui n'est pas notre champ d'étude.

Dans l'anti-utopie, l'évolution de l'objet scientifique ou technologique n'est pas un facteur déterminant. Bien que certaines spéculations scientifiques comme le clonage et la manipulation des fœtus dans *Le Meilleur des Mondes,* ou le "télécran" dans *1984*, marquent fortement les esprits depuis leur concrétisation à la fin du XXe siècle, ce ne sont pas des phénomènes dont on analyse les conséquences sur la société. La télésurveillance et le clonage apparaissent dans ces romans comme une volonté politique de contrôler l'homme et de le modeler pour les besoins d'une vision totalitaire de la société. Les utopies créées depuis la Renaissance sont des textes de type descriptif, voire philosophique. Ces textes débutent généralement par une partie narrative, assez courte, consacrée au récit d'un voyageur dans lequel il raconte comment les circonstances l'ont conduit à aborder des terres inconnues qu'il nous décrira par la suite dans la partie la plus importante : la partie descriptive. L'utopie est dépourvue d'action en ce sens que la société décrite est un monde idéal de stabilité où tout semble figé. C'est là tout l'espoir de D-503 au début de *Nous autres* :

> « C'est pourquoi, quelque pénible que cela puisse m'être, je dois faire remarquer ici que, manifestement, même chez nous, la solidification, la cristallisation de la vie ne sont pas encore terminées et que quelques marches sont encore à franchir pour arriver à l'idéal. L'idéal, c'est clair, sera atteint *lorsque rien n'arrivera plus*. »[1]

Au XXe siècle, les récits utopiques et les utopies sociales ont progressivement cédé la place à leur pendant négatif, les anti-utopies qui, par un singulier retour des choses, reviennent à la forme romanesque et la présentation narrative d'un contenu politique exclusivement critique. Les héritiers du Thomas More critique des institutions et de la vie politique de son temps, se trouvent alors du côté de ce qu'on a défini comme des anti-utopies, et plus précisément des dystopies. Les auteurs des dystopies se distinguent des auteurs des textes utopiques par le recours aux récits de fiction. Les sociétés de *Nous Autres*, *Le Meilleur des mondes*, *1984* ou *Fahrenheit 451* apparaissent par le biais d'une intrigue et de personnages. La véritable nature de ces sociétés dystopiques est que l'intrigue ne se révèle que très progressivement au lecteur. La nature des sociétés décrites ne constitue assurément pas un élément suffisant pour opposer les anti-utopies aux utopies, le type textuel semble beaucoup

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 36.

plus satisfaisant si nous voulons comparer et séparer ces genres. De la tradition utopique, le roman anti-utopique a conservé la thématique centrale de la recherche du bonheur pour tous, et si les moyens pour y parvenir ont évolué, seul le changement de point de vue marque une réelle différence, voire une opposition.

Le récit d'anticipation dystopique, tel qu'il sera défini au XXe siècle, appartient donc à une longue tradition du texte utopique, notamment des utopies de la Renaissance que sont l'*Utopie* de Thomas More, *La cité du soleil*[1] (1623) de Campanella ou *La Nouvelle Atlantide*[2] (1627) de Francis Bacon. La dystopie au XXe siècle doit presque tout à ces textes à forte connotation philosophique, et l'analyse de ces projets de "société idéale" révèle que ce goût pour le bonheur organisé réservait déjà une place importante aux progrès de la science et de la technique. L'*Utopie* de Thomas More atteste bien une pensée qui donnait à cette forme de progrès les vertus nécessaires et suffisantes pour changer la société, et donc l'homme. Les utopistes du XIXe siècle ont d'abord prolongé ce souffle du progrès en développant un discours socialiste assez proche de la tradition littéraire de Thomas More, avec notamment les textes de Charles Fourier, Étienne Cabet et Saint-Simon. Au milieu du XIXe siècle, Marx et Engels ont poursuivi ce discours en opposant à leurs prédécesseurs une approche plus scientifique dans leur discours, l'utopique doit alors laisser la place à l'inéluctable. Hugo et Zola apporteront leur pierre à l'édifice de l'utopie sociale. Mais c'est aussi à cette période que sont publiés les romans qui vont parfaitement illustrer l'esprit de cette époque. Les récits de ces romans présentent un homme nouveau, un héros moderne qui part à la conquête du monde grâce aux progrès de la science et de la technique. Sous la plume de Jules Verne, et celle d'Herbert George Wells, l'utopie va à nouveau trouver sa place dans la fiction et l'imaginaire. Cependant, cette littérature, plus que jamais conjecturale, va se développer sur la base d'éléments rationnels et réalistes du progrès scientifique et technique.

[1] Tommaso Campanella, *La Cité du soleil*, Genève, Librairie Droz, 1972, 68p.

[2] Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, Éditions Payot, Paris, 1983, 227p.

2. La science à la conquête de l'utopie au XIXe siècle

> « « La foi dans le progrès ». Ce qui a également changé, c'est… nous. « Verne nous raconte ce qui a été la foi dans le progrès, à nous qui n'y croyons plus beaucoup », observe Jean-Paul Dekiss, qui dirige le Centre international Jules Verne. « Les Voyages extraordinaires peuvent ainsi être lus comme une mythologie des idéologies du progrès. Verne n'était pas philosophe, ni homme d'idées, mais un écrivain qui nous raconte le monde tel qu'il s'est rêvé. » »[1]

2.1. L'homme à la conquête du monde

> « Demain, s'exclame-t-il, la navigation aérienne sera trouvée, l'homme aura conquis l'infini de l'espace, comme il avait conquis les océans. Demain, d'un bout de la terre à l'autre, sans fil ni câble, la parole humaine, le geste humain, feront le tour du monde, avec une rapidité foudroyante de l'éclair… Et, mon ami, c'est bien là cette délivrance des peuples par la science, la grande révolutionnaire invincible, qui leur apportera toujours plus de paix et de liberté. »[2]

Le XIXe siècle voit l'homme occidental, l'homme de la Révolution industrielle, partir à la conquête du monde. La littérature témoigne de cette effervescence, ce nouveau culte du progrès scientifique qui va célébrer l'homme savant, l'ingénieur, inventeur et constructeur de ces fascinantes machines, notamment dans les romans de Jules Verne, mais aussi chez d'autres auteurs, et en particulier celui que les critiques appellent souvent "l'autre Jules Verne", Albert Robida. Les récits et les dessins de Robida vont aussi témoigner, avec un certain scepticisme, des mutations de la société de la fin du XIXe siècle, des changements politiques, des progrès scientifiques et de l'industrialisation. Ainsi, ses récits vont illustrer, et souvent caricaturer, les incidences de toutes ces mutations sur la société.

Jules Verne, d'une façon générale, a prôné l'amour de la science et montré que l'on pouvait fonder des récits sur les descriptions d'une technologie futuriste. L'exploration sous-marine (*Vingt mille lieues sous les mers*) / ou l'exploration spatiale (*De la terre à la lune, Autour de la lune*) illustrent parfaitement les nouveaux horizons que pourra découvrir le héros vernien grâce aux nouvelles techniques scientifiques. Il travaillait obstinément à sa documentation, et dans un entretien accordé à un journaliste américain, (Robert Sherard) venu le rencontrer à Amiens en 1893, il disait :

---

[1] Edouart Launet, « Jules Verne, encore plus grand après cent ans », *in Libération*, « Jules Verne : de la terre à la lune », jeudi 24 mars 2005, N°7424, p. 7.

[2] Émile Zola, *Travail*, Paris, L'Harmattan / Les Introuvables, 1993, p. 635.

> « Quand je vois quelque chose d'intéressant, c'est noté. Ensuite, je lis les revues, comme *La Revue bleue*, *La Revue rose*, *La Revue des deux mondes*, *Cosmos*, *La Nature* par Tissandier, *L'Astronomie* par Flammarion. Je lis aussi entièrement les bulletins des sociétés scientifiques et en particulier ceux de la société géographique, car vous remarquerez que la géographie est à la fois ma passion et mon sujet d'étude. »[1]

Le champ d'investigation de Jules Verne est donc constitué de toutes les découvertes de son époque. Il s'attache à lui donner un prolongement futur. Il crée un nouvel imaginaire, et de sa plume, il trace le destin de l'homme du XIXe siècle en « *Voyages extraordinaires* ». Mais l'art de Jules Verne est avant tout de concevoir un nouvel espace où les éléments naturels ne jouent plus un rôle de barrière infranchissable. L'homme des « *Voyages extraordinaires* » revendique par son savoir la maîtrise de cet espace, son monde est désormais sans frontières, il quadrille la terre et les océans, il explore le centre de la terre, et il cartographie sa planète avec une précision et une rigueur toujours plus scientifique[2].

> « J'espère que vous nous conduirez bientôt dans les profondeurs de la mer et que vous ferez voyager vos personnages dans ces appareils de plongeurs que votre science et votre imagination peuvent se permettre de perfectionner. »[3]
>
> (Lettre de George Sand, datée du 25 juillet 1865)

Le XIXe siècle est celui de l'essor des pays industrialisés, lieux privilégiés de la littérature d'aventures scientifiques. On sait comment ce XIXe siècle (notamment sa seconde moitié) verra l'émergence et l'épanouissement de la littérature de science-fiction, non seulement avec certains « *Voyages extraordinaires* » de Jules Verne, mais avec des textes de Charles Nodier dès 1833 :

> « La direction des ballons était devenue de tous les problèmes le plus facile à résoudre, depuis qu'on avait appliqué la vapeur à la navigation, la résistance des courants de l'air étant moins difficile à vaincre que celle des eaux. Nous montâmes donc résolument le ballon à vapeur le Bien-Assuré, qui était un bâtiment d'importance, parfaitement équipé

---

[1] Cité par Jean-Paul Dekiss, *Jules Verne. Le rêve du progrès*, Paris, Gallimard, 1997, p. 144.

[2] Pour approfondir ce sujet, on consultera la thèse de Doctorat de Jérémy Bigerel : *Jules Verne : le Roman du savoir : Valeurs et fonctionnements de l'écriture savante dans les romans de Jules Verne (1828-1905)*, thèse soutenue à l'Université Nancy 2 en 2005, sous la direction de Mireille Dereu.

[3] Citation *in Libération*, « Jules Verne : de la terre à la lune », jeudi 24 mars 2005, N°7424, p. 7.

> en guerre pour cette grande expédition, à cause du nombre incalculable de corsaires aériens qui ravageaient depuis quelques années les parages que nous allions visiter, et qui causaient par là un immense préjudice au négoce atmosphérique, malgré toutes les précautions de la douane et de la maréchaussée. »[1]

Dans le même registre, *Voyage en Icarie*[2] (1840), d'Étienne Cabet (1788-1856) raconte l'histoire de Lord William Carisdall, qui va passer quelques mois en Icarie, une société basée sur un égalitarisme extrême. *Voyage en Icarie* sera plusieurs fois critiqué pour sa description de la capitale Icara où l'organisation d'un idéal égalitaire poussé à son paroxysme en fait une société totalitaire, ce qui confirme l'avis de nombreux spécialistes de l'utopie, qui considèrent que l'organisation de ces sociétés idéales présente souvent des formes de totalitarisme :

Principes de l'organisation sociale en Icarie[3] :

> « Vous savez, dit-il, que l'homme se distingue essentiellement de tous les autres êtres animés par sa raison, sa perfectibilité et sa sociabilité.
> Profondément convaincus par l'expérience qu'il ne peut y avoir de bonheur sans association et sans égalité, le Icariens forment ensemble une société fondée sur la base de l'Égalité la plus parfaite. Tous sont associés, citoyens, égaux en droits et en devoirs ; tous partagent également les charges et les bénéfices de l'association ; tous ne forment aussi qu'une seule Famille, dont les membres sont unis par les liens de la Fraternité.
> Nous formons donc un Peuple ou une Nation de frères, et toutes nos lois doivent avoir pour but d'établir entre nous l'égalité la plus absolue dans tous les cas où cette égalité n'est pas matériellement impossible. »[4]

Dans *Le Monde tel qu'il sera*, Émile Souvestre fait le récit de Marthe et Maurice qui acceptent d'être endormis par M. John Progrès, venu du futur, pour leur proposer un réveil dans la France de l'an 3000, dans le dessein de vivre « dans un monde meilleur et sous de plus justes lois ! ». Pour Pierre Versins, Émile Souvestre est « le premier des anticipateurs à avoir tenté de prévoir l'avenir dans tous les détails, en montrant tous les mauvais côtés qu'il devra au

---

[1] Charles Nodier, *Hurlubleu*, Saint Mont, Éditions de Saint Mont - Les Vieux papiers, 2003, p. 20.

[2] Texte disponible sur le site internet Gallica : http://gallica.bnf.fr/

Réédition *des Voyages et aventures de Lord William Carisdall en Icarie* publié sous un pseudonyme en 1839.

[3] Description d'Icarie, ville modèle, dans l'Annexe (6).

[4] Étienne Cabet, *Voyage en Icarie*, Paris, Au bureau du "populaire", 1845, p. 35.

développement de la technique. »[1] Ce récit, qui s'annonce au début comme la quête d'une société idéale, dévoile rapidement la véritable intention de l'auteur, l'analyse critique du futur d'une société submergée par les dysfonctionnements d'une technique généralisée :

> « Ici comme partout, nous avons substitué la machine à l'homme. De votre temps, il n'y avait qu'une université de professeurs ; nous avons agrandi l'institution en créant une université de nourrices. Le nouveau-né est mis au collège le jour de son entrée dans le monde, et nous revient dix-huit ans après, tout élevé. Il serait difficile, comme vous le voyez, de simplifier davantage les liens de la famille. Plus de gênes ni d'inquiétudes ! L'enfant est aussi libre que s'il n'avait point de parents, les parents aussi libres que s'ils n'avaient point d'enfants. On s'aime tout juste autant qu'il le faut pour se souffrir ; on se perd sans désespoir. Les générations se succèdent dans la même maison comme des voyageurs dans la même auberge. Ainsi a été résolu le grand problème de la perpétuation de l'espèce, en évitant l'association passionnée des individus. »[2]

Le point de vue technophobe d'Émile Souvestre adopte la forme utopique et, en effet, son style très descriptif qui relègue l'histoire au second plan se rapproche assez des anciennes utopies. Mais le message est ici très différent, et le choix du patronyme de cet envoyé du futur (John Progrès) ne laisse aucun doute quant à l'ironie du constat que le progrès technologique transforme cette société du futur en un véritable cauchemar, c'est-à-dire en dystopie. Pour Raymond Trousson « la première dystopie (description d'un enfer) n'est pas, je pense, l'œuvre de Zamiatine. Elle apparaît pour la première fois sans doute dans *Le Monde tel qu'il sera*, d'Émile Souvestre, en 1846, et il y en a plusieurs autres, françaises, anglaises ou allemandes, au XIXe siècle. »[3] La vision déplorée du progrès, dans un exercice qui tient plus de l'essai prospectif que de l'écriture romanesque, est certes, située en l'an 3000, mais il s'agit bien du XXe siècle à venir, et l'auteur inaugure ainsi ce genre dystopique qui restera plus d'un siècle après la caractéristique principale de la science-fiction française.

Dans *La Race future*[4] (1871), le roman de l'anglais Edward Bulwer-Lytton, le progrès ne permet toujours pas à l'homme de jouir enfin d'une société idéale. Le héros de ce récit est

---

[1] Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1972, p. 822.

[2] *Le Monde tel qu'il sera*, *op. cit.*, p. 78.

[3] Raymond Trousson dans une correspondance personnelle via internet. Voir Annexe (5).

[4] Datée de 1935, il existe une réédition de ce roman intitulée *La Race qui nous exterminera* aux éditions de la Revue de Demain. Le texte de la première édition française, intitulée *La Race future*, (Éditions E. Dentu, Paris, 1888) est disponible sur le site Gallica à l'adresse internet suivante : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k628315

précipité dans un monde souterrain où habitent des êtres belliqueux, ces derniers, technologiquement très évolués ont réussi à maîtriser le « fluide Vril », une fantastique forme d'énergie utilisée pour le bien comme pour le mal. Ces êtres auraient l'intention de sortir de ce monde souterrain et de soumettre l'humanité, intellectuellement inférieure et décadente. Leur intelligence, l'organisation de leur société, tout indique qu'il s'agit d'une société idéale.

> « Mais quand il (Edward Bulwer-Lytton) nous montre une société où la guerre est inconnue, où personne n'est pauvre, ni avide de richesses, ni ambitieux, où l'on ne sait ce que c'est un malfaiteur, nous demeurons tous d'accord que c'est là une société parfaite. Malheureusement l'auteur ne prouve pas que les merveilleux progrès scientifiques qu'il est permis d'espérer doivent avoir pour conséquence un progrès non moins admirable de la moralité humaine, ni que les hommes soient assurés de devenir plus raisonnables que nous quand ils seront devenus bien plus savants. »[1]

En effet, de nombreuses descriptions soulignent, au début, l'émerveillement du narrateur lorsqu'il découvre cette incroyable civilisation souterraine et ses habitants qu'il juge nettement supérieurs aux habitants de la surface du globe terrestre. Cependant, le narrateur décèle une certaine forme d'autoritarisme chez ses hôtes, ce qui ne l'empêche pas de faire les louanges d'un mode de vie qu'il décrit longuement au cours de ce récit, il sera notamment question de « la perfection morale que cette communauté a atteinte »[2]. Dans la dernière partie du récit, le narrateur finit par comprendre que la perfection de cette société n'empêchera pas ses habitants de partir à la conquête d'une civilisation humaine si peu avancée scientifiquement et moralement :

> « Les Vril-ya, en sortant de dessous terre, charmés par l'aspect d'une terre éclairée par le soleil, commenceraient par la destruction, s'empareraient des territoires déjà cultivés, et détruiraient sans scrupules tous les habitants qui essaieraient de résister à leur invasion. »[3]

De même :

> « En le regardant (le magistrat principal), je fus saisi de la même terreur que lors de ma première rencontre avec lui. Sur son front, dans ses yeux, il y avait ce même je ne sais

[1] Raoul Frary, *in La Race future*, *op. cit*., p. V (préface).

[2] *Ibid*., p. 85.

[3] *Ibid*., p. 291.

quoi indéfinissable qui me faisait reconnaître en lui une race qui devait être fatale à la nôtre. »[1]

Le constat est terrifiant pour le narrateur. Cette civilisation, à l'organisation sociale parfaite, dont les habitants sont doués d'une intelligence supérieure, serait sans aucun doute capable de se lancer dans une conquête des terres de la surface, en usant de leur immense supériorité pour écraser son peuple ; un comportement digne des invasions barbares qui marquèrent l'histoire de l'humanité. La supériorité intellectuelle et scientifique n'empêche donc pas le recours à la barbarie, c'est une position qui remet en cause la réelle nature du progrès, du moins, le progrès tel qu'il est pensé au XIXe siècle, et qui restera d'actualité plus d'un demi siècle après les camps d'extermination ou Hiroshima.

À l'image des romans de Jules Verne, les récits du caricaturiste et romancier Albert Robida (1848-1926) sont accompagnés de nombreuses illustrations dont il est l'auteur. D'un trait et d'une tonalité plutôt différents, les dessins de Robida attestent de son exceptionnel sens de l'observation et de son esprit visionnaire, notamment dans sa trilogie d'anticipation[2] la plus célèbre : *Le Vingtième Siècle* (1883), *La Guerre au vingtième siècle* (1887) et *Le Vingtième siècle. La vie électrique* (1890), ainsi que *Voyage de fiançailles au XXe siècle*[3] (1892). Les œuvres de Robida illustrent les extraordinaires développements que vont permettre les inventions du XIXe siècle, et sa foi dans le progrès d'une humanité libérée des contraintes du quotidien et de la nature. Si l'avenir s'annonce radieux, il entrevoit tout de même les dérives de la révolution industrielle et du progrès non maîtrisé. Ainsi, Robida se fait remarquer par des illustrations de thèmes plutôt pessimistes tels que : la pollution industrielle, les dérives d'une alimentation chimique et la guerre bactériologique. Cependant, l'ironie de ses croquis contribue à désamorcer l'éventualité d'une trop forte charge critique contre le progrès, mais son œuvre montre aussi une obsession pour l'analyse de la guerre, ce qui va le conduire à moins condamner le progrès scientifique et technique que le mauvais usage que l'on pourrait en faire. Ses œuvres ne se contentent donc pas de développer des conjectures fantaisistes sur les inventions technologiques, elles proposent avec justesse les développements des nouveaux enjeux sociaux au XXe siècle. Souvent comparé à Jules Verne, Robida se distingue par des inventions techniques qu'il intègre dans un quotidien qui n'a rien de commun avec les contrées visitées par les personnages de son aîné. Même si Robida ne connut pas le succès de Jules

[1] *Ibid*., p. 98.

[2] Notion que nous expliquerons par la suite.

[3] *Ibid*.

Verne, les spécialistes de la science-fiction lui accordent généralement une place de choix dans l'analyse des œuvres d'anticipation :

> « Robida était un merveilleux dessinateur. On le situait immédiatement après Gustave Doré pour ses illustrations de Rabelais, Montaigne et Shakespeare. Mais c'était surtout un esprit curieux, imaginatif. On a dit que c'était un Jules Verne du crayon. Il faut retourner les termes de la comparaison, car, des deux, le véritable anticipateur est Robida, et la seule œuvre réelle d'anticipation de Jules Verne, La Journée d'un journaliste américain en l'an 2889, est fort inspirée de Robida… »[1]

Jules Verne a toujours refusé que Robida illustre ses œuvres, il n'appréciait pas vraiment le trait satirique et caricatural du dessinateur et écrivain. Robida avait écrit un pastiche du *Tour du monde en 80 jours* intitulé : *Les Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* (1879).

Le XXe siècle vu par Robida[2]

[1] *Panorama de la science-fiction*, *op. cit*, p. 191.

[2] *Le Vingtième siècle*, source de l'illustration : http://www.amazon.fr/

Robida décrit de nombreuses inventions extraordinaires, mais elles ont une nature un peu différente de celles de Jules Verne. Il imagine des inventions qu'il intègre dans le quotidien du citoyen du XXe siècle. Son récit décrit les développements sociaux que permettent ces nouvelles inventions, comme le nouveau statut des femmes, le tourisme de masse ou les armes inédites d'une guerre dite moderne. Comprendre l'influence du progrès scientifique et technique sur la vie courante est très important pour Robida, et la justesse de ses descriptions de la société, dans un futur proche, fait que l'on qualifiera bien souvent ses récits, d'œuvres d'anticipation. C'est le cas, ci-dessous, du « téléphonoscope » dont le fonctionnement nous semble bien familier de nos jours :

> Le « téléphonoscope »
>
> « L'ancien télégraphe électrique, cette enfantine application de l'électricité, a été détrôné par le téléphone et ensuite par le téléphonoscope, qui est le perfectionnement suprême du téléphone. L'ancien télégraphe permettait de comprendre à distance un correspondant ou un interlocuteur, le téléphone permettait de l'entendre, le téléphonoscope permet en même temps de le voir. Que désirer de plus ?
>
> [...]
>
> L'appareil consiste en une simple plaque de cristal, encastrée dans une cloison d'appartement, ou posée comme une glace au-dessus d'une cheminée quelconque. L'amateur de spectacle, sans se déranger, s'assied devant cette plaque, choisit son théâtre, établit sa communication et tout aussitôt la représentation commence.
>
> Avec le téléphonoscope, le mot le dit, on voit et l'on entend. Le dialogue et la musique sont transmis comme par le simple téléphone ordinaire; mais en même temps, la scène elle-même avec son éclairage, ses décors et ses acteurs, apparaît sur la grande plaque de cristal avec la netteté de la vision directe; on assiste donc réellement à la représentation par les yeux et par l'oreille. L'illusion est complète, absolue; il semble que l'on écoute la pièce du fond d'une loge de premier rang.
>
> M. Ponto était grand amateur de théâtre. Chaque soir après son dîner, quand il ne sortait pas, il avait coutume de se récréer par l'audition téléphonoscopique d'un acte ou deux d'une pièce quelconque, d'un opéra ou d'un ballet des grands théâtres non seulement de Paris, mais encore de Bruxelles, de Londres, de Munich ou de Vienne, car le

---

La couverture de *Paris au XXe siècle* de Jules Verne est bien une illustration de Robida. Choix plutôt curieux pour cette édition du Club France Loisirs (réalisée avec l'autorisation des Éditions Hachette en 1994), lorsqu'on sait le goût de Jules Verne pour les dessins de Robida.

téléphonoscope a ceci de bon qu'il permet de suivre complètement le mouvement théâtral européen. On ne fait pas seulement partie d'un public parisien ou bruxellois, on fait partie, tout en restant chez soi, du grand public international ! »[1]

Peut-être rattrapés, et dépassés, par l'histoire, les récits d'Albert Robida ne connurent plus le même succès après la Première guerre mondiale. C'est avec le regain d'intérêt pour l'anticipation après la seconde guerre mondiale, et notamment avec les nombreuses traductions des romans américains de science-fiction, que les œuvres de Robida ont pu retrouver un second souffle ; c'est surtout le cas de sa trilogie d'anticipation. Cette redécouverte des textes de Robida rend hommage à un écrivain, dont le talent à imaginer le siècle à venir avait peu de chose à envier à Jules Verne.

Le progrès technique au service d'une guerre moderne.[2]

La nationalité des auteurs de ces textes nous montre bien qu'il existe une corrélation étroite entre la très nombreuse production de textes de science-fiction et le progrès des sciences et des techniques, ainsi que le degré d'industrialisation des pays cités : la France, la Grande-Bretagne, les États-Unis et l'Allemagne avec Kurt Lasswitz (1848-1910), le père de la science-fiction allemande (*Sur deux planètes*, 1897). Dans ces récits, l'homme qui part à la conquête du monde ou d'un futur idéalisé et programmé par la science n'est pas n'importe qui, c'est bien de l'homme occidental dont il s'agit dans l'œuvre de Jules Verne. Un homme nouveau, qui part à la découverte de la Terre, à la rencontre d'autres peuples, et veut véritablement leur apporter la science. Tel un Prométhée du XIXe siècle, il appartient à cette société du progrès que Jules Verne bâtit roman après roman.

---

[1] Albert Robida, *Le Vingtième siècle*, Paris, Tallandier, 1980, pp. 53-57.

[2] Illustration tirée de la bande dessinée : *La Guerre au vingtième siècle*, édition numérique téléchargée sur le site internet de Gallica (p. 5) : http://gallica.bnf.fr/

Les récits de Jules Verne vont, dès le début, explorer des contrées inhospitalières. La nouvelle *Un Hivernage dans les glaces* (1855), située dans le recueil *Le Docteur Ox*, et *Les Aventures du Capitaine Hatteras*, dont la première partie s'intitule *Les Anglais au Pôle Nord* et la seconde, *Le Désert de glace*, indiquent où se déroulent ces aventures. Le Capitaine Hatteras a un seul rêve : atteindre le Pôle Nord, ces récits transportent les lecteurs dans les champs polaires : « Je ne crois pas aux contrées inhabitables, écrit l'auteur, à force de sacrifices et avec les ressources de la science, l'homme finira par fertiliser même un tel pays.»[1] Peu après, avec son nouveau héros, le minéralogiste Lidenbrock (*Le Voyage au centre de la Terre)*, Jules Verne s'enfonce dans les entrailles du globe, y découvre les espèces antédiluviennes et les végétations pétrifiées du monde préhistorique, ce qui dévoile une nouvelle conquête de l'homme : après l'espace terrestre, c'est une conquête du temps qui semble même être figé face à l'homme et à ses connaissances scientifiques. Après *Le Voyage au centre de la Terre* (1864), Jules Verne publie en 1865 dans le *Journal des Débats* : *De la Terre à la Lune*. L'homme fait donc la conquête de l'espace, son pouvoir scientifique lui permet d'étendre son territoire. Le capitaine Nemo, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, est le quasi-maître des océans, alors que d'autres se rendront maîtres des airs (*Cinq semaines en ballon, Robur-le-Conquérant* ou *L'Île à hélice*). Le héros des *Voyages extraordinaires* est donc partout, l'utopie de la conquête l'a amené à s'approprier le monde entier, à dessiner « l'univers à la nouvelle dimension des hommes.»[2] La surface entière du globe, ses entrailles, l'océan ou l'espace, tout cela lui appartient grâce à l'immense pouvoir que lui confèrent les progrès techniques du XIXe siècle.

> « La découverte de la terre, la reconnaissance des autres peuples, le rôle de la science, l'instruction pour tous, l'éducation morale des enfants sont les valeurs de la République future. Jules Verne entreprend d'immortaliser cette marche du progrès en révélant des mythes nouveaux. »[3]

Cependant, tous ces récits se font suivant un cadre bien réel. Jules Verne n'hésite pas à faire référence aux événements de son époque. La littérature de science-fiction se prend alors à évoquer les aspirations de la société contemporaine dans un futur plutôt familier.

---

[1] Gilette Ziegler, « *Jules Verne (1828-1905)* », *Europe*, « Spécial *Jules Verne* », Nº 595/596, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, novembre - décembre 1978, p 16.

[2] Jean-Paul Dekiss, *Jules Verne. Le rêve du progrès*, Paris, Gallimard, 1991, p.67.

[3] *Ibid*., p. 37.

2.2. L'homme nouveau chez Jules Verne

> « Il s'agit d'une vision prométhéenne de la science. Une science qui met l'homme au centre de ses observations, dans le cas de l'hérédité notamment, mais une science qui place aussi l'homme en position de sujet, c'est-à-dire dans le rôle du découvreur. [...] L'homme grâce au développement de la science et à ses nouvelles conquêtes, prend le relais de Dieu qui, lui, ne semble plus tout maîtriser. L'homme prend ainsi une toute autre valeur. »[1]

La particularité du récit vernien, qui caractérise l'auteur de roman scientifique, ne saurait être expliquée que par la qualité de son anticipation. Ce qui définit principalement les romans de Jules Verne, c'est la place centrale qu'il accorde à la science et à la technologie, dans ce nouvel univers qu'il façonne dans un XIXe siècle assoiffé de progrès. L'art de l'auteur des *Voyages extraordinaires* est d'avoir saisi l'importance des réalisations techniques de la science dans un XIXe siècle résolument positiviste. Les recherches théoriques sont donc reléguées au second plan d'un récit qui exploite parfaitement leurs saisissantes applications pratiques. De plus, la maîtrise de la machine technologique, par cet *homo technicus* qui s'approprie progressivement toute la planète, est le moteur d'un récit qui émerveille le lecteur du roman scientifique. La science qui donne l'outil permet à Nemo de « réaliser » son rêve. « Avant d'être un nouveau Prométhée, il est l'ingénieur qui met la technique au service de l'innovation. »[2]

> « Dans la fiction la plus effrénée, Jules Verne garde un air de vérité et réalise le miracle sans jamais quitter la vraisemblance. Sur des bases concrètes, faciles à appréhender, il rêve un homme nouveau que son époque peut idéaliser. À l'image des poètes grecs anciens, pour qui rendre les prodiges vraisemblables importait plus que le vrai, comme l'a fait Homère, Jules Verne peuple la cosmogonie bourgeoise de ses propres héros. Et si l'homme n'y est plus tout à fait celui d'autrefois, c'est aussi que les dieux ont pris depuis bien d'autres allures. »[3]

Si l'on examine de près le dessein des *Voyages extraordinaire*, on perçoit le sens de l'entreprise colossale à laquelle s'est livré Jules Verne, à savoir résumer la Terre. Ce qui revient à la livrer entièrement à l'homme. Dans ses *Voyages extraordinaires*, Jules Verne réveille la

---

[1] Élise Radix, *L'Homme-Prométhée vainqueur au XIXème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 220.

[2] *Jules Verne. Le rêve du progrès*, *op. cit*., p. 65.

[3] *Ibid*., p.65.

connaissance accumulée, et relance l'aventure. Mais les aventuriers, dont il s'agit, sont d'un genre particulier, ce ne sont pas des soldats, conquistadores, pirates ou des évadés du bagne, ce sont des savants et des ingénieurs :

> « [...] le docteur se donnait un plaisir de savant ou d'enfant à mettre en ordre son bagage scientifique. Ses livres, ses herbiers, ses casiers, ses instruments de précision, ses appareils de physique, des collections de thermomètre, de baromètres, d'hygromètres, d'udomètres, de lunettes, de compas, de sextants, de cartes, de plans, les fioles, les poudres, les flacons de sa pharmacie de voyage très complète, tout cela se classait avec un ordre qui eût fait honte au British Museum. Cet espace de six pieds carrés contenait d'incalculables richesses ; le docteur n'avait qu'à étendre la main, sans se déranger, pour devenir instantanément un médecin, un mathématicien, un astronome, un géographe, un botaniste ou un conchyliologue. »[1]

En effet, l'une des caractéristiques du XIXe siècle, c'est ce nouveau type de voyages : le voyage scientifique. Les hommes se sont lancés vers les terres vierges. Le XIXe siècle est le temps de ceux qui découvrent et prennent la mesure des choses, de ceux qui font l'inventaire et le classement des espèces nouvelles. Et plus encore, cette époque est celle de ceux qui préparent le monde au progrès grâce aux nouvelles exploitations techniques. Le savant de ce siècle semble en mesure de tout expliquer :

> « Lorsque le *Nautilus* revint à la surface de l'Océan, je pus embrasser dans tout son développement cette île de Clermont-Tonnerre, basse et boisée. Ses roches madréporiques furent évidemment fertilisées par les trombes et les tempetes. Un jour, quelque graine, enlevée par l'ouragan aux terres voisines, tomba sur les couches calcaires, mêlées des détritus décomposés de poissons et de plantes marines qui formèrent l'humus végétal. Une noix de coco, poussée par les lames, arriva sur cette côte nouvelle. Le germe prit racine. L'arbre, grandissant, arrêta la vapeur d'eau. Le ruisseau naquit. La végétation gagna peu à peu. Quelques animalcules, des vers, des insectes, abordèrent sur des troncs arrachés aux îles du vent. Les tortues vinrent pondre leurs œufs. Les oiseaux nichèrent dans les jeunes arbres. De cette façon, la vie animale se développa, et, attiré par la verdure et la fertilité, l'homme apparut. Ainsi se formèrent ces îles, œuvres immenses d'animaux microscopiques. »[2]

---

[1] Jules Verne, *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras*, Édition numérique : http://www.ebooksgratuits.com/, 2004, p31.

[2] Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Pocket Classiques, 1991, p. 210.

Cependant, *Vingt mille lieues sous les mers* dévoile aussi un certain scepticisme quant au bénéfice que l'humanité va tirer de toutes ces nouvelles découvertes, notamment par la voix du capitaine Nemo :

> « Ce ne sont pas de nouveaux continents qu'il faut à la terre, mais de nouveaux hommes ! »

Nemo est un personnage dont les propos révèlent beaucoup d'amertume. Malgrè son toutes ses connaissances, il a quitté la civilisation, réfugié dans son Nautilus, lui-même caché dans une caverne au centre d'une île :

> « [...] je ne suis pas ce que vous appelez un homme civilisé ! J'ai rompu avec la société tout entière pour des raisons que moi seul ait le droit d'apprécier. Je n'obéis point à ses règles, et je vous engage à ne jamais les invoquer devant moi ! »[1]

Maurice Thorez percevait déjà cette nature ambiguë de la science dans les romans verniens. En effet, celle-ci n'est pas encore en mesure d'apporter un véritable changement, et de concrétiser ainsi cette utopie du progrès :

> « *Vingt mille lieues sous les mers* enflamma mon imagination. Je goûtai moins les aventures du capitaine Nemo que son caractère. Il représentait pour moi le génie formidable de la science qui transformera le monde et les hommes quand elle sera vraiment au service du peuple. »[2]

L'œuvre de Jules Verne est principalement caractérisée par les *Voyages extraordinaires* et « Romans scientifiques ». Et c'est certainement dans l'écart entre ces deux caractéristiques que s'exprime l'utopie de ses romans, c'est-à-dire dans l'extrapolation quasi fantastique du progrès scientifique et technique, et de ses machines réelles.

---

[1] *Ibid*., p. 110.

[2] Maurice Thorez, « Fils du peuple », Éd. Sociales, 1937, *in Vingt mille lieues sous les mers*, « Les clés de l'œuvre », Pocket, 1991, p. XXIII.

2.3. L'utopie du récit vernien

> « Tout ce qui est dans la limite du possible doit être et sera accompli. Puis, lorsque l'homme n'aura plus rien à connaître du monde qu'il habite...
>
> — Il disparaîtra avec le sphéroïde qui n'aura plus de mystère pour lui, répondit le capitaine Hod.
>
> — Non pas reprit Banks. Il en jouira en maître, alors, et il en tirera un meilleur parti. »[1]

Jules verne a vécu dans une période caractérisée par la notion de progrès. Bien sûr, l'évolution extraordinaire des sciences et techniques au XXe siècle explique également l'essor de la science-fiction, car elle nourrit l'imagination des auteurs et offre un tremplin sans cesse renouvelé à leurs hypothèses. La principale caractéristique de ses *Voyages extraordinaires* est cet étonnant réalisme scientifique à la base de nombreuses inventions. Considéré comme le père de la science-fiction, Jules Verne a été le premier à écrire des « romans scientifiques d'anticipation ». Il y a une très grande capacité chez lui à imaginer et à créer des choses relevant de la fiction. Cependant, il explique tout à l'aide du progrès scientifique et technique de son époque. Les faits et les idées qu'avançait Jules Verne ne relevaient donc pas de la fantaisie comme certaines histoires de science-fiction moderne très proches du fantastique, tout était toujours vérifiable, c'est pourquoi il est plus juste d'appeler nombre de ses œuvres : « romans scientifiques d'anticipation ».

Les voyages des récits verniens continuent la tradition utopique, en ce sens qu'ils obéissent à une règle fondamentale, qui pose la distanciation comme nécessaire pour séparer le réel de l'utopique. En explorant les frontières du monde, le voyage déplace inévitablement le récit, et donc l'homme vers l'utopie.

> « Observé à travers le prisme de l'utopie, cet écrivain (Jules Verne) célèbre qui n'a jamais fait l'objet d'une analyse approfondie de la part des spécialistes de la littérature utopique, réserve des surprises. Des surprises qui concernent les stratégies fictionnelles adoptées (modalités descriptives, techniques de dépaysement, stratégies d'insertion du microcosme utopique dans la narration géographique), aussi bien que les contenus du message utopique, qui bouleversent souvent les idées reçues sur l'idéologie vernienne. D'ailleurs, il a été relevé que l'œuvre de Verne, stratifiée et plurielle, se prête à des lectures renouvelant sans cesse l'horizon d'attente du lecteur. »[2]

---

[1] Jules Verne, *La Maison à vapeur*, *in* « Les romans des cinq continents », Paris, Omnibus, 2005, p. 873.

[2] Nadia Minerva, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 13.

C'est en 1863 que paraît le premier des *Voyages extraordinaires*, *Cinq semaines en ballon*. Avec lui naît un genre nouveau, le merveilleux scientifique et technique, dont il montre la marche inexorable du progrès. Les descriptions scientifiques et les *Voyages extraordinaires* sont à l'œuvre dans ces aventures, évidemment, imaginaires, mais celles-ci ont la particularité d'être fondées sur la possibilité de vérification, et d'application, des très nombreuses hypothèses scientifiques contemporaines. André Laurie, concurrent et collaborateur de Jules Verne, rendait ainsi hommage à celui dont les récits montraient « la plus rigoureuse possibilité scientifique »[1] :

> « Avant les ingénieurs, il a dressé le plan des sous-marins et des submersibles ; avant les artilleurs, il a fondu les canons à longue portée, avant les astronomes, il a exploré les mondes voisins. Ses vues hypothétiques sont restées si judicieuses que chaque année nouvelle nous en apporte la réalisation partielle. »[2]

Cela est valable pour le domaine de l'aéronautique, « Le ballon Victoria » c'est le Géant du photographe Gaspard-Félix Tournachon, dit Nadar[3], qui réussit la première photographie aérienne de Paris en 1858, et dont la description dans *De la Terre à la Lune* ne laisse aucun doute quant à l'identité du personnage :

Autoportrait de Nadar[4]

> « C'était un homme de quarante-deux ans, grand, mais un peu voûté déjà, comme ces cariatides qui portent des balcons sur leurs épaules. Sa tête forte, véritable hure de lion, secouait par instants une chevelure ardente qui lui faisait une véritable crinière. »[5]

---

[1] Théophile Gautier cité par Nadia Minerva, *in Jules Verne aux confins de l'utopie*, *op. cit*., p. 171

[2] André Laurie cité par Nadia Minerva, *Ibid*., p. 171.

[3] Un des héros de *De la Terre à la Lune* (1865) et *Autour de la Lune* (1869) s'appelle Michel Ardan, anagramme de Nadar.

[4] Source de l'autoportrait de Nadar : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Nadar_selfportrait.jpg

[5] *De la Terre à la Lune*, *op. cit*., pp. 154-155.

Paris, Champ de Mars, 18 Octobre 1863.
Seconde ascension du ballon de Nadar : le Géant.[1]

De même pour les autres aventures décrites par Verne, son apport est considérable dans ce secteur de la littérature d'imagination. Que ce soit par la découverte des vieux mythes jamais oubliés, comme celui de l'Atlantide grâce au capitaine Némo et à son Nautilus, ou la réalisation par l'écrit du rêve éternel de l'homme : voler, il parvient toujours à le faire en respectant scrupuleusement les données scientifiques de son temps :

> « Mais là encore, dans cette partie scientifique, s'introduisent des éléments réels qui viennent confirmer une fois de plus l'immense connaissance que Jules Verne possédait des milieux et des disciplines scientifiques les plus divers. »[2]

[1] Photographie stéréoscopique. Collection Francis Dupin : http://photostereo.org

[2] Suzanne Tenand, « Les enfants du Capitaine Grant », *in Europe*, N° spécial 112-113 : *Jules Verne*, avril-mai 1955, p. 116.

Un trait caractéristique de l'imagination de Jules Verne est la place que l'auteur accorde aux machines. Elles apparaissent dans trois secteurs importants de la technique, les moyens de transport (*Cinq semaines en ballon*, *De la Terre à la Lune, Vingt mille lieues sous les mers* ou *Robur-le-conquérant*), les armements (*Les 500 millions de la Bégum*, ou les armes de Nemo), les moyens de communication (*Paris au XXe siècle*, *La Journée d'un journaliste américain en 2890)*. Les moyens de transport et de communication se trouvent notamment développés grâce à la fée Électricité, et les nombreuses descriptions dans *Vingt mille lieues sous les mers* illustrent les nouvelles possibilités que permet la maîtrise de cette puissante source d'énergie, avec en particulier cette invention mémorable, le Nautilus.

> " [...] J'examinais avec un intérêt facile à concevoir la machine du Nautilus. Vous le voyez, me dit le capitaine Nemo, j'emploie des éléments Bunzen, et non des éléments Rhumkorff. Ceux-ci eussent été impuissants. Les éléments Bunzen sont peu nombreux, mais forts et grands, ce qui vaut mieux, expérience faite. L'électricité produite se rend à l'arrière, où elle agit par des électro-aimants de grande dimension sur un système particulier de leviers et d'engrenages qui transmettent le mouvement à l'arbre de l'hélice. Celle-ci, dont le diamètre est de six mètre et le pas de sept mètres cinquante, peut donner jusqu'à cent vingt tours par seconde.
> - et vous obtenez alors ?
> - Une vitesse de cinquante mille à l'heure."
> Il y avait là un mystère, mais je n'insistais pas pour le connaître. Comment l'électricité pouvait-elle agir avec une telle puissance ? "[1]

Le Nautilus est l'objet technique idéal de *Vingt mille sous les mers*. Le récit lui accorde d'ailleurs trois chapitres dans lesquels l'auteur nous fait tout d'abord visiter le sous-marin, puis nous dévoile ses moyens de propulsion et finit par révéler ses caractéristiques techniques. Le Nautilus est un objet d'orgueil pour le capitaine, c'est là un degré de science dont lui seul a le secret, cet engin va permettre aux personnages de découvrir l'océan encore inexploré par le commun des mortels. Dès lors, on comprend que le Nautilus n'est pas un simple moyen de transport, il est la matérialisation technique de la supériorité scientifique de Nemo sur la société occidentale, ainsi que le moyen d'accéder au rêve utopique pour Aronnax et ses compagnons :

[1] *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit*., p. 138.

« Voilà, monsieur. Voilà le navire par excellence ! Et s'il est vrai que l'ingénieur ait plus de confiance dans le bâtiment que le constructeur, et le constructeur plus que le capitaine lui-même, comprenez donc avec quel abandon je me fie à mon Nautilus, puisque j'en suis tout à la fois le capitaine, le constructeur et l'ingénieur !

Le capitaine Nemo parlait avec une éloquence entraînante. Le feu de son regard, la passion de son geste, le transfiguraient. Oui ! il aimait son navire comme un père aime son enfant ! »[1]

Le *Nautilus*, d'après un croquis de Dave Warren[2]

De plus, Jules verne a traité dans ses romans le thème de la mutation des valeurs dans le monde moderne. Il a pressenti les transformations du comportement humain entraînées par le développement considérable des moyens de communication. La place prépondérante de la science, dans ses récits, suffit à le distinguer radicalement de tous les écrivains du XIXe siècle qui ont voulu, eux aussi, présenter l'extraordinaire et l'insolite. Mais avec Jules Verne, nous sommes bien aux antipodes du fantastique, tout est explicable, et rien n'est impossible tant que la science ne l'a pas interdit. Bien que teinté d'ironie, le titre accompagnant l'illustration ci-dessous de *L'Algérie* du dimanche 15 juin 1884 (« *M. Jules Verne. Allant recueillir aux bonnes sources des renseignements authentiques sur le monde sous-marin.* »[3]) atteste d'une certaine caution scientifique, que l'on accorde alors à ses récits.

---

[1] *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 146.

[2] Source de l'illustration : http://home.att.net/~JVNautilus/Warren/Warren.html

Dessin « librement » inspiré et réalisé à partir des descriptions du roman. Plus d'un siècle après son invention, le Nautilus continue à fasciner de nombreux artistes.

[3] Souce internet : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Jules_Verne_Algerie.jpg

« Le moralisme industriel et social de Saint-Simon comme le rêve communautaire de Charles Fourier restent durablement pour Jules Verne la toile de fond d'une société de progrès. »[1]

> « C'est sans doute à Saint-Simon que l'écrivain devait sa grande confiance dans le pouvoir de la science, capable à ses yeux de changer tout le système politique de la société. Fourier avait révélé à l'écrivain la grandeur du travail qui, libéré de la contrainte et de l'exploitation, devient une création. »[2]

Le voyage des savants, qui est le fait du XIXe siècle, est abondamment illustré par Jules Verne. Mais il explique notamment que cette marche en avant ne se fait pas sans certaines concessions. Par la voix de Nemo, il évoque ainsi les ambiguïtés du colonialisme, et l'impérialisme du savoir occidental qui s'universalise. La maîtrise des connaissances permet la

[1] Jean-Paul Dekiss, *Jules Verne. Le rêve du progrès*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 70.

[2] Cyrille Andreev, « Préface aux œuvres complètes, *in Europe*, N° spécial 112-113, *op. cit.*, p. 32.

conquête des continents, et c'est pourquoi, quadrillée par le savoir, la Terre est cataloguée et possédée par l'homme occidental. Derrière les savants et les techniciens, ce sont les financiers qui vont transformer cet impérialisme du savoir en impérialisme de l'exploitation économique. Si les romans de Jules Verne ont pu enflammer l'imagination de certains, il existe pourtant un doute quant à l'utilisation des nouvelles techniques, à la finalité de ce progrès. Ce doute se traduit par un certain scepticisme, voire un pessimisme, dans les propos du capitaine Nemo qui préfère vivre en marge d'une société qui ne trouve plus grâce à ses yeux. L'utopie de la transformation de la société trouve une médiation intéressante dans un type de personnage qui maîtrise les connaissances scientifiques et techniques, et qui éclairé par ce savoir, prend conscience de ses limites. Nemo ne veut plus appartenir à la société des hommes : « J'ai rompu avec la société tout entière pour des raisons que moi seul j'ai le droit d'apprécier. Je n'obéis point à ses règles et je vous engage à ne point les évoquer devant moi. »[1] Exilé de la Terre, Nemo a choisi d'habiter la mer car :

> « (…) elle n'appartient pas aux despotes. À sa surface ils peuvent encore exercer leurs droits iniques, s'y battre, s'y dévorer, y transporter toutes les horreurs terrestres. Mais à trente pieds au-dessous de son niveau leur pouvoir cesse, influence s'éteint, leur puissance disparaît ! Ah ! Monsieur, vivez, vivez au sein des mers. Là seulement est l'indépendance. Là je ne reconnais pas de Maître. Là suis libre. »[2]

Même si les romans de Jules Verne traduisent, dès sa jeunesse (*Paris au XXe siècle*[3]), un certain scepticisme quant à l'évolution de la société, ses dernières œuvres sont celles d'un écrivain beaucoup plus pessimiste, et à l'image de son « rival » anglais, H.G. Wells, c'est désormais avec une certaine inquiétude qu'il entrevoit le cauchemar que pourraient entraîner le détournement et le dérèglement d'une science qui ne serait plus au service de cette utopie du progrès.

---

[1] *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 110.

[2] *Ibid.*, p. 118.

[3] L'éditeur Pierre-Jules Hetzel avait refusé le manuscrit écrit aux alentours de 1863. Il lui reprochait de trop contraster avec l'optimisme scientifique de *Cinq semaines en ballon*. En effet, *Paris au XXe siècle* est avant tout un roman social où l'aventure ne trouve que peu de place. Ce roman a été édité que cent trente ans plus tard, en 1994.

3. L'émergence du récit dystopique chez Jules Verne et H. G. Wells

> « Passé le confiant enthousiasme positiviste et scientiste, la fin du XIXe siècle et les premières années du XXe sont ainsi parcourues d'un courant négatif traduisant le sentiment profond d'une décadence prévisible, d'une insatisfaction fondamentale. Les conclusions apocalyptiques de bien des récits utopiques insistent sur l'effondrement inéluctable d'une civilisation que les machines, loin d'assurer son salut, concourent à anéantir plus vite et plus efficacement. Aussi le siècle nouveau s'ouvre-t-il moins sur l'espoir que sur une inquiétude qui ira grandissant à mesure que l'on se convainc que la technique et la science ne seront pas salvatrices, mais meurtrières. »[1]

3.1. La crainte de l'inévitable concrétisation dystopique

> « Le Prométhée originel transgressait en ce qu'il enfreignait les ordres de Zeus et se révoltait contre lui ; le Prométhée moderne vernien transgresse en ce qu'il enfreint les lois et les secrets de la nature [...] Par sa science et ses inventions techniques les plus audacieuses (les engins les plus innovants et les plus surprenants), le savant s'aventure au-delà des limites de la condition humaine et, péché capital, renverse les interdits fixés par Dieu. Une telle volonté d'émancipation et de maîtrise du monde ne va âs sans faire naître des désirs parfois démesurés et des vocations plus faustiennes que purement prométhéennes. Dans les romans verniens nous notons la présence inévitable de certaines de ces utilisations déviantes de la science. »[2]

L'ultime voyage, dans l'œuvre de Jules Verne, se situe dans le temps. En poussant ses voyages au bout de cette dernière limite physique, après avoir exploré terres, mers et airs, il s'invite désormais au pays de l'utopie réalisée. Cette dernière spéculation utopique situe son récit dans un futur pour le moins inattendu, et pour cause, le progrès de la science et de la technique ne semblent pas avoir permis la réalisation de la société utopique telle qu'elle était espérée au XIXe siècle. Des récits tels que *Paris au XXe siècle*, *La Journée d'un journaliste américain en 2890, Amiens en l'an 2000*, *Les 500 millions de la Bégum* et *L'Éternel Adam*, décrivent le rendez-vous raté des conquêtes technologiques avec un futur, non seulement, décevant, mais inquiétant tant le culte d'un progrès infini est devenu incontrôlable. Ces romans, nouvelles ou discours de Jules Verne continuent la tradition utopique en situant la cité à l'épicentre de sa réflexion, la ville étant l'espace par excellence où s'imbriquent et se réalisent

[1] *Sciences, technique et utopies. Du paradis à l'enfer*, *op. cit*., p. 164.

[2] *L'Homme-Prométhée vainqueur au XIXème siècle*, *op. cit.*, p. 267.

les différents aspects de la vie sociale. L'auteur nous entraîne ainsi au sein de métropoles et autres modèles urbains : Paris dans *Paris au XXe siècle* ; Universal-City dans *La Journée d'un journaliste américain en 2890* ; France-Ville et Stahlstadt dans *Les 500 millions de la Bégum* ; Amiens dans *Amiens en l'an 2000* ou encore Milliard-City dans *L'Île à hélice*. Ces villes sont autant de projections dans un futur où il s'agit de questionner cet idéal tant revendiqué au XIXe siècle : « En effet, si c'est le propre de l'utopie et de la dystopie d'imaginer une altérité en action, si le lieu privilégié de cette altérité est l'imaginaire de la cité, si celle-ci devient en utopie l'enjeu de tous les investissements idéologiques et éthiques, alors, les villes verniennes intègrent de plein droit la spéculation utopique/dystopique. »[1] Cependant, n'oublions pas que ces projections imaginaires proposent un deuxième niveau de lecture qui invite à jeter un regard critique, sur la société contemporaine. Dans la tradition utopique, l'ailleurs idéal était comparé à une réalité plus qu'insatisfaisante, alors que Jules Verne, à la manière d'un Émile Souvestre, articule son récit suivant les caractéristiques de la dystopie, la ville n'est donc pas présentée comme un idéal univoque. Et si le progrès de la science et de la technique améliore certains aspects du quotidien, l'écrivain ne cache pas son inquiétude quant au sort de l'éducation dans une société dominée par les sciences et l'affairisme. De plus, la vie sociale est décrite comme réduite à sa plus simple expression, celle-ci semble anéantie par une ville déshumanisante, dans laquelle le citoyen se trouve isolé dans un quotidien uniforme et médiocre :

> « La cité idéale et la cité dystopique sont souvent au cœur des préoccupations de Verne qui a représenté plusieurs villes dans ses œuvres. Puisque l'imaginaire de la cité se déploie de façon exemplaire en utopie, l'analyse de cet aspect de l'utopisme vernien peut être considérée comme une étape centrale dans la reconstruction d'une spéculation utopique qui oscille constamment entre deux pôles de signe contraire, qui cultive l'idéal et lui oppose sa dénégation. »[2]

Écrit en 1863, *Paris au XXe siècle* est un récit qui ne correspondait pas suffisamment aux critères de l'optimisme scientifique et de l'aventure extraordinaire, c'est du moins la position de l'éditeur Hetzel qui ne pouvait pas se résoudre à laisser l'écrivain changer aussi radicalement de ton, surtout après le succès de *Cinq semaines en ballon*. Pourtant, l'extrapolation de de Paris telle qu'il sera en 1960 est intéressante à plus d'un titre. C'est le témoignage d'un écrivain attentif aux possibilités qu'offre le progrès scientifique. Il anticipe avec justesse les principaux traits de la ville au XXe siècle et les prouesses de la technique qui

[1] *Jules Verne aux confins de l'utopie*, *op. cit*., p. 76.

[2] *Ibid*., p. 22.

permettent l'illumination de Paris grâce à l'électrisation d'un filet de mercure, le déplacement par le métro aérien automatisé ou en voitures mues par un moteur qui fonctionne par la combustion d'un gaz, et l'utilisation d'une machine qui ressemble au fax ainsi que d'une machine à calculer. Il s'agit là d'un impressionnant déploiement du génie scientifique et technique tel qu'il est célébré dans les *Voyages extraordinaires* :

> « Qu'eût dit un de nos ancêtres à voir ces boulevards illuminés avec un éclat comparable à celui du soleil, ces mille voitures circulant sans bruit sur le sourd bitume des rues, ces magasins riches comme des palais, d'où la lumière se répandait en blanches irradiations, ces voies de communication larges comme des plaines, ces hôtels immenses dans lesquels se logeaient somptueusement vingt mille voyageurs, ces viaducs si légers ; ces longues galeries élégantes, ces ponts lancés d'une rue à l'autre, et enfin ces trains éclatants qui semblaient sillonner les airs avec une fantastique rapidité. »[1]

Les gestes quotidiens semblent bien facilités par les progrès de la science et de la technique, la vitesse et le gigantisme sont consacrés dans un véritable culte du progrès, mais Jules Verne présente aussi un constat amer de l'état des arts et lettres :

> « Michel parla du but de sa visite à la bibliothèque, et interrogea son oncle sur la décadence de la littérature.
> — La littérature est morte, mon enfant, répondit l'oncle ; vois ces salles désertes, et ces livres ensevelis dans leur poussière ; on ne lit plus ; je suis ici gardien de ce cimetière, et l'exhumation est interdite. »[2]

De même :

> « — Que veux-tu, mon ami, nous en sommes arrivés là par la force des choses ; au siècle dernier, un certain Richard Wagner, une sorte de messie qu'on n'a pas assez crucifié, fonda la musique de l'avenir, et nous la subissons ; de son temps, on supprimait déjà la mélodie, il jugea convenable de mettre également l'harmonie à la porte, et maison est restée vide. »[3]

---

[1] Jules Verne, *Paris au XXe siècle*, Paris, France-Loisirs, 1995, p. 59.

[2] *Ibid*., p. 82.

[3] *Ibid*., p. 121.

Véritable roman d'anticipation, *Paris au XXe siècle* nous montre surtout que le scepticisme était déjà à l'œuvre en 1863, c'est-à-dire bien avant la guerre de 1870 ou la mort d'Hetzel, qui auraient conduit l'auteur, à la fin de sa vie, à une écriture beaucoup plus pessimiste dont ses derniers romans seraient le reflet. Cependant, Jules Verne n'aura pas le loisir de développer davantage cette vision pessimiste de l'avenir avec Hetzel, en effet, l'éditeur n'aura de cesse de garder l'auteur de *Cinq semaines en ballon* dans cette veine prometteuse et optimiste du voyage extraordinaire. Les textes sont ainsi souvent remaniés, et les personnages modifiés, ce qui sera le cas, notamment, du capitaine Nemo, que l'auteur aura défendu bec et ongles pour éviter d'en faire un personnage trop lisse, mais certaines concessions seront pourtant accordées à son éditeur.

Avec *Les 500 millions de la Bégum* (1879), la dystopie prend la forme de la ville de Stahlstadt (La ville de l'acier). Ce roman est une critique de l'univers capitaliste sans limites, des machines qui imposent leur rythme à des hommes insuffisamment considérés et privés de liberté. *Les 500 millions de la Bégum* montre un engagement de l'auteur contre le militarisme prussien, il nous donne à voir le résultat d'un progrès industriel soumis à l'autoritarisme germanique. De plus, si l'on tient compte de la région d'origine du héros, l'Alsace, on comprend, à la lumière de la défaite de 1870-71, la portée politique d'un tel récit.

La description de France-Ville contraste avec celle de la ville germanique. France-Ville est menée par des principes stricts qui sont organisés selon un décalogue qui détermine tous les aspects de la vie quotidienne. Dirigée par un conseil civique qui veille à la paix et à l'harmonie, l'organisation de cette cité utopique a pour finalité le bonheur de ses citoyens : « Ce sera la Cité du Bien-Être. »[1] Lors d'un discours devant le Congrès de Brighton, le docteur François Sarrasin, personnage à l'origine du projet de cette cité modèle, fait le constat des conditions de vie désastreuses dans les grandes métropoles urbaines :

> « Ce sont les conditions hygiéniques déplorables dans lesquelles la plupart des hommes sont placés. Ils s'entassent dans des villes, dans des demeures souvent privées d'air et de lumière, ces deux agents indispensables de la vie. Ces agglomérations humaines deviennent parfois de véritables foyers d'infection. Ceux qui n'y trouvent pas la mort sont au moins atteints dans leur santé ; leur force productive diminue, et la société perd ainsi de grandes sommes de travail qui pourraient être appliquées aux plus précieux usages. Pourquoi, messieurs, n'essaierons-nous pas du plus puissant des moyens de persuasion… de l'exemple ?

[1] Jules Verne, *Les 500 millions de la Bégum*, Paris, Le livre de poche, 1998, p. 39.

> Pourquoi ne réunirons-nous pas toutes les forces de notre imagination pour tracer le plan d'une cité modèle sur des données rigoureusement scientifiques ? »[1]

Digne des utopies sociales du XIXe siècle, si l'on tient compte du rôle du progrès dans les récits de Jules Verne, ce discours est un moyen d'énoncer ce qui apparaît comme une évidence pour l'auteur, le progrès des sciences et des technologies doit avant tout viser à l'amélioration des conditions de vie de l'être humain : servir le progrès social. En comparant ce tableau peu reluisant d'une réalité qu'il critique à un projet de cité idéale, Jules Verne inscrit son récit dans la tradition utopique, son roman n'est ainsi pas très éloigné du discours tenu dans *L'Utopie* de Thomas More.

> « Ces rêves, Jules Verne les partageait. Partisan du socialisme utopique, il estimait que les découvertes de la science et les conquêtes de la technique ouvrent la voie du progrès, que ce sont elles, en fin de compte, qui conduiront l'humanité à la terre promise de l'avenir où l'homme ne sera plus opprimé par l'homme. Il décrivait dans ses romans les audaces inouïes de la pensée humaine, qui affirmaient de plus en plus le pouvoir de l'homme sur la nature, et il voyait en elles pour l'humanité le gage d'un avenir lumineux. »[2]

C'est peut-être là que se noue toute la problématique du discours utopique chez Jules Verne, que l'on pourrait rapprocher des créateurs de modèles utopiques et de ces cités idéales. Le progrès de la science et la technique devrait permettre la construction d'un espace urbain voué au bien-être et à la réalisation du bonheur. Pourtant, France-Ville et Stahlstadt vont illustrer tout le contraire, et notamment le choix de l'auteur de situer la cité idéale hors de l'influence du progrès.

---

[1] *Ibid*., pp. 36-37.

[2] *Europe,* N° 595/596 - Spécial *Jules Verne*, Cyrille Andreev : Préface aux œuvres complètes en U.R.S.S., *op. cit*., p. 28.

« France-Ville compte près de cent mille habitants. »[1]

Les 500 millions de la Bégum est le récit d'une rivalité entre France-Ville et Stahlstadt, deux villes voisines et construites grâce à un héritage commun, celui de la Bégum Gokool de Ragginahra, la veuve d'un rajah. La description de France-Ville, la cité du bien, utopie du progrès civil, apparaît d'abord comme étant bien la représentation de cette cité idéale :

> « 1°[2] Chaque maison sera isolée dans un lot de terrain planté d'arbres, de gazon et de fleurs. Elle sera affectée à une seule famille. »[3]
>
> « 9° Chaque chambre à coucher est distincte du cabinet de toilette. On ne saurait trop recommander de faire de cette pièce, où se passe un tiers de la vie, la plus vaste, la plus aérée et en même temps la plus simple. »[4]

---

[1] *Les 500 millions de la Bégum*, op. cit, 156.

Illustration : *Ibid*., 157.

Illustration N°31 de Léon Benett disponible à l'adresse internet suivante :

http://www.scribd.com/full/3320295?access_key=key-1zw5ekr53j1l8q7tk2c9

Site qui répertorie toutes les illustrations des œuvres de Jules Verne des éditions Hetzel.

[2] Première des dix règles fixées pour la construction de chaque habitation particulière.

[3] *Les 500 millions de la Bégum*, *op. cit*., p. 150.

[4] *Ibid*., p. 151.

> « Et d'abord le plan de la ville est essentiellement simple et régulier, de manière à pouvoir se prêter à tous les développements. »[1]

> « À tous les carrefours, un jardin public est réservé et orné de belles copies des chefs-d'œuvre de la sculpture, […] »[2]

Comment ne pas saluer un tel effort d'organisation pour le bien-être du citoyen de France-Ville, chaque aspect de la vie quotidienne est facilité pour le bonheur de tous. Ce tableau, que nous brosse l'auteur, c'est évidemment celui de la quête du bonheur collectif. Une aspiration conforme à celles des utopies sociales du XIXe siècle. D'ailleurs, la volonté de réaliser cette cité utopique aux États-Unis est bien la marque d'une certaine influence des socialistes utopiques tels Étienne Cabet et Robert Owen. Pourtant, avant d'aborder l'exemple de Stahlstadt, la cité du mal, il convient ici de rendre compte de toutes les caractéristiques de France-Ville. Dans sa peinture de la cité idéale, Jules Verne ajoute aussi quelques traits troublants. L'organisation de cette cité idéale induit une uniformisation des modes de vie, le citoyen est contraint de s'intégrer dans cette société :

> « Les existences oisives n'y seraient pas tolérées.
>
> […]
>
> Inutile de dire que les enfants sont astreints dès l'âge de quatre ans à suivre les exercices intellectuels et physiques, qui peuvent seuls développer leurs forces cérébrales et musculaires. On les habitue tous à une propreté si rigoureuse, qu'ils considèrent une tache sur leurs simples habits comme un déshonneur véritable. »[3]

On constate une certaine propension de ce type d'organisation totale de la société à une dérive totalitaire, il n'est pas difficile de voir ici une société du travail obligatoire et une forme d'endoctrinement de la jeunesse. Cette cité idéale obéit à une règle de la tradition utopique qui veut que l'organisation de la cité idéale passe une législation autoritaire qui remet en cause la notion de liberté individuelle. Il n'est pas question de faire ici un parallèle avec les systèmes totalitaires tels que le communisme, le fascisme ou le nazisme. Mais, il est intéressant d'observer que, même dans cette rivalité opposant, pourtant, la cité du bien à celle du mal, Jules Verne fait la description d'une cité idéale qui présente certains dysfonctionnements des anciennes cités utopiques.

---

[1] *Ibid*., p. 152.

[2] *Ibid*., p. 153.

[3] *Ibid*., p. 153.

Dans le récit, la fin d'un article d'une revue allemande, l' « *Unsere centurie* », décrit France-Ville avec un point de vue qui confirme l'opposition latente entre les latins et les germaniques :

> « S'il nous est permis, toutefois, d'exprimer notre opinion sincère, nous n'avons qu'une foi médiocre dans le succès définitif de l'expérience. Nous y apercevons un vice originel et vraisemblablement fatal, qui est de se trouver aux mains d'un comité où l'élément latin domine et dont l'élément germanique a été systématiquement exclu. C'est là un fâcheux symptôme. Depuis que le monde existe, il ne s'est rien fait de durable que par l'Allemagne, et il ne se fera rien sans elle de définitif. »[1]

Nous l'avons vu, Stahlstadt est une ville qui fonctionne sur le modèle d'une gigantesque usine, une usine qui, à l'échelle d'une ville, est vouée à la production de masse de puissants canons, symboles de perfection de l'industrie allemande. La puissance et la perfection de Stahlstadt sont évoquées à plusieurs reprises dans le roman, même par des personnages opposés à la construction de ce type d'armement. Mais la puissance de l'industrie et le progrès technologique conjugués fascinent, c'est notamment le cas lorsque Schultze (le Roi de l'Acier) présente fièrement son canon géant à Marcel (un Alsacien qui se fait passer pour un dessinateur suisse) : « Et quelle est la puissance de perforation de cette pièce ? demanda Marcel, qui ne put se retenir d'admirer un pareil engin. »[2]

[1] *Ibid*., pp. 158-159.

[2] *Ibid*., p. 117.

« Au centre de la casemate s'allongeait un canon d'acier. »[1]

La grosse bertha[2]

[1] *Les 500 millions de la Bégum*, *op. cit*., p. 115.

Illustration : *Ibid*., p. 116.

Illustration N°24 de Léon Benett disponible à l'adresse suivante :

http://www.scribd.com/full/3320295?access_key=key-1zw5ekr53j1l8q7tk2c9

[2] Source de l'illustration : Les canons de l'apocalypse (Ce site est dédié aux canons hors du commun.) : http://html2.free.fr/canons/index.htm

"Bertha" de 420 mm de type gamma, utilisée notamment lors des bombardements de Namur et Anvers.

Ce canon qui préfigure l'une des plus célèbres pièce sd'artillerie de la Première guerre mondiale, la grosse Bertha, est une façon, d'évoquer le danger de l'impérialisme allemand :

> « - Eh ! eh !... cela viendra… cela viendra ! s'écria le Roi de l'Acier. Nous voici déjà installés au cœur de l'Amérique. Laissez-nous prendre une île ou deux aux environs du Japon, et vous verrez quelles enjambées nous saurons faire autour du globe !
> […]
> (Marcel) Je dois dire, ajouta-t-il après un instant de silence, que je ne crois pas beaucoup à cette conquête !
> - Quelle conquête ? demanda Herr Schultze, qui n'était déjà plus au sujet de la conversation.
> - La conquête du monde par les Allemands. »[1]

Le progrès prend une direction inattendue dans l'œuvre de Jules Verne, il bénéficie désormais au développement d'une gigantesque arme de destruction. C'est une volte-face de l'optimisme scientifique, le progrès est déshumanisé et semble avoir perdu le sens que lui attribuaient les récits des *Voyages extraordinaires*.

Détail sur l'effet d'une explosion du nouvel obus :

> « (Marcel) Quelle était la nature spéciale de ces obus ?
> […](Schultze) Obus-fusée de verre, revêtu de bois de chêne, chargé, à soixante-douze atmosphères de pression intérieure, d'acide carbonique liquide. La chute détermine l'explosion de l'enveloppe et le retour du liquide à l'état gazeux. Conséquence : un froid d'environ cent degrés au-dessous de zéro dans toute la zone avoisinante, en même temps mélange d'un énorme volume de gaz acide carbonique à l'air ambiant. Tout être vivant qui se trouve dans un rayon de trente mètres du centre d'explosion est en même temps congelé et asphyxié. Je dis trente mètres pour prendre une base de calcul, mais l'action s'étend vraisemblablement beaucoup plus loin, peut-être à cent et deux cents mètres de rayon ! »[2]

Cette ville de l'acier, usine gigantesque vouée à la réalisation des canons géants de Schultze, « est la cité industrielle concentrationnaire où les travailleurs sont réduits en esclavage »[3]. C'est ici une anticipation du devenir, près d'un demi-siècle plus tard, de

---

[1] *Ibid*., pp. 112-113.

[2] *Ibid*., p. 119.

[3] *Jules Verne aux confins de l'utopie*, *op. cit*., p. 100.

l'industrie allemande avec ses usines Krupp dans le bassin de la Ruhr. Si l'auteur, en détruisant cette usine pour une reconversion industrielle d'utilité sociale, propose une fin assez heureuse, il reste que cette vision matérialise d'une manière significative un pessimisme qui ne le quittera plus. La mise en scène de l'objet technique du futur reste encore d'actualité dans ce récit, mais l'écrivain tourne désormais son regard vers ce qui apparaît comme une dérive plus que probable quant à l'utilisation de ce nouveau potentiel à des fins belliqueuses. La conscience d'une société affectée par un progrès mal employé transparaît dans son écriture, l'optimisme n'est plus de rigueur et Jules Verne confronte ce progrès à son avenir le plus sombre.

Voici une description de la ville de Stahlstadt :

> « [...] s'élève une masse sombre, colossale, étrange, une agglomération de bâtiments réguliers percés de fenêtres symétriques, couverts de toits rouges, surmontés d'une forêt de cheminées cylindriques, et qui vomissent par ces mille bouches des torrents continus de vapeurs fuligineuses. Le ciel en est voilé d'un rideau noir, sur lequel passent par instants de rapides éclairs rouges. Le vent apporte un grondement lointain... »[1]

La ville-enfer : « Cette masse est Stahlstadt, la cité de l'acier »[2]

[1] *Les 500 millions de la Bégum*, *op. cit*., pp. 60-62.

[2] *Ibid*., p. 62.

On peut souligner que l'illustration de Stahlstadt diffère nettement de celle de France-ville : ces deux villes semblent appartenir à deux époques différentes. France-ville est à peine une ville, presque un village à l'aspect bucolique où il fait bon vivre. C'est une ville qui pourrait être datée à une époque clairement et surtout, visuellement, préindustrielle. La description de la « Cité de l'Acier » et l'illustration qui s'y rapporte ne laissent aucun doute quant à la cible de l'auteur, les dangers de la société industrielle[1]. Dans une soumission et une discipline militarisées, la vie des ouvriers de Stahlstadt rappelle, et anticipe une célèbre illustration de cette nouvelle forme d'aliénation par le travail :

> « De rudes gars pourtant, ces puddleurs ! Pétrir à bout de bras, dans une température torride, une pâte métallique de deux cents kilogrammes, rester plusieurs heures l'œil fixé sur ce fer incandescent qui aveugle, c'est un régime terrible et qui use son homme en dix ans. »[2]

L'œuvre de Jules Verne n'est généralement pas caractérisée par le doute et le scepticisme, et c'est ce que voulait Hetzel. Pourtant, après *Les 500 millions de la Bégum*, *Robur-le-conquérant* confirme que l'écriture de Jules Verne subit un sérieux infléchissement. Celui qui s'affichait comme le défenseur du progrès scientifique dans ses *Voyages extraordinaires*, témoigne ici une certaine inquiétude quant à la manifestation du progrès dans le futur. Et en effet, ce futur est bien plus pessimiste dans ce récit qui marque une saisissante rupture dans l'œuvre de Jules Verne. Pour Simone Vierne, Robur « est devenu un fou mégalomane, totalement paranoïaque : il veut désormais dominer le monde – d'où le titre. Rien ne pourrait finalement l'en empêcher, et surtout pas le courageux détective lancé à sa poursuite. Seule la colère divine, sous la forme très symbolique de la foudre, met fin à ce qui aurait pu bel et bien être une carrière de dictateur. »[3] Cependant, c'est bien par l'intermédiaire de Robur que Jules Verne va livrer sa conception du progrès :

Illustration : *Ibid*., p. 61.

Illustration N°12 de Léon Benett disponible à l'adresse suivante :

http://www.scribd.com/full/3320295?access_key=key-1zw5ekr53j1l8q7tk2c9

[1] Certains éléments de la description de Stahlstadt (industrialisation incontrôlée et dangereuse, urbanisation et déshumanisation de la société) sont très proches de la ville dystopique telle qu'elle sera décrite dans les romans dystopiques de notre corpus.

[2] *Les 500 millions de la Bégum*, op. cit., p. 72.

[3] Simone Vierne, postface de *Robur-le-conquérant*, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 267.

> « — Citoyens des Etats-Unis, dit-il, mon expérience est faite ; mais mon avis est dès à présent qu'il ne faut rien prématurer, pas même le progrès. La science ne doit pas devancer les mœurs. Ce sont des évolutions, non des révolutions qu'il convient de faire. En un mot, il faut n'arriver qu'à son heure. J'arriverais trop tôt aujourd'hui pour avoir raison des intérêts contradictoires et divisés. Les nations ne sont pas encore mûres pour l'union. »[1]

Avec *Une Ville idéale : Amiens en l'an 2000*[2], Jules Verne garde un ton assez optimiste lorsqu'il décrit, dans un discours lu à l'Académie d'Amiens, l'avenir de cette ville. Mais la projection en l'an 2000 est un moyen détourné pour évoquer certains problèmes de la ville, et certaines descriptions relèvent alors de la moquerie :

> « Je regardai. Une chaussée, pavée en cube de porphyre, coupait transversalement la promenade !
> Quel changement ! Ce coin d'Amiens ne méritait-il plus le nom de « petite Lutèce » ? Comment ! on y pourrait passer, les jours de pluie, sans s'embourber jusqu'au mollet ? On n'y pataugeait plus dans cette boue argileuse, si détestée des indigènes d'Henriville ? »[3]

De même, l'auteur n'hésite pourtant pas à faire preuve d'une certaine ironie quant à l'évolution du goût artistique, ce qui était déjà le cas dans *Paris au XXe siècle* :

> « La musique du 324e jouait un morceau, qui n'avait rien d'humain, mais rien de céleste non plus ! Là, tout était changé aussi ! Aucune coupe musicale dans les phrases, aucune carrure ! Plus de mélodies, plus de mesure, plus d'harmonie ! Du filandreux sur de l'incommensurable, eût dit Victor Hugo ! Du Wagner quintessencié ! De l'algèbre sonore ! Le triomphe des dissonances ! Un effet semblable à celui des instruments qui s'accordent dans un orchestre, avant qu'on ne frappe les trois coups ! »[4]

---

[1] Jules Verne, *Robur-le-Conquérant*, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 246.

[2] Jules Verne, *Une Ville idéale*, Amiens, Éditions CDJV – La Maison de Jules Verne, 1999.
Discours prononcé par Jules Verne à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts d'Amiens le 12 décembre 1875.

[3] *Ibid*.pp. 16-17.

[4] *Ibid*., p. 19.
Le discours sur la dégénérescence de l'art est aussi présent dans *Nous autres*, mais nous verrons que la finalité de ce discours est tout autre.

Cette vision de la possible dégénérescence de l'art s'accompagne parfois d'une représentation plus inquiète d'une ville un peu trop modernisée, et donc changée, pour être seulement cette cité idéale à l'aube du troisième millénaire :

> « Ce fut un dernier coup porté à ma pauvre cervelle ! Je me sauvai par la rue Saint-Denis. (…) Je me pinçai jusqu'au sang ! Un cri de douleur s'échappa de mes lèvres, qui me prouva que j'étais bien éveillé. Je cherchai mon portefeuille. Je vérifiai le nom que portaient mes cartes de visite. C'était bien le mien ! J'étais bien moi-même, et non pas un monsieur qui serait arrivé en droite ligne d'Honolulu, pour tomber en pleine capitale de la Picardie ! »[1]

On pourrait simplement voir, dans cette vision prospective du conseiller municipal d'Amiens[2], une manifestation d'un esprit réactionnaire, mais ce serait oublier qu'il est Jules Verne. Il s'agit plutôt d'une prise de conscience de l'inefficacité d'une confiance aveugle accordée aux seuls progrès de la science et de la technique, pour "améliorer" la société. L'écrivain souligne ici l'importance de l'art, de l'éducation et des rapports sociaux :

> « Il y a cent ans, au moins, qu'on ne fait plus ni latin ni grec dans les lycées ! L'instruction y est purement scientifique, commerciale et industrielle ! »[3]

Mais le roman de Jules Verne qui illustrerait davantage ce changement de point de vue est probablement *L'Île à hélice* (1895), où auteur développe une réflexion sur l'égoïsme humain, celui de la bourgeoisie. Une bourgeoisie (habitants de Milliard-City) qui fait montre d'une incapacité totale à faire preuve de solidarité et d'humanisme, ce qui empêche toute évolution sociale positive dans un XIXe siècle fortement marqué par les utopies socialistes :

> « Vraiment ! à quoi sert de posséder des milliards, d'être riches comme des Rothschild, des Mackay, des Astor, des Vanderbilt, des Gould, alors que nulle richesse n'est capable de conjurer la famine !… Sans doute, ces nababs ont le plus clair de leur fortune en sûreté dans les banques du nouveau et de l'ancien continent ! Mais qui sait si le jour

[1] *Ibid*. (Document pdf), p. 8.

[2] Jules Verne est élu en 1888 au conseil municipal d'Amiens, sur une liste radicale-socialiste.

[3] Discours prononcé par Jules Verne à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts d'Amiens le 12 décembre 1875, *op. cit*., (Document pdf), p. 14.

n'est pas proche, où un million ne pourra leur procurer ni une livre de viande ni une livre de pain !… »[1]

« À présent, de la merveilleuse Standard-Island, il ne reste plus que des morceaux épars, semblables aux fragments sporadiques d'une comète brisée, qui flottent, non dans l'espace, mais à la surface de l'immense Pacifique ! »[2]

« Et pourtant, – on ne saurait trop le répéter, – créer une île artificielle, une île qui se déplace à la surface des mers, n'est-ce pas dépasser les limites assignées au génie humain, et n'est-il pas défendu à l'homme, qui ne dispose ni des vents ni des flots, d'usurper si témérairement sur le Créateur ?… »[3]

La bourgeoisie, cible des critiques de Jules Verne, va donc mener à sa perte cette belle utopie matérialisée par Standard-Island, cette île, symbole de la déraison d'une certaine élite, marque la fin du rêve du progrès chez l'auteur. Les dernières lignes de ce roman reflètent le doute d'un écrivain qui transforme ce qui aurait pu être un autre voyage extraordinaire, en un cauchemar volant.

La Journée d'un journaliste américain en l'an 2890[4] (1910 - Édition posthume) atteste, une fois de plus, la volonté de l'auteur de donner un ton moins optimiste à ses récits. Cet authentique anticipation dévoile avec beaucoup d'ironie une journée dans le futur d'une ville américaine, Universal-City, la nouvelle capitale des États-Unis des deux Amériques. En fait, cette trépidante journée du journaliste Francis Bennett est une savante critique de l'omnipotente société américaine de 1890, une critique ironique et acerbe de la science avide de défier l'usure du temps. On y réveille, Nathaniel Faithburn, un « partisan convaincu de l'hibernation humaine » :

---

[1] Jules Verne, *L'Île à hélice*, édition de 1916 numérisée sur Gallica, chapitre XIII, pp. 296-297 (pp. 30-31 sur le document pdf).

[2] *Ibid*., chapitre XIII, p. 313 (p. 32 sur le document pdf).

[3] *Ibid*., chapitre XIV, p. 334 (p. 35 sur le document pdf - dernier paragraphe du roman).

[4] Fortement inspirée par *Le XXe siècle* de Robida, cette nouvelle est publiée pour la première fois en anglais, en février 1889, sous le titre *In the year 2889*, dans la revue américaine *The Forum*. Souvent attribuée à Michel Verne, le fils de Jules Verne, la version française du texte est pour de nombreux spécialistes, dont Daniel Compère (auteur de la préface de *La Journée d'un journaliste américain en l'an 2890*, Atelier du Gué, 1978), l'œuvre du père. La traduction, en anglais, aurait été écrite par Michel Verne, et son analyse, par Daniel Compère, semble confirmer qu'il s'agit bien là d'un texte de Jules Verne, qui en fit une lecture à l'Académie d'Amiens le 18 janvier 1891. (source : The complete Jules Verne bibliography, speeches : http://jv.gilead.org.il/biblio/speech.html#2).

> « — Et bien, répond le docteur Sam, je crois que l'hibernation a été trop prolongée…
> — Et alors ?
> — Nathaniel Faithburn est mort.
> — Mort.
> — Aussi mort qu'on peut l'être !
> Pouvez-vous dire depuis quand ?
> — Depuis quand ? répondit le docteur Sam. Mais depuis qu'il a eu la fâcheuse idée de se faire congeler par amour pour la science… »[1]

La justice est rendue de manière arbitraire et inhumaine, ce qui n'est pas sans rappeler la situation actuelle des condamnés à mort aux États-Unis :

> « — Parfait. Et cette affaire de l'assassin Chapmann ?... Avez-vous interviewé les jurés qui doivent siéger aux assises ?
> — Oui, et tous sont d'accord sur la culpabilité de telle sorte que l'affaire ne sera même pas renvoyée devant eux. L'accusé sera exécuté avant d'avoir été condamné…
> — Exécuté… Électriquement ?...
> — Électriquement, monsieur Bennett, et sans douleur… à ce qu'on suppose, parce qu'on n'est pas encore fixé sur ce détail. »[2]

La publicité est projetée sur les nuages et se propage ainsi, selon un parcours itinérant, un peu partout dans le ciel. Cette formidable évolution du progrès technique au service des moyens de diffusion du secteur publicitaire trouve pourtant une limite plus que prévisible, le beau temps et ses jours sans le moindre petit nuage à l'horizon :

> « Mais, ce jour-là, lorsque Francis Bennett entra dans la salle de publicité, il vit que les mécaniciens se croisaient les bras auprès de leurs projecteurs inactifs. Il s'informe… Pour toute réponse, on lui montre le ciel d'un bleu pur.
> - Oui !... du beau temps, murmure-t-il, et pas de publicité aérienne possible ! Que faire ? S'il ne s'agissait que de pluie, on pourrait la produire ! Mais ce n'est pas de la pluie, ce sont des nuages qu'il nous faudrait !... »[3]

Les hommes sont réduits à l'état de mécaniques, si bien qu'un jeune savant envisage de fabriquer une créature humaine :

---

[1] Jules Verne, *La Journée d'un journaliste américain en 2890*, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué, 1978, p. 57.

[2] *Ibid*., p. 36.

[3] *Ibid*., pp. 37-38.

> « - Prétendriez-vous donc parvenir à fabriquer une créature humaine ?...
> - Entièrement... Il n'y manquera que l'âme...
> - Que cela! répondit ironiquement Francis Bennett, [...] »[1]

L'absence d'humanité, comme dans les récits précédents, c'est bien de cela qu'il s'agit dans *La Journée d'un journaliste américain en l'an 2890*. Jules Verne explore la métropole du futur, il y trouve le progrès technique, de nouveaux modes de communication et de déplacement, la puissance de l'électricité et ses fabuleuses applications, c'est une ville modernisée à souhait. Mais cette métropole est chaotique, cette vision d'une société futuriste, moderne et technologique, est aussi celle d'un monde qui célèbre le succès individuel, celui de Francis Benett, le magnat de l'information au pouvoir illimité. La démesure et le gigantisme de cette société sont décrits avec beaucoup d'ironie, l'auteur relativisant ainsi le culte de la science et de la technique triomphantes :

> « Francis Benett a pu bâtir son nouvel hôtel, - colossale construction à quatre façades, mesurant chacune trois kilomètres, (..) »[2]

> « Penchés sur leurs compteurs, trente savants s 'y absorbaient dans des équations du quatre-vingt-quinzième degré. »[3]

> « L'un des astronomes du *Earth-Herald* venait de déterminer les éléments de la nouvelle planète Gandini. C'est à seize cents millions, trois cent-quarante-huit mille, deux cent quatre-vingt-quatre kilomètres et demi, que cette planète décrit son orbite autour du soleil, et pour l'accomplir il lui faut deux cent soixante-douze heures, quarante-trois minutes, neuf secondes et huit dixièmes de seconde.
> Francis Bennett fut enchanté de cette précision. »[4]

Ce futur ne fait pas rêver, cette vision est celle d'un écrivain qui jette un regard sceptique sur l'évolution de la société américaine, car pour Jules Verne « L'Amérique (les États-Unis) sont devenus la patrie d'un impérialisme détestable, et d'une mécanisation déshumanisante. »[5]

---

[1] *Ibid*., p. 49.

[2] *Ibid*., p. 25.

[3] *Ibid*., p. 32.

[4] *Ibid*., p. 35.

[5] Raymond Trousson, *«* Le mirage américain dans les utopies et les voyages imaginaires depuis la Renaissance *»*, *in D'utopie et d'utopistes,* Paris, L'Harmattan, 1998, p. 43.

Cet autre regard sur la faillite du “rêve du progrès“ va encore beaucoup plus loin dans une nouvelle intitulée *L’Éternel Adam*. Cette œuvre, assez méconnue par le grand public, nous permet de découvrir un Jules Verne encore plus pessimiste, puisqu’il s’agit, ni plus ni moins, de l’anéantissement total de notre civilisation par un cataclysme. L’année 1905 est celle de la mort de Jules Verne et de la rédaction de sa dernière œuvre *L’Éternel Adam.* Cette nouvelle ne parut en librairie que cinq ans plus tard, en 1910, incluse dans le recueil intitulé *Hier et Demain*. *L’Éternel Adam* raconte une fin du monde, contrastant avec l’esprit général de l’œuvre de Verne, toujours tournée vers l’optimisme, l’esprit d’entreprise, la confiance dans l’avenir. Certains sont même allés jusqu’à supposer qu’à la fin de sa vie, Jules Verne en était même venu à douter de la science. En effet, cet écrivain, ainsi que nombre de ses successeurs, paraît avoir estimé que la société de son époque ne pourrait supporter le choc causé par des inventions trop nouvelles, ou ne résisterait pas à un cataclysme naturel :

> « Au reste, il ne fallut pas plus pour que l’optimisme de Sofr fût irrémédiablement bouleversé. Si le manuscrit ne présentait aucun détail technique, il abondait en indications générales et prouvait d’une manière péremptoire que l’humanité s’était jadis avancée plus avant sur la route de la vérité qu’elle ne l’avait fait depuis: tout y était, dans ce récit, les notions que possédait Sofr et d’autres qu’il n’aurait même pas osé imaginer - jusqu’à l’explication de ce nom d’Hedom sur lequel tant de vaines polémiques s’étaient engagées. Hedom, c’était la déformation d’Édam, lui-même déformation d’Adam, lequel Adam n’était peut-être que la déformation de quelque mot plus ancien. [...] Et peut-être, après tout, les contemporains du rédacteur de ce récit n’avaient-ils pas inventé davantage! Peut-être n’avaient-ils fait que refaire, eux aussi, le chemin parcouru par d’autres humanités, venues avant eux sur Terre. » [1]

La civilisation, dont la mort est racontée par notre lointain descendant Sofr, est la nôtre. Jules Verne a certainement douté de la continuité indéfinie du progrès scientifique. L'agonie de la terre est un thème qui a souvent la faveur des vieux auteurs de science-fiction. L'évoquer c'est étaler l'échec, l'impuissance, la décadence, la foi perdue. Autant d'obsessions négatives, étrangères à l'œuvre antérieure de Jules Verne. Aussi il n'est pas étonnant que son fils ait fait précéder la publication posthume de *l'Éternel Adam* (1910) d'un avis mettant en garde contre « ... des conclusions plutôt assez pessimistes, contraires au fier optimisme qui anime les

[1] Jules Verne, *L'Éternel Adam*, *in Atlantides, les îles englouties*, Paris, Omnibus, 1995, pp. 212-213.

Voyages extraordinaires».[1] Cet ouvrage inattendu et grinçant surprend par une lucidité qui cesse de vouer une confiance aveugle à la science.

Loin dans le futur, le globe se trouve recouvert d'un vaste océan qui entoure la seule terre habitée, une fois de plus une île : L'Empire des Quatre Mers. Au terme de siècles de lents progrès, la civilisation a réussi à se hisser à un stade relativement évolué, et dont les habitants sont très fiers. Ce confort intellectuel s'écroule le jour où Sofr, un savant, dont le savoir va jouer le rôle "négatif" de découvrir la vérité sur leurs origines, grattant dans son jardin, découvre les vestiges d'une civilisation plus évoluée - la nôtre - dotée de l'électricité. La découverte de cette civilisation provoque un bouleversement dans les certitudes de Sofr :

> « Eh quoi ! se disait-il, admettre que l'homme - il y aurait quarante mille ans ! - soit parvenu à une civilisation comparable, sinon supérieure à celle dont nous jouissons présentement, et que ses connaissances, ses acquisitions aient disparu sans laisser la moindre trace, au point de contraindre ses descendants à recommencer l'œuvre par la base, comme s'ils étaient les pionniers d'un monde inhabité avant eux ?... Mais ce serait nier l'avenir, proclamer que notre effort est vain et que tout progrès est aussi précaire et peu assuré qu'une bulle d'écume à la surface des flots ! »[2]

On découvre ici une nouvelle conception du progrès chez Jules Verne, c'est un progrès beaucoup plus fragile. Ici le progrès n'a pas empêché l'homme de détruire sa civilisation - peut-être y a-t-il même contribué - ses "acquisitions" et "connaissances" ne lui ont pas permis de construire une société pacifique. En fait, le progrès scientifique ne s'est pas doublé d'un progrès moral. En traduisant ce testament d'une civilisation qui a disparu, alors que celle-ci était beaucoup plus évoluée que la sienne, Sofr, qui croit à une évolution continue de l'humanité, découvre peu à peu le funeste présage qui semble vouer toute civilisation à une fin certaine. Cette constatation engendre chez Sofr un profond sentiment d'impuissance, car comme il le dit à la toute fin du texte c'est "nier l'avenir" que de croire à l'impuissance de tout progrès.

Ce récit, par la froideur du ton et le laconisme résigné de l'intrigue, occupe une place particulière dans l'œuvre de Jules Verne. Par l'angoisse qu'il traduit, les conflits intérieurs qu'il recouvre, *L'Éternel Adam*, ramène à des dimensions plus humaines un écrivain qui s'est trop

---

[1] Francis Lacassin, « *Les naufragés de la Terre* », *in L'Arc*, spécial « *Jules verne* », Aix-en-Provence, Éditions L'Arc, 1966, N°29, p. 74.

[2] *L'Éternel Adam*, *op. cit.*, p. 190.

souvent retranché dans le confort d'un optimisme artificiel et béat. Les dernières lignes de ce texte résument parfaitement cette prise de conscience chez Jules Verne :

> « Mais le jour viendrait-il jamais où serait satisfait l'insatiable désir de l'homme ? Le jour viendrait-il jamais où celui-ci, ayant achevé de gravir la pente, pourrait se reposer sur le sommet enfin conquis ?...
> Ainsi songeait le Zartog Sofr, penché sur le manuscrit vénérable.
> Par ce récit d'outre-tombe, il imaginait le drame terrible qui se déroule dans l'univers, et son cœur était plein de pitié. Tout saignant des maux innombrables dont ce qui vécut avant lui, pliant sous le poids de ces vains efforts accumulés dans l'infini des temps, le Zartog Sofr-Aï-Sr acquérait, lentement, douloureusement, l'intime conviction de l'éternel recommencement des choses. »[1]

L'éternel recommencement est bien une vision pessimiste du monde, Jules Verne remet en cause la notion même de progrès, et la conception, peu fréquente dans le monde occidental, d'un temps cyclique est un coup fatal porté à ce "rêve du progrès" qu'il entretenait dans ses *Voyages extraordinaires*. L'homme, à l'image de Sisyphe, s'évertuerait à atteindre un certain idéal, cependant une fois cet idéal atteint, sa chute serait irrémédiable :

> « Si Adam (ou Edom) évoque le premier homme, le qualifier d'éternel renvoie, dans le contexte du récit, à un recommencement sans fin. Adam ne commence pas, ne continue pas, il recommence à partir de zéro sur les ruines d'une Atlantide à jamais perdue. »[2]

Ce "cycle infernal" est celui que nous fait découvrir Jules Verne dans ses dernières œuvres, déjà dans *L'Ile à hélice* (1895), il nous décrivait la disparition d'une organisation sociale modèle, élaborée par des milliardaires d'outre-Atlantique. Exploitée dans l'excès le plus total, l'île est mise en pièces et sombre dans l'Océan. C'est ici l'image d'une civilisation que ses propres contradictions entraînent à sa perte. Dans *Face au drapeau* (1896), un savant fou invente l'explosif absolu qui pourrait anéantir des millions d'hommes. Ce pessimisme s'est encore accentué dans les romans posthumes. En effet, il semble que dans *L'Éternel Adam*, *Les Naufragés du Jonathan* et *L'Extraordinaire voyage de la mission Barsac*, Jules Verne ait voulu confier l'intégralité de son message, et celui-ci nous apparaît désormais un peu plus clairement : l'idée de progrès a disparu de ses récits, la science n'est plus apte à aider l'homme, elle va même

[1] *Ibid*., p. 212.

[2] Michel Fabre, *Le Problème et l'épreuve: formation et modernité chez Jules Verne*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, p. 180.

devenir un outil très dangereux dans ses mains. Ces derniers romans sont chargés d'intentions philosophiques, mais surtout ils illustrent l'inévitable modification de l'utopie en son contraire : l'anti-utopie.

En effet, dans cette époque charnière que constitue le passage du XIXe siècle au XXe siècle, l'écrivain est devenu plus lucide. La science, à l'aube du XXe siècle, n'a pas tenu ses promesses de progrès infini, ses plus grandes réalisations se retournent même contre l'homme. En rejoignant certaines de ses fictions, la réalité a déçu l'auteur, l'optimisme scientifique ne correspondait alors plus à son attente, en réaction celui-ci s'est progressivement retourné contre l'idéal scientifique. L'utopie s'est donc logiquement muée en contre-utopie. Dès les premières œuvres de l'auteur, l'inévitable processus, qui devait altérer au fil du temps ses *Voyages extraordinaires*, était en marche. Contrairement à l'interprétation positive de l'éternel retour chez Nietzsche, et de son rôle sélectif, chez Jules Verne, c'est bien le mythe de Sisyphe qui semble dominer dans ses dernières œuvres : comment regarder vers l'avenir et croire au progrès, si tout n'est que recommencement ?

3.2. H. G. Wells, l'utopiste engagé

> « Mais la vérité est qu'au XXe siècle s'est établi un rapport dialectique entre eutopie et dystopie, les rêves eutopiques des masses s'étant concrétisés dans des régimes dystopiques de fait, balayés, à leur tour, par la croyance en une nouvelle eutopie. »[1]

Héritier des grands utopistes, Herbert George Wells est, selon l'expression de Joseph Conrad, le « réaliste du fantastique »[2]. Considéré, au même titre que Jules Verne, comme l'un des pères fondateurs de la science-fiction, il a bâti ses récits sur un traitement particulier de la science, celle-ci oscillant entre sa vision prophétique de l'utopie socialiste à venir, et un goût assumé pour ce qu'il nommait des « fantaisies scientifiques »[3] dans la « Préface aux romans scientifiques ». Fréquemment comparé à Jules Verne à cause de la proximité de leurs sujets, Wells ne partageait pourtant pas cet avis général qui rangeait ses œuvres à côté de celles de l'écrivain français :

---

[1] *Utopie, la quête de la société idéale en Occident*, *op. cit*., p. 25.

[2] *Europe*, *H.G. Wells / Rosny aîné*, N°681/682, Roger Bozzetto, « *Wells et Rosny* », janvier/février 1986, p.6. Traduit de « *Realist of fantastic* », *in* Parrinder (Patrick), *H.G. Wells, the critical heritage*, London, 1966, p. 60.

[3] *Ibid*., p. 46.

« On a comparé ces contes (*L'Homme invible*, *La Guerre des mondes*, *La Machine à explorer le temps* et *l'Île du docteur Moreau*) à l'œuvre de Jules Verne, et à un moment les critiques littéraires ont eu tendance à me nommer le Jules Verne anglais. En fait il n'y a aucune ressemblance littéraire entre les inventions anticipatrices du grand Français et ces fantaisies. Son œuvre s'est presque toujours occupée de possibilités réelles d'invention et de découverte, et il a fait quelques prévisions remarquables. L'intérêt qu'il évoquait était d'ordre pratique ; il a écrit et cru que l'on pouvait faire ceci ou cela, qui ne se faisait pas encore à l'époque. Il a aidé son lecteur à imaginer la chose faite et à comprendre quel amusement, quelle sensation ou quel mal en découlerait. Nombre de ses inventions ont été « réalisées ». Mais celles de mes histoires qui sont rassemblées ici (romans cités ci-dessus) ne prétendent pas rivaliser avec les choses possibles ; ce sont des exercices de l'imagination dans un domaine tout différent. Elles appartiennent à une catégorie d'écrits qui inclut l'Âne d'or d'Apulée, les Histoires vraies de Lucien (de Samosate), Peter Schlemihl (d'Adelbert von Chamisso) et l'histoire de Frankenstein (de Mary Shelley). »[1]

Une différence entre les deux auteurs que Jules Verne développa en ces termes, dans l'article de Gordon Jones : " Jules Verne à la maison":

« Et parmi les auteurs vivants, qui préférez-vous ?

— C'est une question plus difficile, dit-il d'un ton pensif, et je dois réfléchir avant d'y répondre. Je crois pouvoir décider, dit-il après un moment. Il existe un auteur dont l'œuvre m'a toujours immensément plu du point de vue de l'imagination, et dont j'ai suivi les livres avec un intérêt considérable. Je parle de Mr H. G. Wells. Quelques-uns de mes amis ont suggéré que son travail suit des lignes assez similaires au mien, mais ici, me semble-t-il, ils tombent en erreur. Je le considère, en tant qu'écrivain de pure imagination, mériter une louange très forte, mais nos méthodes sont complètement différentes. J'ai toujours cherché à fonder mes prétendues inventions sur une couche de faits véritables, et à employer dans la construction de mes romans des méthodes et du matériel qui ne dépassent pas entièrement la limite des possibilités et des connaissances contemporaines en génie.

Prenez, par exemple, le cas du *Nautilus*. Tout compte fait, c'est un mécanisme sous-marin n'ayant rien de complètement extraordinaire ni d'au-delà des limites de la véritable connaissance scientifique. Il monte et descend par des processus parfaitement

[1] *Ibid*., p. 44.

faisables et familiers ; les détails de sa direction et de sa propulsion sont parfaitement rationnels et compréhensibles. Même sa force motrice ne renferme aucun secret : le seul point où j'ai fait appel à l'imagination est dans l'application de cette force, où j'ai laissé délibérément un blanc pour que le lecteur puisse tirer ses propres conclusions: un simple hiatus technique, pour ainsi dire, que tout esprit formé et totalement pratique pourrait remplir.

Les créations de Mr Wells, en revanche, appartiennent indiscutablement à un âge et à un niveau de connaissances scientifiques très éloignés du présent, même si je ne dis pas au-delà des limites du possible. Il fait évoluer non seulement ses constructions complètement à partir du domaine de l'imagination, mais également les matériels avec lesquels il les fabrique. Voyez, par exemple, son histoire *Les Premiers hommes dans la lune*. Vous vous rappellerez qu'il nous y présente une substance d'anti-gravité totalement nouvelle, mais nous ne recevons point la moindre idée concernant son moyen de préparation ni sa véritable composition chimique. Et nous ne pouvons, non plus, prévoir une méthode par laquelle un tel résultat pourrait être atteint, en nous référant aux connaissances scientifiques actuelles. Dans *La Guerre des mondes* également, œuvre pour laquelle je confesse une grande admiration, on ignore entièrement le genre de créatures que peuvent être les Martiens, et la manière de produire le merveilleux rayon à chaleur qu'ils utilisent pour faire tant de dégâts à leurs agresseurs.

Attention, continua M. Verne, en ce disant, je n'indique aucune réserve quant aux méthodes de Mr Wells : au contraire, j'ai le plus grand respect pour son génie créateur. Je ne fais que contraster nos styles respectifs pour noter la différence fondamentale qui y existe, et je veux que ce soit clairement compris que je n'exprime aucune opinion quant à une supériorité prétendue de l'un ou de l'autre. »[1]

La crédibilité et la vraisemblance du fait scientifique constituent un élément très important de cette toile de fond du récit vernien. Et si l'auteur des *Voyages extraordinaires* souligne, dans cet entretien, ce qui démarque son récit de celui de Wells, une différence plus liée à la forme qu'au fond, nous allons voir que les romans de Wells s'inscrivent dans une réflexion critique plutôt pessimiste du progrès, déjà développée dans certains textes de Jules Verne.

[1] Traduction de l'interview de Jules Verne par Gordon Jones. Parue dans *Temple Bar*, « Jules Verne at home », N°129, Londres, juin 1904. Taduction de William Butcher et texte original complet disponible dans l'Encyclopédie de l'Agora, à l'adresse internet suivante : http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Jules_Verne

Wells ne situe pas son œuvre dans la veine de l'anticipation scientifique qui caractérise celle de Jules Verne. Si l'écrivain anglais caractérise les romans cités ci-dessus avec une certaine justesse, on peut tout de même penser que *L'Île du docteur Moreau* (1896), qu'il qualifie d'« exercice de blasphème juvénile »[1], développe une réflexion importante sur l'opposition des idées de nature et de culture. L'examen de la société isolée du docteur Moreau questionne l'essence de l'humanité, la pertinence du discours scientifique dans ce récit semble donner raison aux critiques, qui classaient ce roman dans la série des « romans scientifiques ». Si, par rapport à Jules Verne, la plume de Wells accorde plus de place à l'élément fantastique, la vision prophétique de l'auteur comporte un indéniable intérêt scientifique. Les romans de Wells sont remarquables par la façon dont l'extraordinaire fait irruption dans un quotidien d'un réalisme parfaitement ordinaire. *La Guerre des mondes* (1898) est un exemple remarquable d'un esprit visionnaire dont le récit semble anticiper certains épisodes qui vont marquer la Première guerre mondiale, mais qui a surtout eu le talent d'exploiter le discours scientifique d'un point de vue dramatique :

> « Ces récipients s'écrasaient en frappant le sol – ils n'explosaient pas – et sur le champ dégageaient un énorme volume de lourde vapeur couleur encre, qui s'enroulait et se déversait vers le haut en un immense cumulus d'ébène, une colline gazeuse qui s'abaissait et se répandait lentement sur la campagne environnante. Et le contact de cette vapeur, l'inhalation de ses bouffées piquantes, était la mort de tout ce qui respire. »

Utilisation de gaz toxique par l'armée allemande à Ypres en 1915[2].

[1] *Europe*, « *H.G. Wells / Rosny aîné* », *op. cit*, p. 46.

[2] Source de l'illustration : http://www.clioetcalliope.com/cont/premiere/moderne.htm

> « L'image de la guerre mondiale prochaine et de l'extraordinaire bouleversement mondial qui lui était associé poursuivait visiblement inlassablement Wells, parce qu'il revient plus d'une fois à ce thème. C'est son merveilleux conte « La guerre des mondes », en 1898. Si on le lit maintenant, après la guerre mondiale et la révolution, combien de voix connues n'allons-nous pas entendre derrière les masques du conte. Prenez la lutte avec les Martiens. Les Martiens ont devancé l'homme dans la technique et leurs projectiles, « ayant heurté la terre, se brisaient et libéraient des nuages entiers d'une fumée lourde et noire, qui s'élevait tout d'abord en un nuage épais, puis tombait et se dispersait lentement tout autour sur le sol. Et un seul contact avec ce filet rampant, une seule inhalation de ce gaz apportait la mort à tout être vivant ».
> D'où est-ce tiré ? D'un roman fantastique écrit il y a 20 ans, ou d'un journal des années 1915/16, quand les Allemands ont fait fonctionner pour la première fois leurs gaz asphyxiants ? »[1]

L'article intitulé *La Première guerre mondiale, une guerre moderne*, nous renseigne sur l'efficacité de cette nouvelle arme :

> « Au printemps 1915, une nouvelle arme est utilisée pour la première fois par les Allemands, en Belgique, à Ypres : le gaz. L'obus, en touchant le sol, libère un gaz toxique qui provoque la mort dans les vingt secondes pour celui qui l'inhale (voir photo ci-dessus). »[2]

Quelques années auparavant, en 1879, dans les *500 millions de la Bégum*, Jules Verne avait aussi fait la description de la puissance destructrice du canon géant, et dans *La Journée d'un journaliste américain en 2890*, il évoquait aussi le potentiel des armes modernes, et leur immense pouvoir de destruction :

> « Et puis, à quoi bon des menaces ? La guerre est-elle possible avec les inventions modernes, ces obus asphyxiants qu'on envoie à des distances de cent kilomètres, ces étincelles électriques, longues de vingt lieues, qui peuvent anéantir d'un seul coup tout un corps d'armée, ces projectiles que l'on charge avec les microbes de la peste, du choléra, de la fièvre jaune, et qui détruiraient toute une nation en quelques heures ? »[3]

Le progrès véhicule un curieux cortège au potentiel destructeur très inquiétant pour nos auteurs. Wells s'appuie sur des nouvelles théories pour son récit, notamment celle de

---

[1] Evguéni Zamiatine, *Le Métier littéraire* : « Herbert Wells », Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 72.

[2] *Ibid*.

[3] *La Journée d'un journaliste américain en 2890*, *op. cit*., p. 40.

l'évolution, la croyance de l'auteur en cette théorie s'expliquant par l'influence de son professeur de biologie, et disciple de Darwin, à la Normal School of Science de Londres, Thomas Henry Huxley, le grand-père d'Aldous Huxley. Son influence est grande. Il convertit Wells aux idées de Darwin, ce qui marquera profondément son œuvre, d'ailleurs, dans son article intitulé : « Wells et Rosny, le sens d'un parallèle, la forme d'un duo », Roger Bozzetto indique que « le premier ouvrage publié de Wells est un manuel de biologie »[1]. *La Machine à explorer le temps* et *L'Île du Docteur Moreau* sont deux exemples de son l'intérêt pour la théorie de l'évolution.

Cette époque est aussi marquée par son goût pour les idées qui appellent à une réforme sociale, c'est à cette période qu'il épouse les thèses socialistes et propose une vision très critique de sa société. Ces préoccupations plus politiques jouent un rôle majeur dans ses écrits, car l'auteur est désormais convaincu de la nécessité d'édifier un monde meilleur. Certains de ses récits traduisent progressivement cette évolution. Ainsi, le début du XXe siècle montre un goût de plus en plus prononcé de l'auteur pour des textes d'une autre facture, l'apôtre du roman scientifique fait alors place au « romancier social ». En effet, si Wells publie encore à cette époque des récits d'anticipation comme *Les Premiers hommes dans la Lune* (1901) ou *La Guerre dans les airs* (1908), d'autres œuvres comme *L'Amour et M. Lewisham* (1900), *Kipps* (1905) qui lui donne le titre d'écrivain "sérieux", *L'Histoire de M. Polly* (1910), ou *Le Nouveau Machiavel* (1911), attestent d'une nouvelle orientation pour l'auteur. À travers ces romans, Wells analyse l'organisation sociale d'une société anglaise qu'il aimerait reformer, et à l'image de Jules Verne ou de George Orwell, l'appétit de l'écrivain dépasse le cadre littéraire pour un engagement plus politique. Cet engagement est alors total, il éprouve notamment une véritable fascination pour la révolution russe. À l'occasion d'un premier voyage en URSS en 1920, Wells rencontre Lénine, Trotski et Gorki. Ce voyage le déçoit, la tournure des événements en Russie est préoccupante, la révolution perd de son crédit auprès de l'écrivain anglais.

[1] Europe, *H.G. Wells / Rosny aîné*, *op. cit*, p. 5.

Rencontre de Wells et Lénine en 1920.[1]

> « En Lénine, je commençais à me rendre compte que le communisme pouvait, malgré tout et en dépit de Marx, prendre une puissance constructive énorme. »[2]

Le 23 juillet 1934, un deuxième voyage l'amènera à rencontrer Staline, une rencontre[3] qui ne sera pas vraiment saluée par la presse occidentale. Ce fut l'occasion d'un entretien, dont le contenu montre que l'auteur anglais a encore foi dans le progrès de la science moderne, et de ses bienfaits :

> « (Wells à Staline) — Je crois peut-être encore plus que vous à l'interprétation économique de la politique. Grâce aux inventions et à la science moderne, des forces énormes ont été mises en action, conduisant vers une meilleure organisation, vers un meilleur fonctionnement de la collectivité humaine, c'est-à-dire vers le socialisme. L'organisation et la régulation des actions individuelles sont devenus une nécessité mécanique, indépendamment des théories sociales. »[4]
> ⍰

---

[1] Source de la photographie : http://empiresf.free.fr/?page=11 (Biographie d'H. G. Wells)

[2] H. G. Wells, *La Russie telle que je viens de la voir*, Paris, Éditions du progrès civique, 1921, p. 150.

[3] Pour consulter l'intégralité de l'entretien entre Wells et Staline :
Staline, *Oeuvres*, Tome XIV – 1934-1940, Paris, Seconde édition française - Nouveau Bureau d'Édition, 1977, p.20-36.
Ou le site internet suivant :
http://www.communisme-bolchevisme.net/download/Staline_Entretien_avec_H_G_Wells.pdf

[4] *Œuvres,* Tome XIV – 1934-1940, *op. cit.*, p. 21.

Caricature : *The New Statesman and Nation*, Londres, décembre 1934.[1]

Si Wells n'appréciait pas la pratique du pouvoir telle qu'elle était exercée par Staline, et si cette rencontre entamera ses espoirs socialistes, il resta toujours fidèle à son engagement politique et à une autre expérience du socialisme, une conception très personnelle et un engagement que l'on retrouve chez le personnage de Graham et ce XXIe siècle sinistre dans *Quand le dormeur s'éveillera* (1899) :

> « Le socialisme de Wells diffère des doctrines du même nom qui l'ont précédé en ce qu'il est quelque chose d'autre, et aussi quelque chose de plus qu'un simple essai de réajustement économique. »[2]
>
> « On voit tout de suite quel est le point de départ de Wells. Il ne saurait s'agir, selon lui, pour le socialisme de mettre un Eden à la place d'un Enfer : notre monde ne peut être l'un et n'a jamais été tout à fait l'autre […] »[3]

[1] Source de l'illustration: http://empiresf.free.fr/?page=11

[2] Édouard Guyot, *H.-G. Wells*, Paris, Éditions Payot, 1920, p. 161.

[3] *Ibid*., pp. 163-164.

Si les œuvres de Wells sont, généralement, teintées d'un certain pessimisme quant à l'avenir de la société, l'utopie de progrès est encore présente chez ce militant socialiste, c'est une quête du progrès social qu'il pensait indissociable de la création d'un État-Monde.

En 1922, Zamiatine saluait l'engagement et le socialisme militant dans l'œuvre de Wells :

> « Wells nous montre avec une force de persuasion extraordinaire que la guerre mondiale n'est que la conclusion naturelle de tout syllogisme de la vieille civilisation ; dans ces romans-là, Wells exhorte plus fort qu'ailleurs les gens à reprendre leurs esprits, il les exhorte à se souvenir qu'ils ne sont pas anglais, français, allemands mais qu'ils sont des individus, il les exhorte à reconstruire la vie sur des principes nouveaux.
> Ces principes n'ont pas été nommés jusqu'ici. Mais le lecteur aura sans aucun doute déjà entendu ce qui n'a pas encore été dit à voix haute : ce sont, bien sûr, les principes socialistes ; Wells, évidemment, est socialiste »[1]

Les romans de Wells démontrent une volonté de multiplier les mises en garde contre les dangers d'une course incontrôlée du progrès scientifique qui menacerait la race humaine. La pratique de la science par le docteur Moreau est un exemple saisissant. À l'image de l'île de Thomas More, l'île de Moreau est un lieu qui aurait pu permettre l'établissement d'une société utopique entièrement vouée au progrès social. Mais ce n'est pas le projet du Dr Moreau, son île apparaît comme l'exacte opposée d'Utopia, la démesure et le dérèglement étant à l'œuvre dans ce qui ressemble alors à une île-enfer.

Cette première moitié de XXe siècle est pour Wells « l'ère de la frustration ». Dans les récits de science-fiction de cette époque, l'évolution de l'utopie va confirmer l'importance du pessimisme chez de nombreux écrivains, ce qui n'est pas sans rappeler une phrase au début de *La Guerre des mondes* : « Et dans les premières années du XXe siècle vint la grande désillusion. »[2]. C'était en 1898, le danger venait alors de Mars, mais est-ce que Wells n'anticipait pas la réponse à la question du progrès scientifique et technologique dans sa quête d'une société idéale ? Une question qui, rétrospectivement, trouva réponse dans l'épilogue de son premier roman de science-fiction en 1895 :

> « – Car la question avait été débattue entre nous longtemps avant qu'il inventât sa Machine – avait des idées décourageantes sur le Progrès de l'Humanité, et il ne voyait

[1] Evguéni Zamiatine, *Le Métier Littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 74.

[2] H. G. Wells, *La Guerre des mondes*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 24.

> dans les successives transformations de la civilisation qu'un entassement absurde destiné, à la fin, à retomber et à détruire ceux qui l'avaient construite. »[1]

En 1933 :

> « Face aux cataclysmes réels, le monde n'a pas besoin de nouveaux cataclysmes fantastiques. Ce jeu est terminé. Qui a besoin des humeurs inventées de M. Parham à Whitehall, quand nous pouvons observer jour après jour M. Hitler en Allemagne ? Quelle invention humaine peut se camper face aux farces fantastiques du destin ? J'ai tord d'en vouloir aux critiques. La réalité a pris une feuille à mes livres et s'est mise en passe de me remplacer. »[2]

À la fin de sa vie, Wells est un écrivain durement marqué par les deux guerres mondiales, et donc par l'échec de la Société des Nations. L'État-Monde qu'il appelait de ses vœux n'a jamais vu le jour, ce qui n'est certainement pas une mauvaise chose, puisqu'il considérait que seule une certaine élite pouvait voter, et donc gouverner.

Dans sa dernière œuvre, *L'esprit moderne au bout du rouleau* (*Mind at the End of its Tether,* 1945), une réflexion après Hiroshima, Wells émet l'idée que ce ne serait pas une si mauvaise idée de remplacer l'espèce humaine par une autre espèce. Il écrivait à cette époque :

> « L'espèce humaine est en fin de course. L'esprit n'est plus capable de s'adapter assez vite à des conditions qui changent plus rapidement que jamais. Nous sommes en retard de cent ans sur nos inventions. Cet écart ne fera que croître. »[3]

Ce regard noir posé sur l'avenir n'est pas l'apanage de la science-fiction, car ce discours pessimiste est principalement développé par l'un de ses courants : la dystopie. Ce courant interroge l'idéologie du progrès du XIXe siècle, comme discours dominant, et son application au XXe siècle, comme facteur de transformation de notre société.

> « Les changements profonds apportés par la révolution industrielle nourrissent, par deux voies contrastantes mais complémentaires, la réflexion utopique et lui assurent un élan exceptionnel. D'une part, l'illusion prométhéenne, celle d'avoir maîtrisé la nature et de pouvoir créer par la technologie un monde nouveau [...] D'autre part, la constatation

[1] H. G. Wells, *La Machine à explorer le Temps,* Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 188.

[2] H. G. Wells *in* Europe, *H. G. Wells/Rosny aîné*, « Préface aux romans scientifiques », *op. cit*., p. 48.

[3] Cité par Julien Benda, *in L'Esprit européen*, Boudry, Les Éditions de la Baconnière, 1947, p. 287

> effarée d'une nouvelle misère – le prolétariat – et d'une déshumanisation radicale – la réification – sur une échelle gigantesque provoque l'aspiration vers un monde meilleur, juste et vrai. »[1]

Fortement imprégné par les idéologies socialistes et le culte du progrès au XIXe siècle, l'utopie va affronter une situation inédite au XXe siècle : la possibilité de sa matérialisation. Les attentes sont immenses et les premières réalisations surprenantes, mais ce début de XXe siècle est surout marqué par l'inaccomplissement des promesses entrevues à la fin du XIXe siècle. Ainsi, l'usage cognitif du récit par le lecteur est une question fondamentale lorsqu'il s'agit d'interpréter les romans de science-fiction qui, basés sur une écriture spéculative qui se pare des atours de la rationalité, cristallisent les imaginaires sociaux contemporains.

[1] Robert Major, *Jean Rivard ou l'art de réussir. Idéologies et utopies dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, pp. 214-215.

B : L'espace de l'utopie dans la S.F. au XXe siècle

> « Au XXe siècle, on assiste à un renversement ; on n'écrit plus d'utopies, le pessimisme a remplacé l'optimisme et l'angoisse et la désespérance ont remplacé l'espérance. Le voyage se fait dans le temps plutôt que dans l'espace. Zamiatine écrit *Nous autres*, Huxley, *Brave New World*, et Orwell *1984*, pour ne citer que les plus connus. L'objet de ces romans est la description d'un monde totalitaire. Comme si s'était affirmé, pendant le XXe siècle, le dessein de représenter le mauvais côté de l'utopie, le risque qu'elle court si on la lit comme un modèle de totalisation. La dystopie serait, comme le souligne Maria Moneti, non pas la représentation de la fin des utopies mais "une autoréférence critique de l'utopie à elle-même". »[1]

Notons d'abord l'importance de relativiser la notion de « genre » littéraire. En effet, un nouveau genre littéraire apparaît, en règle générale, par opposition ou par réaction à un autre. Dans *La Notion de littérature*, Tzvetan Todorov indique que le genre littéraire « est la codification historiquement attestée de propriétés discursives »[2]. Le genre fonctionne donc comme un cadre, une norme d'écriture que l'auteur respecte ou non, car la particularité de l'œuvre littéraire est qu'elle est créée par un auteur dont l'art est de « jouer » avec les règles du genre. Les littératures dites de l'imaginaire ont la particularité de bien illustrer ce jeu avec la notion de genre, certains auteurs mêlent très facilement la science-fiction, le fantastique ou le polar. Ce mélange des genres est d'autant plus facile avec la science-fiction, un genre à la définition et aux frontières plutôt floues.

> « La SF, description souvent caricaturale d'un futur impossible, à venir ou peut-être déjà là, pourrait bien être la sociologie imaginaire de notre présent. Comme la sociologie, elle décrit, critique, avertit, et bien sûr peut s'égarer car elle a ses partis pris. Ce n'est pas, au sens strict, une science. Et elle n'appartient pas autrement à la fiction que l'ensemble de toutes les formes littéraires. Donc sa désignation est usurpée qui ne dit pas ce qu'elle est. En outre, ses visages sont multiples : roman scientifique, anticipation, politique-fiction, conte philosophique, *heroic fantasy* ou *space opera*. Mais sous le couvert du récit ludique ou sérieux, elle est peut-être la mythologie du monde

[1] Madonna Desbazeille, *Ouverture pour le XXIe siècle. Saurons-nous changer de cap ?*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 72-73.

[2] Tzvetan Todorov, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, « Points », 1987, p. 36.

> moderne en-train-de-se-faire. Et comme toute mythologie, elle devient le lieu géométrique de tous nos fantasmes, de nos fantasmes de tous les temps. »[1]

1. Le revirement dystopique

> « Il n'y a plus d'utopies... Il ne reste plus que des dystopies. Juste le contraire. Autrefois l'anticipation était rêveuse : elle attendait demain "plus sûrement que le veilleur n'attend l'aurore"... Mais aujourd'hui, un ressort est cassé quelque part. On a décroché la Lune. Mais cela n'intéresse plus personne... Alors, les lendemains glorieux, vous pensez ! Il n'y a plus d'utopie. Plus de Thomas More, plus de Cabet ou de Campanella. La Cité du Soleil n'illumine plus rien. L'avenir, c'est pas demain la veille. Il n'y a que des lendemains qui grincent. Minés par les totalitarismes, épuisés par une pollution ravageuse. Il n'y a plus que des cauchemars qui coincent. Terre, y a ton écologie qui fout le camp !... »[2]

Nous avons vu que le mot utopie, appliqué à la société, décrit sous les formes les plus diverses, un système politique visant à la perfection, instauré par l'homme à son propre avantage et caractérisé par son organisation minutieuse et sa rationalité intégrale. Une contre-utopie, ou anti-utopie (ou "dystopie") sera donc une utopie "à l'envers", où l'établissement de la perfection conduit finalement à son contraire, où les moyens (espionnage permanent, suspicion, eugénisme, épuration, etc…) prennent le pas sur les fins et tendent à les disqualifier. Après la Première et la Seconde guerres mondiales, alors que s'érodent les valeurs et les certitudes de l'Occident moderne, Zamiatine avec *Nous Autres* (1920), Huxley avec *Le Meilleur des mondes* (1932), Orwell avec *1984* (1950) et Bradbury avec *Fahrenheit 451* (1953) permettent au courant dystopique de prendre une place particulière dans la littérature de science-fiction. Ces récits reflètent une angoisse collective du pire qui est à venir, un sentiment que Paul Valéry exprimait aussi pendant la Seconde guerre mondiale :

> « Nous autres, civilisations, nous savons à présent que nous sommes mortelles. (…) Et nous voyons maintenant que nous sommes assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie »[3]

---

[1] Louis-vincent Thomas, *Anthropologie des obsessions*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 164-165.

[2] Stan Barets, *Le Science-fictionnaire*, Paris, Éditions Denoël, « Présence du Futur », 1994, p. 93.

[3] Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléïade », 1957, p. 989.

1.1. L'exercice de l'utopie à l'épreuve du récit d'anticipation

Dans la première moitié du XXe siècle, nombre d'auteurs de science-fiction vont complètement inverser le processus de l'utopie et appliquer l'une des principales lois de la dialectique : la loi de la transformation d'une chose en son contraire. En effet, les inventions scientifiques et techniques disparaissent presque des œuvres anti-utopiques, ce qui est paradoxal, puisque cette période est celle d'un véritable essor du progrès scientifique et technique. Ainsi, George Orwell, dans *1984*, décrira seulement une invention, le téléviseur qui permet d'espionner chaque citoyen dans son foyer. Les préoccupations des récits anti-utopiques sont surtout sociales, politiques et morales. Dans *Héliopolis* (1949), Ernst Jünger fournit quelques éléments d'explication au passage de l'utopie à l'anti-utopie : « Ils (les théoriciens et utopistes) apportaient la lumière à la masse. Puis venaient les hommes de la pratique, les vainqueurs des guerres civiles et les titans d'ères nouvelles, les favoris de l'Aurore. Dans leur action, l'utopie culminait et trouvait son échec. On voyait qu'elle avait été un moteur idéal. »[1] On comprend donc ici que c'est dans sa réalisation que l'utopie provoque sa chute, sa « mutation » en son contraire.

Le courant contre-utopique trouve donc sa source dans la concrétisation d'un l'idéal utopique qui tend plus vers le cauchemar, que vers ce rêve qui, à force de perfection, s'est révélé inhumain, voire monstrueux. Dans *Nous autres*, la contre-utopie se révèle être la mise en œuvre d'une société aliénante qui, à force de stabilité, d'unité et de communauté, devient totalitaire et concentrationnaire. Derrière la mobilisation totale de l'État, voulue au nom d'un avenir radieux, se révèle une immense mobilisation de la violence politique. Pour Leonid Heller, « l'anti-utopie joue le rôle de "garde-fou" face aux projets des scientifiques ou des politiques. »[2]

L'évolution du récit de science-fiction du XIXe au XXe siècle s'explique donc en partie par cette particularité de l'utopie. Le déplacement de l'horizon d'attente a fait progresser le roman d'anticipation vers une actualité plus proche, d'où l'inévitable recours à une prospective qui trouve, dans la tradition utopique une solution quasi idéale. Cependant, comme nous allons le voir avec les œuvres de Zamiatine, Huxley, Orwell et Bradbury, le récit d'anticipation a subi une profonde modification. L'utopie optimiste des récits d'anticipation scientifique du XIXe siècle, hymne à « l'homme qui peut tout », grâce à la toute puissance de la science, s'est muée

[1] Ernst Jünger, *Héliopolis*, Paris, LGF - Le Livre de poche biblio, 1988, p. 281.

[2] Leonid Heller et Michel Niqueux, *Histoire de l'Utopie en Russie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 181.

en anti-utopie à cause de la mise en application d'une partie des théories utopiques du XIXe siècle, et de la crise née d'une distorsion entre l'espoir, les promesses de ces théories du progrès et la réalité :

> « L'énergie atomique… combien de fois des histoires avaient-elles montré quel monde merveilleux et prospère serait celui où l'on pourrait extraire de l'atome sa puissance infinie ! L'électricité serait virtuellement gratuite et inépuisable. On pourrait reconstruire le monde et, avec cette énergie, éliminer la pauvreté, faire du monde une Utopie, et enfin grimper jusqu'aux étoiles. Tout cela était inclus dans l'énergie atomique, comme nous l'affirmaient histoires après histoires, une énergie qui coulerait des sources élémentaires de la Nature. La transmutation des éléments nous serait ouverte. Telles avaient été les promesses de l'énergie atomique prévues par la science-fiction. »[1]

Il n'est pas difficile de comprendre que l'usage de l'énergie nucléaire, à Hiroshima et Nagasaki, aura fortement bouleversé les esprits, et marqué ainsi une rupture dans la littérature de science-fiction. Cependant, cette rupture avait déjà commencé au début du XXe siècle, dans la nouvelle Union Soviétique : dès 1921, avec *Nous autres*, Zamiatine proposait ce qui allait être la première dystopie « moderne ». En effet, il serait erroné de prétendre que l'anti-utopie est apparue au XXe siècle avec un thème entièrement nouveau. L'ouvrage d'Éric Faye, *Dans les laboratoires du pire*, nous montre par exemple que les trois poètes tragiques, Eschyle, Sophocle et Euripide, avaient déjà perçu les risques et les aspects d'une dérive d'un pouvoir tyrannique qui, ferait écho au totalitarisme tel qu'il sévirait au XXe siècle. Leurs tragédies nous auraient déjà donné un aperçu de ce qu'il pouvait advenir de nos sociétés si on n'y prenait pas garde. Ce que confirme Enzo Traverso dans *Le Totalitarisme* :

> « Le totalitarisme ne serait ainsi que la version moderne du despotisme et des tyrannies du passé. »[2]

Ainsi, *Oedipe roi* permettait à Sophocle de dénoncer le despotisme et les dérives des gouvernants et du pouvoir, mais il faut relativiser cette charge critique, le despote n'était pas la cible du poète, c'est l'exercice du pouvoir qui était remis en cause, le portrait de ce dernier était généralement plutôt flatteur.

---

[1] Donald Wolheim, *Les Faiseurs d'univers*, Paris, Robert Laffont, 1974, p. 14.

[2] *Le Totalitarisme*, *op. cit*., p. 40.

> « D'une manière générale la littérature grecque antique ne remet pas en cause les fondements du pouvoir, elle se borne à en dénoncer les excès. »[1]

Ainsi, dans une analyse à l'extrême limite de l'anachronisme, Éric Faye nous montre que les romans anti-utopiques du XXe siècle ont une structure similaire en trois actes, qui forme un ensemble comparable aux trilogies eschyliennes :

> "- Acte 1 : entrée en scène des personnages archétypaux et rencontre de l'"homme révolté" et de son égérie. Naissance du sentiment de rébellion.
> - Acte 2 : apogée de la rébellion. La conscience de la révolte atteint sa pleine maturité.
> - Acte 3 : la chute. Dans le face-à-face avec le totalitarisme[2], l'homme révolté est harcelé, blessé, puis succombe ou fuit."[3]

Nous pouvons observer la même structure dans *Nous autres* :

> - Acte 1 : entrée en scène du personnage de D-503 :
> « Moi, D-503, le constructeur de l'*Intégral*, je ne suis qu'un des mathématiciens de l'État Unique. » (p. 16). Puis D-503 rencontre I-330 : « Immédiatement, à droite, j'entendis un rire. Je tournai la tête de ce côté et des dents pointues, extraordinairement blanches, me frappèrent les yeux. C'était le visage d'une inconnue. » (p. 20), à son contact D-503 sort progressivement de son état de conditionnement : « Non, je n'y suis pas allé (au Bureau des Gardiens pour dénoncer I-330). Mais est-ce ma faute, est-ce ma faute si je suis malade ? », de même, D-503 décide de ne pas donner de titre à la note 11 (p. 69) : « ... Non, je ne puis, il n'y aura pas de titre, tant pis ! », il ne donnera même pas de justification concernant l'absence de titre pour la note 27.

---

[1] *Dans les laboratoires du pire, op. cit*., p. 53.

[2] Il ne faut pas comprendre ici « totalitarisme » dans son acception contemporaine. Eschyle ne pouvait pas décrire les aspects du totalitarisme comme les camps de concentration, la police politique, l'organisation d'un parti unique qui contrôle l'État et qui s'efforce d'organiser un contrôle total de la société, le développement de la propagande ou l'embrigadement de la jeunesse. Éric Faye utilise ce terme pour décrire chez Eschyle, comme chez les autres présocratiques (Sophocle, Euripide et Xénophon), la dénonciation de la tyrannie. Ces auteurs évoquaient ainsi l'idée de justice, l'organisation de la cité et la quête d'une meilleure forme de gouvernement. Cependant, il faut bien admettre que l'utilisation de ce terme pour évoquer le pouvoir et ses excès chez Eschyle est vraiment très proche de l'anachronisme.

[3] *Dans les laboratoires du pire, op. cit*., p. 141.

- Acte 2 : D-503 va découvrir la Maison Antique, il côtoie les “Méphis“, opposants déclarés à l’État Unique, il apprécie leur mode de vie ; lors d’une escapade de l’autre côté du Mur Vert : « - Il faut qu’ils perdent tous la tête, c’est indispensable qu’ils perdent la tête le plus tôt possible. Cela ne fait aucun doute ! » (p. 162). C’est la découverte de l’amour. Par amour pour I-330, D-503 refuse le bonheur collectif de l’“Opération“ : « C’était clair : tout le monde était sauvé, mais il n’y avait aucun salut pour moi, car je n’en voulais pas. » ; D-503 entre donc en rébellion aux côtés des Méphis. Plus tard il va détruire l’*Intégral* (p. 204), et surtout il sera à deux doigts de tuer “U“ en défendant la cause des “Méphis“ : « Lecteurs inconnus, vous avez le droit de me traiter de meurtrier. » (p. 209).

- Acte 3 : Le face à face final est celui de D-503 avec le “Bienfaiteur“. Dans notre roman, l’homme révolté (D-503) succombe à la “Grande Opération“, en effet, D-503 va être la victime de ce “lavage de cerveau“, il va ainsi suivre le processus de tous les citoyens vers la phase terminale du conditionnement du régime totalitaire : « On nous attacha sur des tables pour nous faire subir la Grande Opération. Le lendemain, je me rendis chez le Bienfaiteur et lui racontai tout ce que je savais sur les ennemis du bonheur. Je ne comprends pas pourquoi cela m’avait paru si difficile auparavant. Ce ne peut-être qu’à cause de ma maladie, à cause de mon âme. » (p. 228). Et comme cela est souvent le cas, I-330, la jeune fille, qui est à la source du changement chez D-503, est sacrifiée à la fin du récit, dans *Nous autres* elle est torturée : « On la mit ensuite sous la Cloche. Son visage devint très pâle et, comme ses yeux étaient grands et noirs, cela la rendit très jolie. Quand on commença de pomper de l’air, elle renversa la tête et serra les dents en fermant à demi les yeux. » (p. 229).

De même, la structure de *Fahrenheit 451* obéit à cette construction :

- Acte 1 : Entrée en scène de Montag : « Montag arbora le sourire féroce de tous les hommes roussis et repoussés par les flammes. […] Plus tard, au bord du sommeil, dans le noir, il sentirait ce sourire farouche toujours prisonnier des muscles de son visage. Jamais il ne le quittait, ce sourire, jamais au grand jamais, autant qu’il s’en souvînt. » (p. 22). Puis, description de Clarisse : « Elle avait un visage menu, d’un blanc laiteux, et il s’en dégageait une espèce d’avidité sereine, d’inlassable curiosité pour tout ce qui l’entourait. Son expression suggérait une vague surprise ; ses yeux sombres se fixaient sur le monde avec une telle intensité que nul mouvement ne leur échappait. » (pp. 23-24). Plus tard Clarisse influence Montag en l’engageant vers la voie de la réflexion : « Puis elle parut se souvenir de quelque chose,

revint sur ses pas et posa sur lui un regard plein d'étonnement et de curiosité. « Est-ce que vous êtes heureux ? fit-elle. » » (p. 29). Cette « simple » question entraîne un début de réflexion chez Montag : « Il n'était pas heureux. Il se répétait ces mots. Ils résumaient parfaitement la situation. Il portait son bonheur comme un masque, la jeune fille avait filé sur la pelouse en l'emportant et il n'était pas question d'aller frapper à sa porte pour le lui réclamer. » (p. 31). Après cette phase de réflexion, Montag perd ses repères et sa "foi" dans la société totalitaire : « Le monde entier qui se répand en eau. Le feu qui jaillit en volcan. Tout qui se met à dévaler dans un grondement, en un torrent impétueux qui se précipite vers le matin. « Je ne sais plus rien », dit-il, et il laissa fondre sur sa langue un losange dispensateur de sommeil. » (pp. 38-39). Enfin, devant sa femme, Mildred, Montag prend la décision de s'opposer à la loi la plus importante en lisant un des nombreux livres qu'il avait caché chez lui : « « Voyons un peu de quoi il s'agit », dit Montag. Les mots avaient du mal à sortir tant il était intimidé. Il parcourut une douzaine de pages au hasard et tomba finalement sur ce passage : « "On a calculé que onze mille personnes ont bien des fois préféré souffrir la mort plutôt que de se résoudre à casser les œufs par le petit bout. » » (p. 98). Cette transgression, qui prend la forme d'une lecture de quelques lignes d'un livre, est le premier acte irréversible de Montag vers un état de rébellion.

- Acte 2 : Après une prise de conscience douloureuse, Montag contacte un dissident (Faber) pour qu'il l'initie à cette culture qu'il ne comprend pas : « Les livres n'étaient qu'un des nombreux types de réceptacles destinés à conserver ce que nous avions peur d'oublier. Ils n'ont absolument rien de magique. Il n'y a de magie que dans ce qu'ils disent, dans la façon dont ils cousent les pièces et les morceaux de l'univers pour nous en faire un vêtement. Bien entendu, vous ne pouviez pas le savoir, et vous ne pouvez pas comprendre ce que je veux dire par là. » (p. 115). La compréhension de sa société va entraîner Montag sur la voie de la provocation, en lisant un poème devant les amies de sa femme, pour l'amener inévitablement à l'affrontement de l'autorité : le capitaine Beatty. Beatty est le supérieur de Montag, mais il est bien plus qu'un supérieur hiérarchique, il contrôle le comportement des pompiers sous ses ordres, et son rôle est de maintenir ses hommes dans l'obéissance totale des règles de cette société totalitaire : « Bienvenue au bercail, Montag. J'espère que vous allez rester avec nous maintenant que votre fièvre est tombée et que vous n'êtes plus malade. [...] Sous le regard de Beatty, Montag eut l'impression que ses mains criaient leur culpabilité. [...] Car c'étaient ces mains qui avaient agi toutes seules, sans qu'il y ait pris part, c'était là qu'une conscience nouvelle s'était manifestée pour leur faire chiper des

livres, se sauver avec Job Ruth et Willie Shakespeare, et à présent, dans la caserne, ces mains lui paraissaient gantées de sang. » (p. 143).

- Acte 3 : À la suite d'une angoissante partie de poker jouée contre le capitaine Beatty, Montag semble perdu et il doit faire face, pour sa dernière intervention, à sa maison qu'il doit brûler sur dénonciation de sa femme. Montag a donc tout perdu : son travail, sa femme, sa maison et ses livres. La chute est proche, le face-à-face avec le totalitarisme est violent et Montag est sur le point d'être littéralement anéanti lorsqu'il décide de retourner son lance-flammes contre Beatty : « Montag ferma les yeux, se mit à hurler et se débattit pour plaquer ses mains sur ses oreilles. Beatty se contorsionnait interminablement. Enfin il se recroquevilla comme une poupée de cire carbonisée, s'immobilisa, et le silence se fit. » (p. 158). Ce sursaut de l'homme révolté contraint Montag à rejoindre une dissidence qu'il va désormais rechercher dans sa fuite : « " Communiqué de la police. Criminel en fuite. Recherché pour meurtre et crimes contre l'État. Nom : Guy Montag. Profession : pompier. Vu pour la dernière fois… " » (p. 163).

Nous autres et *Fahrenheit 451* sont donc des récits qui empruntent leur structure aux tragédies classiques. Si nous pouvons retrouver cette structure dans le récit de *1984*, *Le Meilleur des mondes* s'en écarte un peu, notamment à cause de John le sauvage et Bernard Marx, deux figures de l'opposition aux motivations très différentes, et pas toujours héroïques si l'on se réfère à celles de Bernard Marx. Là où l'emprunt à la tragédie classique est intéressant, c'est la mise en scène du destin tragique du héros dystopique, Prométhée moderne en quête de vérité, inspiré par son Electre : I-330, Julia ou Clarisse.

À l'aube du XXe siècle, la tradition utopique va trouver, dans le champ particulier de l'anticipation, un espace "idéal", cependant, les écrivains de ce siècle vont donner une nouvelle orientation aux textes utopiques, et ce nouveau courant sera celui de l'anti-utopie.

Notons l'intéressante schématisation de l'utopie et de l'anti-utopie par Éric Faye :

« utopie : ---------- 1a ------ * ------ 2a
anti-utopie : --------- 1b ------ * ------ 2b ------* 3b ------ 4b

* : grande césure (révélation aux Bensalémiens[1], etc...), apocalypse rédemptrice. C'est l'année zéro.

[1] Référence à *La Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon. Des naufragés atteignent l'île de Bensalem. Ils y trouvent une société idéale. Après de nombreux entretiens avec les Bensalemiens, les naufragés découvrent qu'au sein de

1a : passé étale, indéterminé ;

2a : paradis terrestre, présent éternel : c'est la période évoquée par les utopistes ;

1b : âge d'or, passé que les esprits rebelles cherchent à faire revivre ;

2b : mise en place du totalitarisme, présent étale, dépérissement du temps ;

3b : naissance de la rébellion, réapparition du concept d'événement, renaissance de l'histoire ;

4b : victoire du totalitarisme sur l'esprit prométhéen.

De 3b à 4b : périodes décrites par les anti-utopistes (hormis Orwell dans *La Ferme*[1], qui décrit 2b). »[2]

Cette schématisation illustre un point crucial de l'anti-utopie, à savoir l'importance de la situation chronologique. Comme l'indique Éric Faye, le récit se déroule d'une période « 3b » qui décrit la « naissance de la rébellion » et la « réapparition du concept d'événement », ce qui permet une « renaissance de l'histoire », à une période « 4b » qui décrit la « victoire du totalitarisme sur l'esprit prométhéen ». Cette période, décrite dans le roman dystopique, se démarque clairement du temps des utopies. Dans la dystopie, le pouvoir totalitaire s'efforce, par tous les moyens possibles, d'éradiquer toutes les références au passé, notamment le passé qui pourrait évoquer le souvenir d'un âge où l'homme était encore libre. Ce passé est représenté par le livre, interdit et brûlé par les pompiers dans *Fahrenheit 451*, il prend place dans la Maison Antique dans *Nous autres* ou dans la chambre de M. Charrington, louée par Winston et Julia dans *1984*.

Cependant, il faut ajouter un petit rectificatif à cette schématisation du récit dystopique par Éric Faye. Il considère que la fin du récit (« 4b ») est caractérisée par la « victoire du totalitarisme sur l'esprit prométhéen ». C'est un point de vue trop radical si l'on se réfère, par exemple, à la fin de *Fahrenheit 451*. En effet, la fin de ce roman ne correspond pas à une victoire du totalitarisme, car le personnage principal, Montag, réussit à s'échapper de la société totalitaire pour rejoindre la communauté des dissidents, et devenir un homme-livre, une partie du livre de l'Ecclésiaste ainsi qu'une partie de l'Apocalypse de Saint Jean. De même, la fin du film de George Lucas, *THX-1138*, peut aussi se lire comme une libération du personnage

---

Bensalem se trouve une Fondation qui « a pour Fin de connaître les Causes, et le mouvement secret des choses ; et de reculer les bornes de l'Empire Humain en vue de réaliser toutes les choses possibles. » (p.72) Cette île paradisiaque suscite l'émerveillement chez les naufragés : « Car en vérité, s'il est en ce monde un miroir digne de retenir le regard de l'homme, c'est bien ce pays-là. » (p. 62) *in La Nouvelle Atlantide*, Éditions Payot, 1983.

[1] Il est question ici de *La Ferme des animaux* (1945).

[2] *Dans Les laboratoires du pire*, *op. cit*., p. 234.

principal, puisque THX-1138 parvient à s'évader de la société totalitaire souterraine dans laquelle serait retranché le reste de l'humanité. En revanche, si la fuite de Montag pour rejoindre la dissidence est considérée comme une victoire du totalitarisme, car le système aura réussi à exclure l'élément perturbateur, alors de ce point de vue cette schématisation est juste. Le récit dystopique tend aussi à montrer que, quels que soient les moyens utilisés par le pouvoir totalitaire pour contrôler la société, rien n'empêchera l'émergence de la dissidence.

1.2. Science-fiction et anthropocentrisme dystopique au XXe siècle

> « Les anti-utopies les plus importantes, parues entre le début du siècle et la Seconde Guerre mondiale ; constituent les principaux modèles de référence pour les écrivains européens, qui s'emploieront, dans la seconde moitié du XXe siècle, à la révision du concep d'utopie et de dystopie. "Au XXe siècle, écrit Tom Moylan, il a fallu détruire l'utopie pour la sauver". »[1]

En évoquant le pouvoir de la science, les utopies du XXe siècle décrivent surtout ses effets menaçants pour l'espèce humaine, et contraignants pour l'individu, dès lors qu'il est utilisé à des fins "politiques". L'utopiste moderne pose l'incompatibilité fondamentale du bonheur collectif et de la liberté individuelle. Il laisse penser que la maîtrise du destin et la création d'un univers dans lequel l'homme serait heureux et libre ne sont qu'une illusion, un idéal vain, alors même que cet homme accroît son pouvoir sur la nature.

La dystopie tend à démonter la "machine" de l'utopie en démontrant que, selon sa logique, elle aboutit nécessairement à l'inverse de ce à quoi elle prétend : c'est-à-dire l'abolition des injustices sociales :

> « Sciences et techniques ont un moment exorcisé la détresse humaine en proposant à l'homme la maîtrise de son destin et sa libération d'un labeur esclavagiste. Dans la dystopie, elles ont même tenté d'éliminer ce que Nicolas Berdiaeff nomme "le problème existentiel du malheur de la conscience". Désabusée, l'utopie d'aujourd'hui tente, comme toujours, de définir les conditions d'une existence sociale juste et équilibrée, demeurant ainsi le plus sûr bastion de l'humanisme. »

[1] *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, *op. cit*., p. 1282.

L’asservissement en masse à la machine de l’État remplace l’établissement d’un sens politique véritable, dont le seul souci serait le bien public. C’est l’avènement du pouvoir absolu dans sa forme extrême : l’individu n’a d’autre issue que sa soumission totale à l’État, au lieu du bonheur, ou plutôt l’illusion du bonheur, qui anime la figure d’un homme-automate sans conscience et qui, hypnotisé par la parole du “Bienfaiteur“, signe l’arrêt de mort de l’esprit critique et de la liberté.

Dans ce revirement de l'utopie en dystopie, il y a comme un retour brutal de la réalité face aux merveilles inaccessibles entrevues à son début. C'est une rupture du lien social, un retour au chaos, à l'altérité contre quoi la cité parfaite se défendait si frileusement. L’utopiste moderne renouvelle aussi la tradition satirique des utopies, mais, cette fois, en prenant pour objet de sa critique l’uniformisation de la vie à laquelle aboutissent les mondes utopiques, les effets de la manipulation idéologique sur l’individu et ses rapports avec la société. Dans tous les cas, il dénonce l’idéologie du bonheur universel de l’homme vivant dans un monde renouvelé par la science et organisé par l’État. Et puisqu’il prétend anticiper, il fait comme si les dangers qui menacent la liberté des hommes au nom de leur prétendu bonheur étaient réels, comme si ce n’était plus qu’une question de temps. *1984* et *Le Meilleur des Mondes* sont sans doute les plus célèbres exemples de dystopie littéraire. Cependant, Orwell n’a jamais caché que Zamiatine avait été le premier, avec *Nous autres*, à avoir imaginé cet univers tel qu’il est caractérisé par les termes d’anti-utopie, de contre-utopie et de dystopie. Il sera toujours possible d’accorder la paternité d’un tel type de récit à d’autres écrivains, mais il est un point sur lequel les écrivains et les critiques s’accordent, c’est que Zamiatine est certainement celui qui a, le premier, décrit la rigueur scientifique d’un régime totalitaire et sa politique déshumanisante. Il jetait ainsi les bases de ce qui allait être la dystopie au cours du XXe siècle.

Éric Faye nous dévoile quels sont les enjeux de cette nouvelle science-fiction, sa position par rapport aux utopies classiques, et surtout il démonte parfaitement ce mécanisme de l'anti-utopie au XXe siècle :

> « En rompant avec la tradition selon laquelle la littérature de chaque siècle, depuis l'âge d'or d'Athènes, fournit sa contribution au mythe du paradis terrestre, le XXe siècle marque un tournant. Ses écrivains rêvent encore, mais il s'agit d'enfers, d'"anti-utopies" face aux utopies qui, grâce à divers types de totalitarisme, ont acquis force de loi ; la mère littérature, après avoir enfanté des créatures de rêve, accouche subitement de laiderons. L'imaginaire défriche encore des espaces vierges (science-fiction), mais c'est

> pour amonceler les cauchemars. Le XXe siècle est probablement le plus fécond en visions d'enfers. »[1]

L'avènement du XXe siècle est aussi celui des réalisations concrètes de nombreuses utopies, techniques ou politiques, du XIXe siècle, cette période, celle de la première guerre mondiale, impose un constat terrible. La révolution de 1917 et l'avènement des régimes totalitaires en Europe vont entraîner un profond bouleversement dans le rapport entre l'art et l'État. Dans le récit d'anticipation, l'utopie réalisée va prendre la forme d'un cauchemar, et même si l'artiste doit désormais servir la Révolution, dans le cas de Zamiatine, l'écriture de *Nous autres* exprime son refus d'une société totalitaire qui prive l'homme de sa liberté et qui réduit l'art à une forme quasi arithmétique, un mode d'expression scientifiquement contrôlé où l'émotion n'a plus sa place.

> « Il (Zamiatine) constate, dès 1921, que les bons écrivains se taisent, tandis que des littérateurs "agiles" occupent le terrain. Dans *J'ai peur*, son article le plus connu et le plus explosif, il lance un avertissement : si l'État monopolise la parole, si les artistes entrent dans les rangs des fonctionnaires, alors "le seul avenir de la littérature russe, c'est son passé". »[2]

Mais ce qui importe dans ce courant dystopique qui émerge au XXe siècle, c'est l'objet de ce récit d'anticipation dystopique : l'homme. Le mouvement anthropocentrique du récit d'anticipation dystopique est une particularité remarquable de ce type de récit, qui appartient au vaste courant de la science-fiction, même si la science-fiction ne fut baptisée ainsi qu'en 1926 par Hugo Gernsback, mais nous savons que ce genre préexistait déjà chez certains auteurs qui participaient à l'élaboration d'un nouveau genre. Un indice va alors permettre de réunir les romans des pionniers de ce genre, au XIXe siècle, et ceux qui seront clairement identifiés comme appartenant à la science-fiction au XXe, c'est la place centrale de la science, d'où l'appellation de ce genre tel qu'il apparaît dans le magazine *Amazing Stories*. Les romans de notre corpus ne situent pas la science au centre des préoccupations du récit, et si nos dystopies recèlent de nombreuses « inventions » scientifiques, c'est pour planter un décor futuriste. Les écrivains de ces romans instrumentaliseraient-ils la science-fiction ?

---

[1] *Dans les laboratoires du pire, op. cit*., p. 8.

[2] Leonid Heller, « Evguéni Zamiatine ou la métaphysique du combat », *in Le Métier Littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 276.

Il ne faut donc pas caractériser la science-fiction seulement par la spéculation, car celle-ci ne résiste pas toujours à l'épreuve du temps, aussi, faut-il déterminer plus précisément un autre facteur d'importance pour ce type de récit : la distanciation. C'est principalement là que se joue l'écart entre le récit de science-fiction et le récit fantastique ou féérique. La distanciation a pour caractéristique la déconnexion du monde réel, l'univers fictif propose une situation différente par rapport à notre monde social. Mais les œuvres faisant l'objet de notre analyse privilégient clairement la pertinence de la fiction spéculative, notamment lorsqu'il s'agit de l'anticipation.

Le récit d'anticipation dystopique n'a pas pour vocation d'entraîner le lecteur dans le domaine des extrapolations irrationnelles pour s'interroger alors sur la place de l'homme dans l'univers. Le premier exemple de ce type de récit, *Nous autres*, est l'expression d'un auteur déterminé à dénoncer l'emprise d'un modèle totalitaire sur la société. L'homme, D-503, est bien au centre du roman de Zamiatine, il prend en charge le récit dans un journal qui accorde une très grande importance, nous le verrons par la suite, à l'utilisation de la première personne du singulier : « je ». Si l'homme est au centre de la réflexion de Zamiatine, c'est également le cas pour les autres auteurs de romans dystopiques, Bradbury va en effet permettre à la littérature de survivre dans la société totalitaire de *Fahrenheit 451* grâce à la mémoire de l' « homme-livre », dernier dépositaire de l'humanisme. Il est aussi question de la mémoire dans *1984*. Le personnage principal du roman d'Orwell, Winston Smith, tente fréquemment de se souvenir de son enfance, d'un passé antérieur à l'instauration du régime totalitaire :

> « Winston n'arrivait pas à se souvenir Rien ne lui restait de son enfance, hors une série de tableaux brillamment éclairés, sans arrière-plan et absolument inintelligibles. »[1]

Cette quête, rendue presque impossible par la falsification de toutes les archives, Winston va la poursuivre en rédigeant, à l'abri du regard de Big Brother, un journal, un acte considéré comme un crime par la pensée dans cette société totalitaire.

Enfin, *Le Meilleur des mondes* accorde aussi une place importante à l'homme non conditionné, à John le sauvage. Dans ce roman, Huxley donne une vision pessimiste du futur en décrivant la confrontation de cet homme, né de façon naturelle dans une réserve primitive du Nouveau-Mexique, et de cette société technologique où l'eugénisme et le conditionnement à un bonheur obligatoire, « grâce » au *soma*, sont à l'œuvre. C'est donc par l'œil d'un homme qui a échappé au conditionnement totalitaire que la description de Londres apparaît au fil du roman,

[1] *1984, op. cit.*, p. 14.

et son opposition aux valeurs et règles de la société procède d'un esprit éclairé par de nombreuses lectures, notamment Shakespeare qu'il connaît bien.

En plaçant l'homme au centre de sa réflexion, le récit d'anticipation dystopique s'illustre d'une manière singulière dans un genre où la science devait être l'objet fondamental de la problématique engagée par l'auteur. Pourtant, la science et les inventions technologiques sont bien présentes dans ces romans, mais elles servent surtout à permettre une mise en situation de l'action dans le futur. De plus, l'objet futuriste décrit n'apparaît pas comme une invention liée au progrès, mais comme une perversion de la science au service de l'entreprise totalitaire. Il sera donc intéressant de mieux comprendre l'évolution de ce mouvement qui va définitivement instaurer l'homme et la société comme l'objet principal d'une réflexion dans un siècle où la science et la technologie n'ont jamais eu autant d'importance.

> « Aujourd'hui nous sommes arrivés au bord de l'Espace, et l'homme, dans son flux gigantesque, est sur le point de monter comme une marée jusqu'à de nouveaux mondes lointains… mais il doit maîtriser en lui-même une semence d'autodestruction. L'homme est à moitié idéaliste, à moitié destructeur, et court encore un danger réel et terrifiant : celui de se détruire lui-même avant d'avoir atteint les étoiles. Je vois la moitié autodestructrice de l'homme, l'araignée aveugle qui s'impatiente dans l'ombre vénéneuse, rêvant de nuages en forme de champignons. La mort résout tout, murmure-t-elle, secouant une pognée d'atomes comme un collier de grains noirs… »[1]

[1] *Fiction*, N° 123 spécial Bradbury, février 1964, Ray Bradbury cité par William F. Nolan, Bradbury : « Un poète en prose à l'âge de l'espace », p.35-36.

1.3. De l'espace vers l'homme, l'émergence de la question sociale

> « Il n'est pas de frontières, pas de tabous, pas de restrictions qui puissent faire hésiter l'écrivain de science-fiction. Sa mission est d'être un moraliste de l'âge de l'espace, de nous montrer les dangers, les risques, et peut-être de nous aider à éviter des fautes coûteuses quand nous atteindrons des mondes nouveaux… »[1]

L'écriture de Ray Bradbury semble, à première vue, suivre le même mouvement que les récits de Jules Verne. Le titre *Les Chroniques martiennes* suffirait à nous en persuader. Pourtant à la lecture des nouvelles, il semble bien que l'auteur situe l'homme au centre d'une réflexion sociale, espace plus favorable à l'écriture dystopique. Il n'y a pas de place pour les digressions scientifiques et techniques dans le récit, la science-fiction de Bradbury nous parle avant tout de l'homme.

1.3.1. *Les Chroniques martiennes* et la place de l'homme dans la science-fiction

> « Bradbury, dans son rêve poétique, met fin au mythe de l'extraterrestre hideux et belliqueux. Ici, hélas, le rôle est tenu par l'homme, colonisateur et mercenaire… »[2]

Avant de prendre définitivement la forme d'un recueil de nouvelles, certaines des *Chroniques martiennes* existaient auparavant sous la forme de récits indépendants publiés dans des magazines spécialisés. Si l'on se pose la question de savoir de quel genre littéraire relève exactement *Les Chroniques martiennes*, on songe aussitôt à ranger cette œuvre parmi les recueils de nouvelles de science-fiction. Comme le rappelle Bradbury lui-même dans « La Longue route vers Mars », ses rêveries sur la planète rouge ont tout d'abord pris la forme de récits indépendants, publiés dans les magazines de l'époque : « La nuit d'été », « Les hommes de la Terre », « La Troisième Expédition », « ... Et la Lune qui luit », « Usher II », « Morte-saison », « Viendront de douces pluies », « Pique-nique dans un million d'années » sont parus entre 1946 et 1950 dans *Planet Stories*, *Trilling Wonder Stories* et *Collier's*. Les commentateurs de la science-fiction n'ont pas manqué de souligner que la science-fiction moderne a d'abord été une littérature de magazines spécialisés.

> « Tirés sur papier journal, jaunissant et tombant en morceaux avec le temps, ces magazines furent les laboratoires où s'élabora la S.-F. moderne. »[1]

---

[1] *Ibid*., p. 37.

[2] Stan Barets, *Le Science-fictionnaire 1*, Paris, Éditions Denoël, 1994, p. 86.

Dans les années 40, le magazine était le seul débouché possible pour les auteurs qui écrivaient de la science-fiction. Par conséquent, même s'il est parfois arrivé qu'un roman soit publié en feuilleton, c'était la nouvelle qui s'imposait comme forme d'expression à tout écrivain de science-fiction désireux de se faire publier. Et de fait, même s'ils sont organisés selon une chronologie précise, liés par le sujet d'ensemble auquel ils se rattachent (l'invasion extraterrestre ou la colonisation de Mars), chaque récit constitue un tout indépendant, cohérent, pouvant se suffire à lui-même, et surtout, centré sur un argument bien précis. S'articulant autour d'un nouveau type de « faits divers », ces récits s'approchent de la nouvelle, au sens journalistique du terme. Alors que nos dystopies développent une réflexion sur des enjeux sociologiques, à la même époque, la littérature de science-fiction est fortement marquée par l'engouement populaire aux Etats-Unis pour cette variante de la nouvelle de 1920 à 1950, dans des revues comme : *Weird Tales*, *Amazing Stories*, *Science Wonder Stories* ou *Astounding Stories*, plus de trente revues relevant de ce genre existeront simultanément.[2]

L'analyse de ces revues, et notamment leurs choix éditoriaux, doit permettre de mieux comprendre les choix d'écriture de Ray Bradbury, dans un genre qu'il va longtemps représenter, alors que ses romans sont ceux d'un auteur qui fait œuvre de critique sociale et politique. Souvent considéré, et peut-être à raison, comme n'étant pas un véritable écrivain de science-fiction, Bradbury s'illustre certainement par d'autres motivations que celles de certains grands maîtres de ce genre, cela peut expliquer le choix de ce genre pour les autres auteurs de nos romans dystopiques.

Les deux couvertures ci-dessous du magazine *Weird tales* nous montrent un couple aux prises avec une pieuvre géante, ce qui n'est pas sans nous rappeler l'attaque du *Nautilus* par une autre pieuvre géante, et un homme combattant une araignée géante à l'aide d'une hache. Elles illustrent précisément le contenu de ce magazine américain : des récits et nouvelles destinés à un public attiré par le fantastique, l'extraordinaire ou l'horreur, c'est-à-dire des jeunes lecteurs à cette époque. Ce contenu particulier est celui d'un genre défini aux États-Unis comme la *fantasy* (« imagination » en anglais), un genre qui apparaît comme une sorte de prolongement moderne du genre littéraire du merveilleux qui prend ses sources dans les récits mythologiques de l'Antiquité (l'*Iliade* ou l'*Odyssée*) ou les romans merveilleux du Moyen Âge (les légendes arthuriennes). Ces récits et nouvelles ne cherchent donc pas à imiter le monde réel et, par conséquent, ne proposent pas d'explication plausible au merveilleux.

---

[1] Jacques Van Herp, *Panorama de la science-fiction*, Bruxelles, Éditions Claude Lefrancq, 1996, p.78.

[2] Ces revues sont répertoriées (chronologie, sommaire et couverture) sur le site internet suivant : http://www.noosfere.com/showcase/pulps__magazines_americains.htm

Numéro 1 du mois de mars 1923[1]

Numéro du mois de juin 1925[2]

En 1926, Hugo Gernsback, romancier luxembourgeois de 42 ans émigré aux Etats-Unis depuis 1904, fonde le magazine *Amazing Stories*. Le premier numéro est mis en vente le 5 avril 1926 avec pour sous-titre : "le magazine de la scientifiction". Ce premier numéro (voir illustration[3] ci-contre) propose des récits de H. G. Wells (*The New accelerator*), Jules Verne (*Off on a comet or Hector Servadac*, première partie) et Edgar Allan Poe (*The facts of the case of M. Valdemar*). C'est à la suite du succès de son roman intitulé *Ralph 124C 41+*, publié d'avril 1911 à mars 1912 dans sa revue *Modern Electrics* (revue consacrée à la radio et à l'électricité), que Gernsback décida, la même année, de se consacrer davantage à l'écriture de récits d'anticipation. Roman précurseur de ce que sera la "scientifiction" dans *Amazing stories*, *Ralph*

[1] Illustration tirée du site internet : http://www.noosfere.com/showcase/weird_tales_1923.htm

[2] Illustration tirée du site internet : http://www.noosfere.com/showcase/weird_tales_1925.htm

[3] Les illustrations des couvertures et le détail de chaque numéro de ce magazine peuvent être consultés sur le site internet suivant : http://www.noosfere.com/showcase/amazing_1926.htm

124C 41+ est une chronique de l'an 2660 qui présente la particularité de décrire, parmi de très nombreuses anticipations, la télévision (à tube plat que l'on suspendra au mur), le « Téléphote » (sorte de visiophone), le radar ou une usine à énergie solaire :

> « Pendant presque toute la durée de l'ensoleillement, chaque case produisait 120 kilowatts ; on conçoit donc facilement l'immense quantité d'énergie qu'elle pouvait fournir. L'usine donnait ainsi à New York tout ce qu'il lui fallait en énergie, lumière et chaleur. Une moitié de ses installations satisfait aux besoins de la journée, tandis que l'autre moitié rechargeait les accumulateurs chimiques à gaz qui servaient pendant la nuit. »[1]

> « Ralph se dirigea vers une sorte de grand buffet d'où pendaient de nombreuses fiches.
> Il planta l'une de celles-ci dans une douille marquée « Opéra National », manœuvra plusieurs leviers et manettes, puis il se rassit auprès de ses invités. Bientôt, un gong retentit, les lumières s'éteignirent peu à peu et, tout de suite, l'orchestre attaqua l'ouverture.
> Un grand nombre de haut-parleurs étaient disposés près de la scène, et l'acoustique était si bonne qu'on aurait difficilement cru que la musique venait de l'Opéra National, à six kilomètres de là.
> L'ouverture terminée, le rideau se leva sur le premier acte. Au fond de la scène étaient rangés plusieurs centaines de téléphotes. Ils étaient groupés en séries, tous reliés entre eux si habilement qu'on ne distinguait ni rupture ni joint ; il en résultait que tous les objets apparaissaient sur la scène de l'Opéra se trouvaient projetés en grandeur naturelle sur le tableau d'ensemble formé par les téléphotes. L'illusion était si parfaite à tous égards qu'on n'eût guère imaginé que les acteurs ainsi représentés ne fussent pas de chair et d'os. »[2]

Pour de nombreux spécialistes du genre, Hugo Gernsback est considéré comme le père de la science-fiction. Sa passion pour la technologie et la science et son goût pour les récits de Jules Verne et H. G. Wells délimitent un nouvel espace dans son magazine *Amazing Stories*. Dès lors, de nouveaux auteurs, habitués à la place qu'on leur laissait dans les magazines de fantastique et horreur, vont s'approprier ce nouvel espace d'expression plus propice à l'épanouissement de la science-fiction. Quant au terme de science-fiction, nombreux sont ceux

---

[1] Hugo Gernsback, *Chronique de l'An 2660 ou Ralph 124C 41+, in Satellite sélection* N°11, N° spécial 46, Paris, Éditions Scientifiques et Littéraires, Octobre 1962, p. 44.

[2] *Ibid*. p. 46.

qui indiquent que c'est en juin 1929, dans son nouveau magazine *Science Wonder Stories*, après avoir abandonné la direction d'*Amazing Stories* la même année, qu'il est utilisé pour la première fois, dans l'éditorial du premier numéro. Cependant, Mike Ashley, dans son ouvrage *The Time Machines. The story of the science fiction pulp magazines from the beginning to 1950*[1]. note que le terme anglais *science fiction* est apparu pour la première fois en 1850, sous la plume de l'écrivain britannique William Wilson dans sa monographie intitulée *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject*.

CHAPTER X.

Knowledge, to their eyes, her ample page,
Rich with the spoils of time, did ne'er unroll. *Gray.*

SCIENCE—FICTION—R. H. HORNE'S POOR ARTIST—NOTICE OF THE SAME (*a foot note*)—THE MODERN DISCOVERIES AND APPLICATIONS OF SCIENCE—THE ELECTRIC TELEGRAPH—PHRENOLOGY.

FICTION has lately been chosen as a means of familiarizing science in one single case only, but with great success. It is by the celebrated dramatic Poet, R. H. Horne, and is entitled "The Poor Artist; or, Seven Eye-sights and One Object." We hope it will not be long before we may have other works of Science-Fiction, as we believe such books likely to fulfil a good purpose, and create an interest, where, unhappily, science alone might fail.*

* This little book has proved of great interest to us; as in style and tone it is both novel and refreshing.

The story of "The Poor Artist" is in itself—although only used in a garb in which to make "the revelations of

Première utilisation du terme "Science-fiction"
William. Wilson, *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject*, 1851.[2]

[1] « The term "science fiction" had been used first by a British writer, William Wilson, in his monograph *A Little Earnest Book Upon a Great Old Subject* (1851) and his définition is similar to that of Gernsback, (…) » : Mike Ashley, *The Time Machines. The story of the science fiction pulp magazines from the beginning to 1950*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p.1, note 3.

[2] Scan de la page 137 de l'ouvrage de William Wilson, *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject*, Holborn Hill, Darton and CO., 1851, p. 137.

Support numérisée disponible sur Google Livres (http://books.google.fr/) à l'adresse internet suivante :

De plus, Ashley indique, dans le même ouvrage, que dans *Amazing Stories* Gernsback ou peut-être Sloane, l'autre rédacteur du magazine, utilise le terme de "science fiction" dans une réponse au courrier des lecteurs, alors que l'utilisation du mot "scientifiction" était encore d'actualité :

> « Interestingly Gersnback, or it may have been Sloane, had used the phrase earlier in *Amazing Stories*. A reader wrote in complaining about the use of Jules Verne's old stories, to which the éditorial response was that Jules Verne was a sort of Shakespeare in science fiction (*Amazing Stories*, N°1, 10 January 1927, p.973). The phrase, which was so much easier to use than scientifiction, rapidly took hold and finally the genre had a name. »[1]

Traduction :

> « De façon intéressante Gersnback, ou peut-être s'agissait-il de Sloane, avait utilisé l'expression plus tôt dans *Amazing Stories*. Un lecteur avait écrit dans le courrier des lecteurs à propos de son utilisation concernant les vieux récits de Jules Verne, la rédaction éditoriale lui répondit que ce Jules Verne était une sorte de Shakespeare de la science-fiction (*Amazing Stories*, N°1, le 10 janvier 1927, p.973). L'expression, qui était tellement plus facile à utiliser que scientifiction, a rapidement pris et finalement, le genre avait un nom.

Si le mot "science fiction" n'est donc pas l'invention d'Hugo Gernsback, c'est l'utilisation qu'il en a faite et la force avec laquelle il a su imposer ce mot, qui ont pu permettre son émergence pour, enfin, donner un nom à un genre, bien difficile à définir, mais qui existait depuis plus de trois décennies. D'ailleurs, le plus prestigieux prix de la science-fiction est un hommage à Hugo Gernsback, puisqu'il porte son nom, c'est le prix Hugo.

---

http://books.google.fr/books?hl=fr&id=TykCAAAAQAAJ&dq=A+Little+Earnest+Book+Upon+A+Great+Old

[1] Mike Ashley, *The Time Machines. The story of the science fiction pulp magazines from the beginning to 1950*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p.66.

N° 1 du magazine *Science Wonder Stories*, juin 1929, couverture de Frank R. Paul. [1]

Autre personnage important dans l'univers du magazine américain de science-fiction, c'est John W. Campbell (1910-1971). Le prix Hugo lui est décerné huit fois pour le meilleur magazine de science-fiction, *Astounding Stories*[2], dont il devient rédacteur en chef en 1937, il restera à ce poste jusqu'à sa mort en 1971. Son apport reste fondamental dans l'histoire de la science-fiction, par sa volonté d'inscrire son magazine exclusivement dans l'univers de la science-fiction, mais aussi par la direction qu'il traçait pour les écrivains de son magazine qui devait les mener à anticiper les changements scientifiques et technologiques. Campbell exige de ses écrivains qu'ils puissent lui apprendre comment la société humaine sera modifiée par tous ces changements scientifiques et technologiques :

[1] Illustration : http://www.noosfere.com/showcase/wonder_stories_page_2.htm

[2] Magazine lancé par le magnat William Clayton, et publié pour la première fois en janvier 1930 sous le titre : *Astounding Stories of Super-Science*. Le titre devient *Astounding Stories* en février 1931 puis, sous la direction de John W. Campbell, il devient *Astounding Science Fiction*. En 1960, Campbell change encore le titre en *Analog Science Fiction and Science Fact*, aujourd'hui ce magazine a pour titre : *Analog Science Fiction and Fact*.

> « […] les visions de l'avenir devaient respecter la vraisemblance scientifique, tenir scrupuleusement compte de l'état des connaissances, bref être solidement documentées. »[1]

Cette exigence va imposer Campbell et son magazine comme l'influence majeure pour les auteurs de science-fiction, l'importance de la revue va considérablement se développer jusqu'en 1950. La période allant de 1930 à 1950 est aujourd'hui considérée comme celle de l'âge d'or de la science-fiction. À partir de 1950, le magazine va perdre de sa superbe à cause d'un goût malheureux de son rédacteur en chef pour la Dianetic de Ron Hubbard, qui devait devenir quelques années plus tard la Scientologie. Dès lors, le magazine va publier quasi uniquement des récits d'inspiration « scientifique », et il va perdre alors le contact avec le monde de la science-fiction. Toutefois, de très bons auteurs de science-fiction vont continuer à écrire pour la revue, c'est le cas de Robert Silverberg ou de Poul Anderson (qui a reçu sept fois le prix Hugo). La publication des deux premières séries de *Dune* (Frank Herbert) de 1963 à 1964, montre sa place encore importante dans les magazines de science-fiction.

Numéro 76, mars 1937[2]

Numéro 403, juin 1964[3]

[1] Jacques Chambon, (dossier) *Les Chroniques martiennes*, Paris, Denoël, 1997, p. 340.

[2] Illustration tirée du site internet : http://www.noosfere.com/showcase/astounding_1937.htm

[3] Illustration tirée du site internet : http://www.noosfere.com/showcase/astounding_1964.htm

La réputation de Ray Bradbury s'est forgée par de nombreuses publications dans des magazines populaires, en écrivant notamment pour la revue *Weird Tales* à partir du numéro de novembre 1942. Mais ce qui fait la singularité de cet écrivain, c'est surtout l'expression, dès le début de sa carrière, d'une certaine revendication dans l'écriture d'une autre forme de science-fiction dans ses récits, une écriture plus littéraire :

> « Encore indécis, sans ligne directrice, Bradbury fait simultanément du très bon et du très mauvais travail. Le type de science-fiction qu'il voulait écrire, sans trucs ni science, se heurtait à l'opposition inflexible des rédacteurs en chef. Le seul encouragement qu'il reçut jamais d'un rédacteur en chef provenait de ceux des revues policières populaires. Ceux des magazines de SF lui conseillaient de s'adapter, d'écrire selon une formule plus standardisée s'il voulait vendre. »[1]

Ainsi, lorsque Ray Bradbury fait publier le recueil de nouvelles intitulé *Les Chroniques martiennes*, en 1951, nous sommes encore dans ce qui est considéré comme l'époque faste de la science-fiction. Tous ces magazines spécialisés, dans les années 40, ont fixé les caractéristiques d'une science-fiction moderne, et dès leur publication en revue, *Les Chroniques martiennes* de « Bradbury apparaissent comme peu orthodoxes dans un contexte où, sous l'influence de rédacteurs en chef comme John W. Campbell »[2], les nouvelles devaient suivre la règle de la vraisemblance scientifique. Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette influence est parfaitement illustrée par l'évolution des couvertures[3] de ces magazines, les dessins qui étaient souvent proches d'un imaginaire plutôt associé au fantastique, subissent eux aussi cette exigence de la vraisemblance scientifique. C'en est donc terminé des pieuvres géantes ou des araignées mangeuses d'hommes, ce sont désormais les robots, les fusées et les stations spatiales qui illustrent la couverture de ces magazines.

Contrairement à Jules Verne, il n'y a aucun souci de réalisme chez Bradbury, même si la dernière édition des *Chroniques martiennes* présente un changement de datation dans la chronologie. Les éditions datées de 1950 à 1990 faisaient commencer la colonisation de Mars

---

[1] *Fiction*, N° 123 spécial Bradbury, février 1964, article de William F. Nolan, Bradbury : « Un poète en prose à l'âge de l'espace », p. 42.

[2] Jacques Chambon, (dossier) *Les Chroniques martiennes*, Paris, Denoël, 1997, p. 340.

[3] La comparaison des couvertures de ces magazines peut facilement se faire sur le site internet : http://www.noosfere.com/showcase/pulps_magazines_americains.htm
Ce site propose en effet la visualisation de toutes les couvertures des magazines américains (mais aussi français) de science-fiction.

en 1999, un “voyage“ encore impossible à ce jour, la dernière édition fait commencer la colonisation en 2030. L’importance d’inscrire l’histoire dans un cadre spatio-temporel vraisemblable est toujours d’actualité dans l’œuvre de science-fiction, mais le point le plus important, dès *Les Chroniques martiennes,* c’est l'ambition littéraire de Bradbury, le souci d’apporter ce supplément de poésie à un genre jusqu’alors très peu considéré pour sa qualité littéraire. Son écriture extrêmement raffinée et une volonté manifeste de donner un supplément de sens à ses récits ont permis à ces derniers de se distinguer du contenu habituel des magazines de science-fiction.

Les Chroniques martiennes bousculent l’univers narratif du magazine de science-fiction, non seulement par la recherche d’une unité dans ce qui apparaît comme un discours romanesque, avec des nouvelles liées entre elles par des intermèdes laconiques qui dirigent des destins individuels vers une aventure collective, mais aussi par le recours à l’imparfait qui, dans le registre de la fiction, a la caractéristique de pouvoir imiter le discours historique, ce qui est le propre du discours romanesque. De plus, l’auteur, à l’image des grandes figures classiques du romanesque tels Balzac et Zola, a su donner une cohésion d’ensemble à ce recueil de nouvelles en utilisant certains personnages récurrents dans plusieurs nouvelles. Cette structuration permet à la nouvelle de prendre alors une tout autre stature, dans une incontestable trame romanesque propice à la dimension symbolique qui résulte de la recherche de ce supplément de sens. Et c’est justement l’anthropocentrisme à l’œuvre dans *Les Chroniques martiennes* qui décida John W. Campbell à ne pas publier ces nouvelles dans *Astounding Stories*, d’où leur publication dans *Planet Stories*, un magazine de moindre importance à cette époque. John W. Campbell avait compris que les nouvelles de Bradbury n’abordaient pas précisément les thématiques qu’il exigeait pour son magazine. La première nouvelle des *Chroniques martiennes*, “Ylla“, jugée « pas assez scientifique »[1] par Campbell, est l’exemple même d’une nouvelle orientation de la science-fiction qui se tourne vers des questions d’ordre social.

Pour Bradbury, il ne s’agit donc pas d’envisager seulement l’évolution de la société d’un point de vue scientifique ou technologique, comme le préconisait John W. Campbell dans *Astounding Stories*. L’auteur porte, d’une part, un regard sceptique sur une science excessivement idéalisée, d’autre part, il observe l’homme en privilégiant l’individu qu’il confronte aux nouvelles difficultés de la société. C’est une vision humaniste qui propose, après la perte de confiance envers la science, une réflexion sur la situation de la société occidentale après la Seconde guerre mondiale :

[1] Cité par Jacques Sadoul, *in Histoire de la science-fiction moderne*, Paris, Albin Michel, 1973, p 166.

> « Au bord de la mer morte de Mars, il y avait une petite ville blanche silencieuse. Déserte. On n'y voyait âme qui vive. Des lampes solitaires brûlaient toute la journée dans les magasins. Les portes des boutiques béaient, comme si les gens avaient décampé sans prendre le temps de les fermer à clé. Des revues, apportées de la Terre le mois précédent par la fusée d'argent, palpitaient, à l'abandon, jaunissantes, sur des présentoirs métalliques devant les drugstores silencieux. La ville était morte. Ses lits vides et froids. Nul autre bruit que le bourdonnement des lignes électriques et des générateurs qui continuaient de fonctionner tout seuls. [...] En glissant une pièce dans le télescope et en le pointant vers la Terre, peut-être aurait-on pu voir la grande guerre qui y faisait rage. Peut-être aurait-on vu New York exploser ; Ou Londres, couvert d'un brouillard d'un genre nouveau. Peut-être, alors, aurait-on compris pourquoi cette petite ville martienne était abandonnée. L'évacuation avait-elle été rapide ? Il suffisait d'entrer dans n'importe quel magasin et de déclencher l'ouverture des tiroirs-caisses ; ils jaillissaient dans un tintement de pièces de monnaie étincelantes. Cette guerre sur la Terre devait être terrible… »[1]

Les *Chroniques martiennes* peuvent se lire comme l'examen critique d'un mode d'existence, un discours général qui dénonce l'"American way of life", le modèle de référence occidentale intelligemment transposé à ces colons qui nous rappellent ceux qui ont colonisé les Amériques. Pour l'auteur des *Chroniques martiennes*, la conquête d'un nouveau monde implique des responsabilités, et le monde occidental, si avancé soit-il sur le plan technologique, n'est pas encore parvenu à ce degré de maturité qui lui permettrait d'acquérir le sens de ses responsabilités. Bradbury laisse planer un doute sur l'efficacité de l'action civilisatrice d'une société américaine toujours empêtrée dans des considérations raciales d'un autre âge :

> « Samuel Teece n'en croyait pas ses yeux. "Bon sang, où vont-ils trouver un moyen de transport ? Comment comptent-ils aller sur Mars ?
> — Les fusées, fit grand-papa Quatermain.
> — Pauvres imbéciles. Et où les prendront-ils, ces fusées ?
> — Z'ont mis de l'argent de côté pour en construire.
> — Première nouvelle.
> — On dirait que tous ces nègres ont gardé le secret. Z'ont fabriqué leurs fusées tout seuls, allez savoir où - en Afrique, si ça se trouve.
> — Est-ce qu'ils en avaient seulement le droit ? s'emporta Samuel Teece en arpentant la galerie.

[1] « *Les Villes muettes* », *in Les chroniques martiennes, op. cit.*, pp. 269-270.

— N'y a-t-il pas de loi à ce sujet ?

— C'est pas comme s'ils déclaraient la guerre, dit tranquillement le vieillard.

— Et d'où ils décollent, bon sang, ces faux-jetons, avec leur petits secrets ?

— Il est prévu que tous les nègres de la ville se réunissent au bord du lac des Fous. Les fusées seront là à une heure pour l'embarquement, et en route pour Mars.

— Téléphonez au gouverneur, appelez la milice, cria Teece. Ils auraient dû nous prévenir ! »[1]

Cet état des lieux du modèle américain est d'autant plus mis en relief par un récit qui souligne que les valeurs de civilisation sont du côté martien, notamment dans les premières chroniques, "Ylla" et de "La nuit d'été", où nous pouvons relever tout un jeu d'oppositions entre Mars (silence, paix, sérénité, création artistique, noblesse et pérennité des matériaux, accession à une spiritualité suprême) et la Terre (bruit, violence, agitation, production en série, matériaux industriels et rapidement usés, matérialisme) dessine une situation absurde, mais dont l'Histoire offre de nombreux exemples, où le prétendu civilisé fait figure de barbare et vice versa. C'est ainsi qu'une chance de progrès est malgré tout offerte au barbare, comme, là encore, cela s'est souvent produit dans l'Histoire. L'utopie martienne qui est évoquée en filigrane du récit de sa destruction finit par être agissante et évite aux *Chroniques martiennes* de s'achever dans un pessimisme sans espoir. Nous pouvons voir dans cette utopie martienne une réelle manifestation de l'idéal bradburien, mais aussi le témoignage de l'échec d'une société marquée par la course effrénée au progrès technique et scientifique au détriment du progrès humain.

[1] « *Tout là-haut dans les airs* », *in Les Chroniques martiennes*, *op. cit*., p. 189.

1.3.2. La remise en cause du futur scientifique

> « L'idée d'une civilisation universelle, totale, à la fois éthique et scientifique, supposant un progrès en même temps spirituel et temporel était donc à l'apogée de sa fortune quand elle fut assaillie par la guerre. »[1]

Paru pendant l'été 1946, *Le Pique-nique d'un million d'années*, texte qui formera plus tard la conclusion des *Chroniques martiennes*, révèle un très fort sentiment de désenchantement chez les personnages. C'est un texte nostalgique, voire réactionnaire, car tout le récit, comme d'ailleurs la plupart des autres œuvres de Bradbury, dévoile un certain regret du passé, une volonté de retour aux modes de vie du siècle précédent, et, paradoxalement pour une œuvre de science-fiction, la peur de la technique et la haine de la science. Cette peur de la science et ce récit mélancolique tourné vers le passé semblent prendre le contre-pied des anticipations du roman scientifique vernien, mais ce désenchantement rappelle un autre Jules Verne, celui qui, dans ses dernières années, est devenu plus pessimiste lorsqu'il évoque, nous l'avons vu, la fin du progrès scientifique dans *L'Éternel Adam*, ou quand il décrit avec ironie *La Journée d'un journaliste américain en 2890*. Bradbury situe certes son récit dans le futur, mais c'est au passé qu'il renvoie la plupart du temps :

> « — Il est temps que je vous mette au courant d'un certain nombre de choses. Je crois qu'il serait injuste que vous restiez à l'écart de tout ça. Je ne sais pas si vous comprendrez, mais il faut que je vous parle, même si vous ne devez retenir qu'une partie de mon discours.
>
> Il lâcha un feuillet dans le feu.
>
> Je brûle un monde d'existence, tout comme ce monde d'existence est en train de brûler sur la Terre en ce moment même. Pardonnez-moi si je parle comme un homme politique. Après tout, je suis un ancien gouverneur d'État, honnête de surcroît, ce pour quoi on m'en a voulu. La vie sur Terre n'a jamais pris le temps de donner quoi que ce soit de bon. La science est allée trop loin et trop vite pour nous, et les gens se sont retrouvés perdus dans une jungle mécanique, comme les enfants qui font tout un plat des jolies choses, gadgets, hélicoptères, fusées ; ils ont mis l'accent sur les fausses valeurs, sur les machines plutôt que sur la façon de les utiliser. Les guerres sont devenues de plus en plus dévastatrices et ont fini par tuer la Terre. C'est ce que signifie le silence de la radio. c'est ce que nous avons fui.
>
> [...]

[1] Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, Arthème Fayard, 1940, p. 8.

> La Terre n'existe plus. Il n'y aura plus de voyages interplanétaires pendant des siècles, c'en est peut-être fini à jamais. Mais ce mode de vie s'est révélé une faillite et s'est étranglé de ses propres mains »[1]

Dans cet extrait, Bradbury fait le constat amer d'une société avide de toujours plus de progrès techniques, d'un monde où l'honnêteté est devenue un travers qui dérange. Le rôle de la science dans cette quête du toujours plus puissant et du toujours plus vite, est ici vivement critiqué par l'auteur à travers le personnage du père qui dévoile le véritable objet de leur voyage. Sous couvert de vacances, leur départ pour Mars est en fait la fuite d'un monde qui s'autodétruit, d'un « mode de vie » qui « s'est révélé une faillite et s'est étranglé de ses propres mains » ; la métaphore est ici très forte. Pour Bradbury, le manque d'une réelle maîtrise de la science a entraîné l'homme, et surtout la Terre à sa perte. C'est ici une forme d'anticipation qui diffère complètement de celle que nous donnait à voir Jules Verne. En fait, le récit de Ray Bradbury délaisse le discours scientifique si présent dans le roman de science-fiction jusqu'alors, pour s'intéresser désormais davantage à l'homme et à la société humaine.

Le Pique-nique d'un million d'années, qui est donc à la fois la dernière des chroniques martiennes, par la place qu'elle occupe dans le volume, mais également la première à avoir été écrite, raconte très sobrement l'histoire d'un "pique-nique" d'une famille terrienne sur Mars, après la conquête, et qui rencontre au passage quelques ruines de constructions martiennes vieilles d'un million d'années. Les enfants de cette famille de terriens n'ont qu'une idée fixe, apercevoir des Martiens, promesse du père, ce qu'ils n'ont de cesse de lui rappeler. Le père, qui sait (nous venons de le voir) que la Terre a été détruite entre-temps dans un holocauste atomique, leur montre leur propre reflet dans l'eau et leur dit :

> « - Les voilà, dit papa. Il hissa Michael sur son épaule et pointa un doigt vers le bas.
> Les Martiens étaient là. Timothy se mit à frissonner.
> Les Martiens étaient là – dans le canal – réfléchis dans l'eau. Timothy, Michael, Robert, papa et maman.
> Les Martiens leur retournèrent leurs regards durant un long, long moment de silence dans les rides de l'eau… »[2]

L'écriture de l'écrivain américain est celle d'un désenchantement à venir, entre nostalgie et mélancolie, sa poésie reflète une réelle inquiétude face à l'incontrôlable frénésie

---

[1] « *Le Pique-nique d'un million d'années* », *in Les Chroniques martiennes*, *op. cit*., pp. 316-317.

[2] *Ibid*., p. 318.

d’une société occidentale pour les progrès techniques et scientifiques. Il est vrai que la Seconde guerre mondiale a bouleversé les consciences. Les progrès techniques et scientifiques ont montré leur efficacité à faire, littéralement, exploser la notion de progrès.

Allocution de Walter Dornberger, à Peenemünde, le 3 octobre 1942. Officier allemand qui a dirigé les programmes des missiles et fusées dans les années 30 et 40 :

> « Cette journée constituera, sans doute un tournant décisif dans l'évolution de la technique. Non seulement notre fusée a pénétré dans l'espace, mais, pour la première fois nous nous sommes servis de celui-ci pour relier deux points terrestres. La preuve est faite que la fusée à réaction est un moyen de navigation dans l'espace. De même que l'eau, la terre et l'air, l'espace infini deviendra le théâtre de liaisons intercontinentales et, en tant que tel, acquerra une importance politique. Le 3 octobre 1942 est le début d'une ère nouvelle dans les transports : celle de la navigation spatiale !... Tant que durera la guerre, le devoir nous commande d'accélérer la mise au point de la fusée en tant qu'arme de combat. »[1]

Ce qui n’empêchera pas les missiles V2 de provoquer un nouveau frisson scientifique, celui de la conquête spatiale. Un frisson qui va s’emparer des admirateurs de science-fiction, mais pas de Ray Bradbury, qui va focaliser son attention sur une actualité qu’il juge préoccupante, alors que d’autres ont déjà les yeux tournés vers l’espace.

[1] Walter Dornberger, *L'Arme secrète de Peenemünde : les fusées V2 et la conquête de l'espace*, N°122/123, Paris, J’ai lu, Flammarion, 1966, p. 31.

1.3.3. Bradbury et l'anti-modernisme à l'époque de la conquête spatiale

> « A y regarder de plus près c'est toute la modernité qui est rejetée, c'est l'évolution scientifique à partir du XIXe siècle qui, avec son cortège de vulgarisation, de vitesse et précipitation, de déculturation et de nivellement a rompu l'équilibre harmonieux de la culture traditionnelle.
> [...]
> La critique de Bradbury est « radicale » au sens américain, c'est-à-dire fondamentale, anti-capitaliste parce qu'elle est avant tout anti-moderne. »[1]

Les années cinquante voient fleurir un style de science-fiction peu répandu jusque-là, et dont Ray Bradbury, Clifford Simak (*Demain les chiens*, *Au carrefour des étoiles*) et Isaac Asimov (Le cycle des Robots – *I, Robot*, *L'Homme bicentenaire*) resteront les précurseurs. Pour ces auteurs, il s'agit de lancer un cri d'alarme : la société est au bord du précipice. Ce n'est pas ici de l'éventualité d'une guerre nucléaire, comme elle est évoquée dans *Les Chroniques Martiennes*, mais la ruine morale et spirituelle qui inquiète ces écrivains. C'est la société industrielle et urbaine qui est visée, plus que tel ou tel régime politique. Le pessimisme marque leurs œuvres, et l'écrivain pose la question de la "réelle" maîtrise de toutes ces nouvelles inventions par l'homme.

Ces critiques sont nettement plus apparentes chez Bradbury que chez Simak. On retrouve par exemple le thème de la puissance diabolique de la ville dans une nouvelle de Bradbury, « La Ville », dans *L'Homme illustré* :

> « La ville dégagea des narines secrètes dans ses murs noirs et l'air régulièrement aspiré souffla en trombe dans les profondeurs des conduits, à travers des filtres et des dépoussiéreurs, jusqu'à une série de membranes et de toiles délicates et argentées. »[2]

Dans *Les Chroniques Martiennes*, Bradbury condamne une civilisation incapable de conserver aux hommes le goût du beau et de l'inutile. Pour l'auteur, le machinisme va tuer de plus en plus tout sens moral, et bouleverser tous les rapports humains. « La Brousse » (dans *L'Homme illustré, 1951*), met en scène deux enfants qui se servent d'une pièce, la "nursery", qui permet de créer le paysage vivant que l'on veut. Ils vont s'en servir, pour faire dévorer leurs parents par des lions, dès qu'ils seront contrariés par eux. Pour l'auteur la machine veut être omnipotente, et tout ce qui s'opposerait à elle doit être supprimé :

---

[1] Gérard Cordesse, *La Nouvelle science-fiction américaine*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1984, p. 45.

[2] Ray Bradbury, « *La Ville* », *in L'Homme illustré*, Paris, Denoël, 1997, pp. 221-222.

David (psychologue) à George Hadley (père des deux enfants)

« Le conseil que je vous donne est de démolir cette sacrée chambre et de m'amener vos enfants régulièrement pendant un an pour que je les traite.

— À ce point ?

— Je le crains. L'un des buts premiers de ces nurseries était de nous permettre d'étudier les thèmes laissés sur les murs par l'esprit de l'enfant, de les analyser à loisir et d'aider l'enfant. Dans le cas présent, toutefois, la chambre est devenue un véhicule de pensées destructives, au lieu de les libérer. »[1]

Cependant, on ne peut pas considérer la science comme diabolique chez Bradbury, mais celle-ci grise l'homme, qui ne semble pas posséder la maturité et les capacités personnelles nécessaires pour s'en assurer la maîtrise totale. L'homme n'est pas encore en âge de contrôler une telle machine, et les enfants de cette nouvelle symbolisent l'humanité immature qui joue avec des machines beaucoup trop dangereuses pour elle. C'est très précisément dans ce type de récit que nous trouvons l'antimodernisme, il décrit la dangerosité de l'esprit scientifique, notamment sa vocation utilitaire poussée à l'extrême, et par là son irrémédiable logique antihumaine. Publié deux ans avant *Fahrenheit 451*, *L'Homme illustré* est un recueil qui propose, après *Les Chroniques martiennes*, une continuité dans l'exploitation des thèmes propres à l'antimodernisme américain dans la science-fiction, mais cette continuité est surtout l'illustration d'une écriture humaniste.

Nous l'avons vu, les nouvelles des *Chroniques martiennes* ne reposent pas sur la science et la technologie. Cela peut apparaître comme une attitude paradoxale à l'époque de Bradbury, en effet, après la Seconde guerre mondiale, les progrès techniques et scientifiques furent si importants, qu'ils ont entrainé la société occidentale vers de nouvelles conquêtes, illustrées, pour certaines, par les visions contenues dans les romans de Jules Verne. En effet, la société contemporaine de Ray Bradbury qui voit le début de la conquête spatiale, celle qui assiste aux progrès de l'aéronautique (Avion-fusée X-1 qui dépasse la vitesse du son le 14 octobre 1947), et qui croit aux promesses de l'extraordinaire potentiel des missiles V2, technologie désormais au service des Alliés après la Seconde guerre mondiale.

[1] Ray Bradbury, *L'Homme illustré*, « La brousse », Paris, Éditions Denoël, 1997, p. 24.

Avion-fusée X-1[1]

À Cap Canaveral, le 24 juillet 1950, lancement d'une fusée « Bumper »
élaborée à partir d'un V2 modifié.[2]

[1] Source : site internet Avions légendaires disponible à l'adresse suivante :

http://avions.legendaires.free.fr/x1.php

[2] Source: site Le Forum de la conquête spatiale disponible à l'adresse internet suivante :

http://www.forum-conquete-spatiale.fr/forum.htm

Pour l'image :

http://www.forum-conquete-spatiale.fr/usa-f13/24-juillet-1950-1er-lancement-d-une-fusee-de-cape-canaveral-bumper-8-t6316.htm

Ces nouvelles inventions vont stimuler l'imaginaire de nombreux auteurs de science-fiction, et surtout émerveiller une société qui va progressivement être entraînée vers la quête de ce nouvel "El dorado", ce nouveau défi proposé à la science. Pourtant, à seulement quelques années de la mise en orbite de Spoutnik (Le 4 octobre 1957) et du premier pas sur la Lune (21 juillet 1969), les récits de Bradbury ne témoignent pas de cette effervescence liée à la conquête spatiale de l'après-guerre. La science n'est pas le centre névralgique de ses récits.

Dans *L'Homme illustré* (1951), la nouvelle intitulée « *Kaléidoscope* » évoque pourtant un récit se déroulant dans l'espace et un futur assez proche, ce qui laisserait donc penser que la nouvelle en question aborde enfin le thème de la conquête de l'espace. Mais là encore le récit esquive ce thème pour aborder le seul qui l'intéresse : l'Homme. Dans cette nouvelle, une fusée explose dans l'espace, non loin de la Terre. Ses occupants, des militaires, heureusement en scaphandre, sont aussitôt dispersés et s'éloignent les uns des autres. Le premier moment de désarroi passé, ces militaires comprennent qu'ils ne pourront pas être sauvés, ils se savent donc condamnés et attendent l'inexorable chute vers la Terre. Le capitaine et son second, Hollis, sont incapables de rassembler les hommes, mais ils cherchent tout de même à les réconforter. Chaque militaire réagit différemment : Stone cherche à comprendre les causes de l'accident ; Stimson redoute la mort ; Lespère divague dans un monologue dépourvu de sens. La radio leur permet de communiquer entre eux. L'âme humaine se révèle dans ce moment dramatique, et le vieil ennemi secret de Hollis, Applegate, qui a compris qu'il n'avait plus rien à perdre, dévoile ses sentiments, et profite de la situation pour avouer sa haine au capitaine et quelques méfaits passés envers Hollis. Lespère révèle à Hollis que sa vie a été plutôt bien remplie, il pense avoir tout eu, les femmes, l'argent, et le bonheur. Ce regard qu'il porte sur une vie bien remplie lui permet d'accepter son sort, et de considérer sa mort prochaine comme supportable. Cet aveu fait prendre conscience à Hollis que la sienne fut inutile et vide.

Touché par le dialogue entre Lespère et Hollis, Applegate revient sur ce qu'il leur a dit et avoue alors qu'il a menti, proche d'une mort certaine il tient à se réconcilier avec ses ennemis. Et tandis qu'ils s'éloignent les uns des autres, perdent le contact radio et disparaissent apaisés, Hollis se demande quelle ultime bonne action il pourrait accomplir pour compenser la médiocrité de toute son existence :

> « Et moi songeait Hollis. Que puis-je faire? Y a-t-il quelque chose que je pourrais faire maintenant pour compenser ma vie terriblement vide? Si seulement je pouvais accomplir une bonne action pour contrebalancer toute la saleté que j'ai amassée durant des années et dont j'ignorais jusqu'à la présence en moi ? Mais il n'y a plus personne,

hors moi-même, et comment ferais-je seul le bien ? Cela est impossible. Demain soir, je me heurterai à l'atmosphère terrestre. Je flamberai, songeait-il, et mes cendres parsèmeront les continents. Je servirai à quelque chose, mais des cendres, ce sont des cendres, elles sont un appoint pour le sol.

[…]

Quand j'atteindrai l'atmosphère, se dit-il, je me consumerai comme un météore.

Je me demande si quelqu'un va me voir ?»[1]

Sur Terre, précisément, un enfant aperçoit l'étoile filante qui correspond à la chute et à la mort de Hollis :

« Le petit garçon sur la route de campagne regarda le ciel et poussa un cri.

— Regarde, Maman, regarde ! Une étoile filante !

— Fais un vœu, dit sa mère. Fais un vœu. »[2]

De même, dans la nouvelle intitulée « L'Homme de l'espace », toujours dans *L'Homme illustré*, un père veut faire comprendre à son fils de quatorze ans que ses longs voyages dans l'espace ne le rendent pas heureux. Ces voyages, ne sont pas extraordinaires, et ce père éprouve des difficultés à se situer dans sa famille, il ne communique quasiment plus avec sa femme.

« Je veux que tu me promettes quelque chose.

— Quoi donc, papa ?

— Ne sois jamais un homme de l'espace

Je m'arrêtai.

— Je dis ça sérieusement. Parce que, quand on est là-bas, on a envie d'être ici ; et quand on est ici, on a envie d'être là-bas. Ne commence pas. Ne te laisse pas avoir.

— Mais…

— Tu ne sais pas ce que c'est. Chaque fois que je me trouve là-bas, je me dis : si jamais je reviens sur Terre, j'y resterai ; je ne partirai plus jamais. Mais je repars, et je suppose que je continuerai à le faire toute ma vie.

[…]

Enfin, je demandai : « Combien y a-t-il de façons de mourir dans l'espace ?

— Un million.

— Par exemple ?

[1] Ray Bradbury, « *Kaleidoscope* », *in L'Homme illustré*, Paris, Denoël, 1997, p. 39.

[2] *Ibid*., p. 39.

> — Les météores. L'air qui s'échappe de la fusée. Des comètes qui t'entraînent. La commotion ; L'étouffement. L'explosion. La force centrifuge. Trop d'accélération. Trop peu. La chaleur ou le froid, le soleil, la lune, les étoiles, les planètes, les astéroïdes, les planétoïdes, les radiations… »[1]

Ces récits abordent plus ou moins directement l'espace extraterrestre, mais l'auteur n'aborde ici pas autre chose que les thèmes des relations humaines, la famille, le travail, la peur de la mort ou la signification même de notre existence. C'est notamment le cas de la première nouvelle d'un autre recueil de Bradbury : *Les Machines à bonheur* (nouvelles publiées de 1949 à 1964), cette nouvelle, intitulée aussi « *Les Machines à bonheur* », confirme l'importance que l'auteur accorde aux rapports humains dans ses récits. « Les Machines à bonheur », c'est l'histoire de deux prêtres irlandais et deux prêtres italiens qui discutent et se disputent en regardant le décollage de la première fusée spatiale à la télévision. Certains considèrent qu'il s'agit là d'un vrai progrès pour l'humanité, et qu'il faut l'encourager, les autres pensent que ce premier voyage dans l'espace est une dangereuse remise en question de l'existence de Dieu. Le récit d'anticipation est l'occasion pour Bradbury de projeter sa thématique dans l'avenir, pour lui les thèmes restent les mêmes dans le futur, il veut pourtant y chercher quelque chose. En effet, la science-fiction ne se résume pas seulement à un cadre spatio-temporel dans lequel il développera les mêmes récits que les "romans classiques". L'auteur exploite alors un domaine bien particulier de la science-fiction pour trouver ce qu'il cherche : l'anticipation.

Comme nous allons le voir, l'anticipation est un trait remarquable de la science-fiction. Longtemps considéré comme étant la seule manifestation sérieuse de la science-fiction, l'anticipation se démarque de certains récits de science-fiction par une plus grande rigueur du vraisemblable scientifique.

[1] Ray Bradbury, « *L'Homme de l'espace* » *in L'Homme illustré*, Paris, Denoël, 1997, pp. 98-99.

2. L'anticipation : le récit du vraisemblable

> « En utilisant les données nouvelles, en prolongeant à travers l'avenir la suite présumée des études en cours, des écrivains doués d'une imagination méthodique, se complurent dès lors à résoudre fictivement certains problèmes qui se posaient depuis des siècles et certains autres que le progrès venait seulement de nous soumettre. Ils se sont savamment divertis à suppser l'avènement de possibilités parfois souhaitables et parfois redoutables ; bref, ils se sont livrés à des *anticipations*, mot dont Wells s'est servi le premier dans ce sens, mais qu'il serait injuste de réserver à ses prévisions. Il eut, en effet, des prédécesseurs comme Edgar Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Jules Verne ; et, de nos jour, il n'est pas le seul anticipateur, puisque nous possédons Camille Flammarion et J.H. Rosny aîné, pour ne citer que les plus illustres. »[1]

Pierre Versins ne s'attarde guère sur la notion d'anticipation dans *L'Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction*, il n'hésite pas à comparer le récit d'anticipation, déplacement temporel vers l'avenir, à un simple déplacement géographique. Pour lui, c'est seulement faire le choix du « temps au lieu de l'espace pour montrer une situation différente de celles que nous connaissons. »[2] Cependant, il nous renseigne un peu sur la nature de l'anticipation lorsqu'il aborde le cas de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) : « Là, tout le monde sait qu'il est l'auteur de la première anticipation moderne, dont le retentissement s'étendit à toute l'Europe, *L'An deux mille quatre cent quarante*, *rêve s'il en fût jamais*. »[3] C'est aussi l'avis de Michel Prat et Alain Sebbah, dans *Fictions d'anticipation politique* :

> « En matière d'anticipation politique, il semble bien que tout ait commencé au XVIIIe siècle. Durant les époques précédentes, et dès l'Antiquité, l'Utopie avait situé dans l'imaginaire une organisation sociale jugée parfaite, susceptible, par effet de contraste, de faire ressortir les défauts de la société où les auteurs étaient contraints de vivre. Louis-Sébastien Mercier, dans *2440*, publié en 1771, eut le premier l'idée – inspiré, bien sûr par le mouvement, qui se dessinait, vers la Révolution française, d'insérer dans l'Histoire, plus précisément dans le futur, son monde utopique. »[4]

---

[1] Maurice Renard, « Anticipations », *Paris-Soir*, 8 mai 1925 *in Maurice Renard, romans et contes fantastiques*, Robert Laffont, Paris, 1990, p. VIII de l'Avant-propos.

[2] *Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction*, *op. cit*., p. 51.

[3] *Ibid*., pp. 581-582

[4] Michel Prat & Alain Sebbah, *Fictions d'anticipation politique*, N° 73, Eidôlon - Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature, Bordeaux, PUB, 2003, p. 9.

Il apparaît dans cette citation que l'anticipation se développe dans un espace facilement identifiable. Les auteurs commencent par évoquer l' « anticipation politique », puis, pour situer l'anticipation dans l'héritage antique de l'Utopie, ils parlent de cet espace imaginaire dans lequel les récits critiquaient les « défauts de la société où les auteurs étaient contraints de vivre » en décrivant « une organisation sociale jugée parfaite ». Enfin, la situation temporelle du « monde utopique » est fixée depuis Louis-Sébastien Mercier, dans *2440*, « plus précisément dans le futur ».

Les conventions de l'anticipation sont, d'après Pierre Versins, plutôt simples, voire simplistes, à exposer : « Pour les anciens comme pour les modernes, il n'y a pas de problème : on y est comme ça, sans explication (« C'était le 3 juin 2704, etc…) »[1].

Dans *Panorama de la science-fiction,* Jacques Van Herp apporte une définition plus complète de la situation de l'anticipation « dans la peinture des cités futures »[2] :

> « Dans la peinture des cités futures, il faut distinguer trois démarches : l'anticipation, l'utopie, la contre-utopie. L'anticipateur décrit un univers imaginaire, soit par extrapolation des données de son époque, soit par prévision pure ou par jeu. C'est le plus souvent la description d'un nouveau monde technique et scientifique, plus rarement de nouveauté sociale. Et, même si c'est le cas, ce n'est pas le but essentiel de son ouvrage. De plus, cet univers n'est pas donné comme idéal : c'est souvent un monde plus agréable que le nôtre, mais toujours perfectible. »[3]

C'est une définition qui souligne exactement les caractéristiques de *La Journée d'un journaliste américain en 2890*, seule œuvre d'anticipation de Jules Verne qui, pour Van Herp, serait fort inspirée de Robida, ce que réfute Roger Bozzetto qui, dans *Fantastique et mythlogies modernes*, écrit que :

> « Hetzel oblige Verne à abandonner le romantique héros de *Paris au XXe siècle* (1864). Ce roman pessimiste, dystopique, mettait en scène Michel, un poète que la société excluait peu à peu, comme tous les poètes et autres personnages non-rentables, de la vie sociale, en promouvant l'utilisation sans frein des machines – ce qui entrainait la "machinisation" des individus. »[4]

---

[1] *Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction*, *op. cit*., p. 52.

[2] Jacques Van Herp, *Panorama de la science-fiction*, Bruxelles, Claude Lefrancq Éditeur, 1996, p.187.

[3] *Ibid*., p.108.

[4] Roger Bozzetto, *Fantastique et mythologies modernes*, Aix-en-Provence, PUP, 2007, p. 46.

Cependant, la définition de l'anticipation de Jacques Van Herp pose un problème. L'auteur sépare l'anticipation de l'utopie et de la contre-utopie en simplifiant leurs "tâches" ; l'utopie propose « le meilleur des mondes possibles »[1] et pour le contre-utopiste :

> « [...] l'avenir est sombre, plein de menaces, le monde de demain sera invivable et terrifiant : l'homme y est écrasé par la technique, par l'État, par le conformisme de l'époque, avec cette nuance importante, qui distingue la contre-utopie de l'anticipation simplement pessimiste, que c'est au nom du bonheur de l'homme qu'on l'étouffe. »[2]

Ces définitions sont justes si l'on accepte que l'anticipation, telle qu'elle est définie par Van Herp, ne trouve sa place qu'au XIXe siècle, un siècle considéré par Michel Prat comme étant l'âge d'or des anticipations politiques. En effet, si les utopies s'inscrivaient dans l'intemporalité jusqu'au XIXe siècle, la révolution insdutrielle change considérablement la donne, et le futur, grâce aux progrès de la science et de la technique, est à portée de main, ou plutôt de l'imagination de l'auteur. Ces réalisations du progrès sont matérialisées dans un futur si proche, que l'ensemble des problèmes philosophiques et moraux posés expriment davantage une obsession du présent. Dès lors, s'il appartient à la science-fiction d'être subversive, c'est-à-dire de suggérer de nouvelles structures sociales et de nouveaux modes comportementaux, le choix de la vraisemblance rejoint la problématique de l'utopie, et l'intérêt philosophique d'une écriture en désaccord avec son époque :

> « Un livre sur l'avenir ne peut nous intéresser que si ses prophéties ont l'apparence de choses dont la réalisation peut se concevoir. »[3]
>
> Aldous Huxley (1946)

L'auteur ajoute, toujours à propos de Jules Verne, dans les notes de la page 46 : « Il n'a pu être influencé par Robida car *Le Vingtième siècle*, date de 1883. »

[1] *Panorama de la science-fiction*, *op. cit*., p. 187.

[2] *Ibid*., pp. 187-188

[3] Aldous Huxley cité par Lucien X. Polastron, *in Livres en feu : histoire de la destruction des bibliothèques*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p.357.

2.1. Vraisemblance et conventions du voyage temporel

Aujourd'hui, le roman d'anticipation est considéré comme un genre à part entière de la science-fiction, il faut souligner que la confusion entre le roman d'anticipation et le roman de science-fiction n'est pas rare. L'anticipateur a pour projet de propulser le lecteur dans une société fictive située dans le futur. La principale caractéristique du récit d'anticipation est la crédibilité de toutes les caractéristiques de cette société, sa vraisemblance alors qu'elle n'est que fiction. La finalité de ce type de roman est donc d'ancrer le récit dans un réel crédible pour le lecteur. Pour cela, certains éléments du récit sont empruntés à la réalité contemporaine, et l'auteur n'hésite pas à mélanger des événements fictifs avec des événements issus de la réalité.

Le récit d'anticipation, dans une perspective qui refuse au départ le merveilleux ou le fantastique, implique que si les situations décrites paraissent fictives, c'est parce qu'elles sont perçues comme non réalisées, ou réalisables dans un avenir plus ou moins proche. L'utopie posait également la possibilité ultérieure de cet état de réalisation, voire de perfection.

Cela dit, dans l'univers de la science-fiction, les écrivains n'ont pas toujours eu à l'égard du "Temps" une posture unique. Si pour certains, c'est une composante secondaire du récit, il peut être pour d'autres le thème central de ce récit, à savoir la connaissance du futur. Parfois, le "Temps" s'impose comme le sujet du récit, c'est le cas des récits abordant la thématique des paradoxes temporels.

La temporalité n'est pas à proprement parler un thème : placer une histoire dans l'avenir et non dans un lieu inconnu n'est jamais que choisir le temps au lieu de l'espace pour montrer une situation différente de celles que nous connaissons. Pourtant, l'opération mentale nécessaire à l'acceptation de la fiction fondée sur le temps a été plus longue à s'implanter que celle qui consistait à situer l'utopie en terre inconnue. Aujourd'hui, les récits sur les voyages temporels abondent dans la littérature et le cinéma, cette thématique s'accompagne souvent d'une déconstruction de la chronologie linéaire au profit d'une complexification ressemblant à un exercice de style.

Chez les auteurs qui ont façonné le récit d'anticipation, atteindre l'utopie requiert "seulement" de se déplacer jusqu'à elle, c'est-à-dire de se déplacer vers l'avenir. Si l'époque et les connaissances scientifiques ne permettent pas, pour les premiers, de se livrer à une description technique d'un voyage temporel, certains artifices suffiront pour permettre l'illusion du vraisemblable.

C'est le cas de Louis-Sébastien Mercier, dont le narrateur dort 700 ans pour se réveiller en l'an 2440 :

> « Il était minuit quand mon vieil Anglais se retira. J'étais un peu las : je fermai ma porte et me couchai. Dès que le sommeil se fut étendu sur mes paupières, je rêvai qu'il y avait des siècles que j'étais endormi, et que je me réveillai. Je me levai, et je me trouvai d'une pesanteur à laquelle je n'étais pas accoutumé. Mes mains étaient tremblantes, mes pieds chancelants. En me regardant dans mon miroir, j'eus peine à reconnaître mon visage. Je m'étais couché avec des cheveux blonds, un teint blanc et des joues colorées. Quand je me levai, mon front était sillonné de rides, mes cheveux étaient blanchis [...]
> En sortant de chez moi je vis une place publique qui m'était inconnue. On venait d'y dresser une colonne pyramidale qui attirait les regards des curieux. J'avance, et je lis très distinctement : l'an de grâce MMIVcXL. »[1]

Pour Restif de la Bretonne, dans *Les Posthumes* (1802), le duc Multipliandre a transféré son esprit dans le corps d'un être humain à venir, puis aura une vision de l'univers futur jusqu'à sa fin ; c'est aussi le procédé utilisé par Pierre-Simon Ballanche, pour son Écossais dans les *Visions d'Hébal, chef d'un clan écossais* (1831). En 1833, Charles Nodier, dans *Hurlubleu, grand Manifafa d'Hurlubière*, fera faire un bond de 10000 ans à son personnage, Berniquet, celui-ci devra faire le récit de son époque au "grand Manifafa" : « Paris, vers l'an de grâce 1833 »[2].

Une autre particularité de ces romans est aussi qu'ils tiennent un double discours. Le narrateur s'adresse généralement à un narrataire qui appartient à la même époque que lui, le futur, alors que le discours de ce narrateur comporte des spécifications, évidemment, à l'adresse d'un autre narrataire contemporain de la publication du roman :

> « Dès lors, ne soyons pas surpris de ce qui eût étonné un parisien du dix-neuvième siècle, et, entre autres merveilles, de cette création du Crédit instructionnel. »[3]

De même dans *Hurlubleu* de Charles Nodier :

---

[1] Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440 : rêve s'il en fut jamais*, Nouvelle Edition, 1786, Tome premier, p. 19. Édition numérisée disponible sur le site internet Gallica à l'adresse suivante : http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k844569.image.f1.langFR

[2] *Hurlubleu*, *op. cit.*, p. 11.

[3] Jules Verne, *Paris au XXe siècle*, Paris, Édition Le Club France Loisirs, 1994, p. 36.

> « - Votre Majesté saura donc, reprit Berniquet profondément ému, comme il devait l'être, de cette marque de bienveillante familiarité, que j'habitais il y a quelque dix mille ans une espèce de village malpropre, fétide, sottement bâtie et disgracieuse en tout point, construite alors sur une partie de l'emplacement qui a été occupé depuis par les écuries de vos nobles icoglans, et qui se nommait Paris dans le patois de cette époque barbare. »[1]

Quant à *La Machine à explorer le temps* (1895) de H.-G. Wells, son moyen de voyager dans le temps eut un immense succès grâce à sa fameuse machine, qui permet à son voyageur temporel d'aller dans le futur, mais aussi de revenir dans le présent et décrire ainsi le futur qu'il vient de découvrir. La description de cette machine nous rappelle les fabuleuses machines de Jules Verne, et leur justification scientifique :

> « (le Psychologue) J'aurais dû y penser ; c'est assez évident et cela soutient merveilleusement le paradoxe. Nous ne pouvons pas plus voir ni apprécier cette machine que nous ne pouvons voir les rayons d'une roue lancée à toute vitesse ou un boulet lancé à travers l'espace. Si elle s'avance dans le Temps cinquante fois ou cent fois plus vite que nous, si elle parcourt une minute pendant que nous parcourons une seconde, l'impression produite sera naturellement un cinquantième ou un centième de ce qu'elle serait si la machine ne voyageait pas dans le Temps. C'est bien évident. »[2]

Un autre auteur anglais, W. Olaf Stapledon, dans *Les Derniers et les premiers* (1930), se sert de la télépathie pour traverser le temps, et recevoir ainsi le récit d'un homme situé dans un futur très lointain. Dans *La Cité des asphyxiés* (1937) de Régis Messac (mort en déportation en 1944), un petit bourgeois du XXe siècle est projeté dans l'espace-temps. Il se retrouve dans une ville crépusculaire et suffocante : la cité des asphyxiés. Un monde souterrain, un monde qui vit littéralement à l'envers. Les philosophes passent tout leur temps à résoudre des mots croisés, les musiciens sont sourds et les peintres aveugles, les fontaines ne distribuent pas d'eau mais de l'air.

Si le voyage dans le temps a pu se satisfaire d'improbables péripéties pour entrevoir le futur, La vraisemblance s'impose progressivement comme la règle à suivre pour ce genre de récit. Pourtant, si le progrès permet d'explorer le temps, l'adoption d'une certaine rigueur scientifique et technique n'entraîne pas forcément la découverte de la société idéale, bien au contraire.

---

[1] *Hurlubleu*, *op. cit*., p. 9.

[2] Herbert-George Wells, *La Machine à explorer le temps*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 30-31.

2.2. L'anticipation, de la vraisemblance à la désillusion

Lorsque le 21 juillet 1969, un Américain, Neil Armstrong, a posé le pied sur la Lune, réalisant ainsi l'un des rêves les plus anciens de l'humanité, Jules Verne a été salué comme le plus génial anticipateur de l'astronautique moderne, pour avoir publié, en 1865, *De la Terre à la Lune* et *Autour de la Lune*, en 1869.

Les récits de Jules Verne impliquent un décalage vers l'avenir, sans que pour autant celui-ci soit nécessairement lointain. Ses récits sont pour lui l'occasion d'annoncer un état ultérieur de la science et des techniques. Wells aborde l'anticipation d'une manière un peu différente, avec *Les Premiers Hommes dans la lune*, écrit en 1901, c'est une découverte scientifique qui permet à Cavor et son ami de quitter la Terre pour la Lune, laquelle s'inscrit, malgré tout, dans l'évolution technique et scientifique de l'époque, c'était aussi, à peu de chose près, le postulat de départ pour *La Machine à explorer le temps*. Dans l'un et l'autre cas, l'auteur ou le narrateur se place explicitement dans un temps postérieur à celui de la lecture. Dans *La Guerre des mondes*, la première phrase le dit clairement : « Personne n'aurait cru, dans les dernières années du XIXe siècle, que les choses humaines fussent observées, (…)»[1] alors que peu après dans le récit, ces dernières années sont devenues une « époque révolue ».

Aldous Huxley, dans sa préface au *Meilleur des mondes*, est encore plus explicite :

> « Mais *Le Meilleur des mondes* est un livre qui traite de l'avenir, et, quelles qu'en soient les qualités artistiques, un livre sur l'avenir ne peut nous intéresser que si ses prophéties ont l'apparence de choses dont la réalisation peut se concevoir. »[2]

C'est là encore le postulat qui sous-tend le récit d'anticipation. *L'An 2440, Rêve s'il en fut jamais* du "père" de l'anticipation, Louis-Sébastien Mercier, fut publié en 1771, mais le contexte du récit était celui du personnage 700 ans plus tard. Et ce qui fait l'intérêt de ce genre de récit, lorsque nous les rapportons à la tradition utopique, c'est le regard que porte l'auteur sur la nouvelle société telle qu'elle est vraisemblablement imaginée dans le futur.

Les divergences entre le récit de science-fiction et le récit d'anticipation reposent généralement sur la place faite à l'imaginaire par rapport à la crédibilité. Une distinction interne au genre lui-même indique donc une différence selon que la science-fiction est "sociale" ou "mythique", la dimension temporelle revêtira une importance constitutive ou servira seulement

[1] H. G. Wells, *La Guerre des mondes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 23.

[2] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 10.

de donnée générale. L'absence de situation temporelle, ou "a-temporalité", de la science-fiction lui permet, en revanche, de compenser son caractère "invraisemblable" par une puissance de suggestion infiniment plus forte. On pourrait dire que la première souligne l'élément "science", la deuxième l'élément "fiction" dans la définition étymologique du genre tout entier. Mais il faut bien voir que c'est la position par rapport au Temps, et non par rapport à la réalité matérielle, qui se trouve impliquée. Le caractère vraisemblable de l'anticipation induit l'existence et le pouvoir du Temps ; La science-fiction "mythique" fige ce Temps ou l'abolit. Jean-Baptiste Grainville dans son ouvrage posthume, *Le Dernier homme* (1811), décrit une histoire dans un futur qui appartient à cette "a-temporalité" d'une science-fiction "mythique". Ainsi, par le biais de la rêverie, Grainville fait surgir des ruines du passé un avenir dévasté où erre Omégare, le héros du *Dernier Homme*:

> « Qui sait si sur les rives de la Seine, de la Tamise ou du Suiderzee, là où maintenant, dans le tourment de tant de jouissances, le cœur et les yeux ne peuvent suffire à la multitude des sensations : qui sait si un voyageur comme moi ne s'assoira pas un jour sur des muettes ruines, et ne pleurera pas solitaire sur la cendre des peuples et la mémoire de leur grandeur. »[1]

Ce qui n'est pas sans rappeler l'immobilité du Temps et d'autres ruines, dans les trois derniers vers d'une Ode de Nicolas-Laurent Gilbert, intitulée « Le jugement dernier » (1773) :

> « L'éternel a brisé son tonnerre inutile ;
> Et, d'ailes et de faux dépouillé désormais,
> Sur les mondes détruits le temps dort immobile. »[2]

Prévoir le futur, c'est déjà s'assurer une mainmise sur le Temps. Mais l'anticipation pure et simple ne suffit pas à la science-fiction. En fait, trois facteurs pourraient être dégagés, qui, tout en étant subtilement imbriqués, sont sans doute les sources d'inspiration de tous les textes précédemment cités : l'exploration des terres nouvelles, les progrès des sciences et des industries, et les tentatives ou espoirs, de bâtir une société nouvelle.

---

[1] Jean-Baptiste Grainville, *Le Dernier homme. Ouvrage posthume par M. de Grainville, homme de lettres*, Seconde édition publiée par Charles Nodier, Paris, Ferra et Deterville, 1811, p. 83 ; réédition, Slatkin reprint, Genève, 1976.

[2] Nicolas-Laurent Gilbert, « Le Jugement dernier » *in Poètes de Jésus-Christ*, poésies rassemblées par André Mabille de Poncheville, Bruges, Librairie de l'œuvre Saint-Charles, 1937.

C : Le rêve d'une société idéale

> « En effet, un tel phénomène, dans l'histoire de l'humanité ne s'oublie plus, parce qu'il a révélé dans la nature humaine une disposition et une faculté pour le mieux telle qu'aucun politique n'aurait pu avec toute sa subtilité la dégager de la marche des événements jusqu'à aujourd'hui et que seules la nature et la liberté réunies dans l'espèce humaine suivant les principes internes du droit, pouvaient promettre, mais, en ce qui concerne le moment, seulement d'une manière indéterminée et comme événement contingent.
>
> Cependant, même si le but visé par cet événement n'était pas aujourd'hui atteint, même si la révolution ou la réforme de la constitution d'un peuple échouait finalement, ou bien si, après une durée de quelque temps, tout retombait dans la primitive ornière (comme maintenant certains politiques l'annoncent), cette prédiction philosophique néanmoins ne perd rien de sa force. - Car cet événement est trop grand, trop lié aux intérêts de l'humanité, et d'une influence trop étendue dans le monde et toutes ses parties, pour ne pas devoir être rappelé aux peuples à l'occasion de circonstances favorables et évoqué lors de la reprise de nouveaux essais en ce genre. » (1798)[1]

Dans *Nous autres*, l'idéologie entretenue par l'État Unique s'évertue à trier parmi les illustres anciens ceux dont les travaux légitiment et alimentent leur discours. Ainsi, D-503 n'hésite pas de qualifier Taylor comme « le plus génial des anciens »,[2] il n'a pas la même considération pour l'œuvre de Kant : « Comment ont-ils pu écrire des bibliothèques entières sur un Kant quelconque et remarquer à peine Taylor, ce prophète qui a su regarder dix siècle en avant ? ».[3] La position de D-503 concernant Kant peut s'expliquer par le point de vue de ce dernier sur l'importance du phénomène révolutionnaire qu'il explicite dans la citation ci-dessus. Le jugement de Kant sur le mouvement entraîné par la révolution est en contradiction avec les préceptes du régime totalitaire de l'État Unique, D-503 explique notamment : « - Parce qu'il ne peut pas y avoir de révolution. Parce que notre révolution a été la dernière et qu'il ne peut plus y en avoir. Tout le monde sait cela. ». Cet extrait révèle l'un des aspects du monde idéal tel qu'il apparaît dans la société de l'État Unique : l'immobilisme idéologique, scientifique, social et artistique.

---

[1] Emmanuel Kant, *Le Conflit des Facultés*, Paris, Librairie philosophique, 1955, pp. 104-105.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 44.

[3] *Ibid.*, p. 44.

1. La société utopique

Image du film *Metropolis* (Fritz Lang) représentant la “tour de Babel“.[1]

Longtemps, les hommes ont rêvé de mondes utopiques, habités par des hommes meilleurs. Certains ont voulu codifier cette rêverie, et depuis Platon, nous connaissons d’innombrables projets de cité idéale. L’utopie n’était pas très appréciée par le “socialisme scientifique”, qu’il s’agisse de Marx ou d’Engels, les penseurs révolutionnaires pensaient que l’utopie, dans la pratique littéraire du XIXe, empêchait toute forme de progrès social par la quête d’une société idéale mais irréalisable. L’utopie impliquerait donc l’impossibilité pratique de ce progrès social en tant que processus politique et scientifique réalisable *hic et nunc*. Cependant, maintenant que nous savons les limites et les conséquences de l’application du “socialisme”, nous pouvons nous demander si les faiseurs d’utopie, à vouloir tout prévoir, tout régler et tout réglementer, ne fabriquaient pas, sans le savoir, et au nom du bonheur des hommes, des mondes aussi totalitaires, aussi privatifs de liberté, et surtout, aussi invivables.

[1] Source internet : http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Metropolis-new-tower-of-babel.jpg

1.1. Les cités utopiques

> « L'utopie est la religion de la société, c'est pourquoi elle a accompagné la modernité, mais en virant de la lumière à l'ombre, du plein soleil au noir des univers concentrationnaires. »[1]

La ville future a toujours été, c'est compréhensible, le souci primordial des bâtisseurs de Cités Idéales. Avec Platon, apparaît la première utopie urbaine. Celle-ci sera le prototype de toutes les villes idéales qui seront ensuite rêvées par des architectes, des hommes politiques ou des écrivains**.** La "cité des lois", que nous décrit Platon dans *La République*, est une ville où toutes les rues seront identiques et droites, toutes les maisons semblables. La ville fait ainsi observer une égalité géométrique absolue. Cette cité idéale affirmera l'idéologie du parfait, de l'inaltérable et de l'immobilisme, puisque la perfection est réalisée. Quartiers, classes sociales, tout est étiqueté.

Les projets de villes idéales qui abondent à partir de la Renaissance ne font que reprendre l'idéal platonicien. En ce qui concerne l'*Utopie* de Thomas More, le texte nous décrit cinquante-quatre villes géométriques de six mille familles chacune. Toutes les rues y sont si droites et semblables qu'il est difficile de distinguer les unes des autres. Et toutes les villes d'Utopie sont également identiques, ce qui, nous dit More, « rend inutiles les voyages. »[2]

> « Les lignes des villes utopiques du XVIIIe siècle s'inscrivent dans la continuité du genre. La symbolique de la perfection du cercle et du carré est toujours privilégiée ainsi que la symétrie révélatrice de l'ordre, de l'harmonie voire de l'égalité. »[3]

Dans *1984*, la vision de la société future "idéale", promise par le progrès au début du XXe siècle, est décrite dans le livre de Goldstein. La lecture de ce livre ne fait que confirmer les doutes de Winston sur la réalité historique de la société de l'Océania :

> « Dans les premières années du XXe siècle, la vision d'une société future, incroyablement riche, jouissant de loisirs, disciplinée et efficiente, un monde aseptisé et étincelant de verre, d'acier, de béton d'un blanc de neige, faisait partie de la conscience de tous les gens qui avaient des lettres. »[4]

---

[1] *Utopie, la quête de la société idéale en Occident*, *op. cit*., p. 34.

[2] *Utopie*, *op. cit*., Livre second, p. 139.

[3] Yvette Marin, *Les Utopies de la ville*, Presses Universitaires Franche-Comté, 2001, pp. 314-315.

[4] *1984*, *op. cit*., p. 268.

Pour Zamiatine, la description de la cité, par son personnage D-503, illustre le même souci d'une implacable géométrie : « Brusquement, ainsi que ce matin sur le dock, je compris encore, comme pour la première fois dans ma vie, je compris tout : les rues impeccablement droites, le verre des chaussées tout arrosé de rayons, les divins parallélépipèdes des habitations transparentes, l'harmonie carrée des rangs de numéros gris-bleu. ».[1] L'architecture monumentalisme est à l'œuvre dans la ville de l'État Unique : « À l'extrémité du boulevard, en haut de la Tour Accumulatrice, l'aiguille de l'horloge rampait lentement, sans s'arrêtait une seconde. La Tour, sa pointe bleue dans les nuages, beuglait sourdement en suçant l'électricité. »[2]. Notons que l'utilisation du verre comme principal matériau de construction de cette ville s'inspire de l'utilisation des matériaux nouveaux : l'acier et le verre.

Le discours de D-503 reprend aussi l'idée de Thomas More sur l'inutilité du voyage : « (D-503) Les hommes n'ont voyagé d'un bout à l'autre qu'aux époques préhistoriques, aux temps des nations, des guerres, du commerce, de la découverte des deux Amériques. Qui, à l'heure actuelle, a besoin de tout cela ? ». Le voyage apparaît dans cet extrait comme faisant partie de l'ancien monde, il place le voyage sur le même rang que la guerre ou la découverte des deux Amériques, c'est-à-dire qu'il est défini comme acte du passé, et D-503 insiste donc sur l'inutilité de voyager dans la société de l'État unique. Il faut d'ailleurs noter que la ville est ici un espace clos, la séparation de la ville avec le monde extérieur est matérialisée par le « mur vert ».

Ces cités "idéales" ne le sont assurément pas pour l'homme, ce sont des villes pour un individu qui n'existe pas, mais leur projet possède déjà les caractéristiques de la contre-utopie. Dans la description des cités futures, il faut distinguer trois démarches : l'anticipation, l'utopie, la contre-utopie. L'"anticipateur" décrit un univers imaginaire, soit par extrapolation des données de son époque, soit par prévision pure ou par jeu. Le résultat est le plus souvent la description d'un nouveau monde dominé par la technique et la science, il est plus rare de trouver une nouveauté sociale. Et, même si c'est le cas, ce n'est pas le but essentiel de son ouvrage. En outre, cet univers n'est pas donné comme idéal : c'est souvent un monde plus agréable que le nôtre, mais toujours perfectible. Quant à l'utopiste, il nous propose le meilleur des mondes possibles. En général, la part de la technique y est réduite et avant tout, ce monde est figé à jamais car, étant parfait, il ne peut être amélioré. Pour le contre-utopiste, l'avenir est sombre, plein de menaces, le monde de demain deviendra invivable et terrifiant, l'homme y est

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 19.

[2] *Ibid*., p. 189.

écrasé par la technique, par l'État, par le conformisme de l'époque, avec cette nuance importante qui distingue la contre-utopie de l'anticipation simplement pessimiste : c'est au nom du bonheur de l'homme qu'on l'étouffe. Dans les cités parfaites, vivre ne requiert plus aucune forme de choix : il suffit de se plier aux règles plus ou moins arbitraires, plus ou moins complexes, pour être heureux, sans avoir à lutter ou à penser. Le bonheur résulte du respect inconditionnel des rites et des formules, et non de la valeur personnelle : « j'aperçois à travers les murs d'autres moi-même, avec ma chambre, mes vêtements, mes mouvements, répétés mille fois. Cela vous fait du bien, on voit qu'on est la partie d'une unité immense et puissante. Et c'est d'une telle beauté : pas un geste, pas une flexion, pas un mouvement inutile ! »[1]. D-503 éprouve ici une quiétude dans la gestuelle collective de la vie quotidienne, le bonheur est tout simplement atteint à l'occasion de ces manifestations banales, mais l'État unique a organisé tous ces gestes en une forme de ritualisation collective qui suscite un état de satisfaction conditionné chez celui ou celle qui y prend part.

Lieu propice au développement d'un grand nombre d'utopies, la ville l'est plus encore des systèmes totalitaires évoqués, décrits dans les anti-utopies. Pour Éric Faye « la ville est le biotope des systèmes totalitaires ».[2] La ville constitue un espace clos idéal pour l'exercice d'un pouvoir totalitaire, la structure géométrique, par opposition au chaos de la nature, permet l'établissement de structures de type militaire dont le but est le contrôle de chaque individu. Dans la ville de *Nous autres*, une caractéristique de son architecture constitue le symbole de la dépersonnalisation de l'homme, c'est l'utilisation du verre comme principal matériau de construction. La disparition de l'intimité participe à l'avènement d'un homme désensibilisé dans cette société. De plus, le conditionnement de l'individu à accepter de baisser ses stores deux heures par jour, "les heures personnelles", pour se livrer à une mécanisation du rapport sexuel, montre bien l'étendu du contrôle de l'État Unique sur cet individu. La maîtrise de l'espace urbain est donc un enjeu primordial pour l'État, il permet le contrôle du citoyen et il matérialise les exigences du pouvoir.

Cependant, dans *Le Meilleur des mondes*, le contre-modèle à l'espace clos et organisé de la ville est la Réserve, qui regroupe les hommes qui vivent en-dehors de la civilisation, à l'état sauvage :

> « — (Bernard Marx) ...environ soixante mille Indiens et métis... absolument sauvages... nos inspecteurs visitent de temps en temps... à part cela, aucune communication, quelle

[1] *Ibid*., p. 19.

[2] *Dans les laboratoires du pire*, *op. cit*., p. 239.

> qu'elle soit, avec le monde civilisé... conservent leurs habitudes et leurs coutumes répugnantes... le mariage, si vous savez ce que cela veut dire, ma chère demoiselle; la famille... pas de conditionnement... des superstitions monstrueuses... le Christianisme, et le totémisme, et le culte des ancêtres... des langues éteintes, comme le Zuni, l'Espagnol, l'Athapascan... des pumas, des porcs épics, et d'autres animaux féroces... des maladies contagieuses... des prêtres... des lézards venimeux... »[1]

Pour Huxley, hors du cadre rigide et scientifiquement organisé de la ville, la Réserve représente un espace de résistance des cultures et de la mémoire de l'humanité. Cette Réserve est située dans la nature, espace de liberté qui s'oppose à la ville, espace qui permet le conditionnement totalitaire. Dans nos dystopies la nature est l'espace impropre à la surveillance et au plein exercice du pouvoir totalitaire. Souvent séparée physiquement de la ville, notamment par un mur, la nature offre un espace de dissimulation au regard de Big Brother pour Winston, pour y retrouver Julia. Dans *Fahrenheit 451*, c'est l'espace des Hommes-livres, et c'est celui des Méphis, les dissidents qui s'opposent à l'État Unique :

> « — (I-330) Mais tu ne savais pas, et bien peu le savaient, qu'un petit groupe de ces hommes restèrent derrière les Murs. Ils partirent nus pour la forêt et s'y instruisirent au contact des arbres, des animaux, du soleil. Ils se couvrirent de poils sous lesquels coulait un sang chaud et rouge. Votre sort fut pire : vous vous êtes couverts de chiffres, qui rampent sur vous comme des poux. Il faut vous en débarrasser et vous chasser nus vers la forêt. Vous devez apprendre à trembler de peur, de joie, de colère furieuse, de froid, vous devez adorer le feu. Nous autres, les Méphis, nous voulons... »[2]

Dans nos récits dystopiques, le pouvoir totalitaire ne s'exerce pas hors de la ville, et les descriptions de la nature en font un espace idéal, dans lequel l'homme retrouve son humanité, et où le feu retrouve une fonction plus naturelle, notamment lorsque Montag finit par rejoindre la communauté des Hommes-livres dans *Fahrenheit 451* :

> « 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

[1] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 123.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 168.

> 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. »[1]

La description de cette communauté ressemble fort à celle d'une communauté primitive autour d'un feu, sorte de fantasme d'un paradis naturel primitif. Face aux dysfonctionnements de la modernité, et en particulier la ville, le contact avec la nature semble être le moyen pour retrouver l'utopie d'un âge d'or. Une certaine vision de la cité idéale persiste dans la dystopie, elle est déplacée vers la nature, un retour à un état sauvage rêvé par Winston dans *1984* :

> « Quelque part tout près, sûrement, mais caché à la vue, il devait y avoir un ruisseau formant des étangs verts où nageaient des poissons d'or?
> — N'y a-t-il pas un ruisseau quelque part près d'ici ? chuchota-t-il.
> — C'est vrai. Il y a un ruisseau. Il est exactement au bord du champ voisin. Il y a des poissons, dedans. De grands, de gros poissons. On peut les voir flotter. Ils font marcher leur queue dans les étangs qui sont sous les saules.
> — C'est presque le Pays Doré, murmura-t-il.
> — Le Pays Doré ?
> — Ce n'est rien. Ce n'est rien. Un paysage que j'ai parfois vu en rêve. »[2]

Ces exemples nous montrent que la recherche du bonheur terrestre place la cité utopique dans une vision peu progressiste. On retrouve ici le sens premier de l'âge d'or, passéiste et pessimiste, car il décrit un état de la société définitivement perdu, et que l'on peut opposer à la vision optimiste et progressiste du mythe à partir du XVIIe - XVIIIe, qui situe cet âge d'or dans le futur de l'humanité. Tourné vers le passé, ce regard exprime la nostalgie d'un moment mythique, un état social qui permettait à l'homme de se réaliser. Ces remarques nous renvoient à la notion de culture, et notamment comment la réalisation de l'utopie transforme l'homme.

[1] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., 189.

[2] *1984*, *op. cit*., p. 177.

1.2. L'homme utopique

Dans la société utopique, l'homme "semble" éprouver le désir de retourner à un état originel, un monde figé où disparaît la notion de responsabilité. Pour Jean Servier c'est : « La vision rassurante d'un univers planifié [...] de retrouver les structures de la société traditionnelle, [...] où l'homme, délivré de son libre arbitre, s'emprisonne avec soulagement. »[1]. Cette nostalgie d'un âge d'or exprime en fait le désir de retrouver la stabilité d'un univers fonctionnarisé, nous retrouvons, une fois de plus, l'image de la société imaginée par Platon dans *La République*. Le bonheur résulte de la disparition du libre-arbitre et de la volonté individuelle. À partir du XIXe siècle, l'influence de la production de masse, l'automatisation des industries, ont favorisé l'apparition de l'« homme nouveau ». Dans le roman de Zamiatine, le personnage de D-503 va montrer son attachement idéologique, donc celui de l'État Unique, pour Taylor et sa doctrine : « Certes, ce Taylor était le plus génial des anciens. Il est vrai, malgré tout, qu'il n'a pas su penser son idée jusqu'au bout et étendre son système à toute la vie, à chaque pas, à chaque mouvement ; il n'a pas su intégrer dans son système les vingt-quatre heures de la journée. »[2] Tous les aspects de la vie doivent être organisés pour le bien-être du citoyen dans la Cité utopique, cette réglementation totale du quotidien "dégage" l'homme de la responsabilité de sa propre vie. Lorsque l'état de santé du citoyen ne permet plus le bon déroulement de son activité au sein de la collectivité, l'État peut alors décider de l'utilité, ou non, de le soigner, et donc de pratiquer l'euthanasie comme chez Thomas More :

> « Ils soignent les malades, je l'ai dit, avec la plus grande sollicitude et ne négligent rien qui puisse contribuer à leur guérison, ni en fait de remède, ni en fait de régime.
> Si quelqu'un est atteint d'une maladie incurable, ils cherchent à lui rendre la vie tolérable en l'assistant, en l'encourageant, en recourant à tous les médicaments capables d'adoucir ses souffrances. Mais lorsqu'à un mal sans espoir s'ajoutent des tortures perpétuelles, les prêtres et les magistrats viennent trouver le patient et lui exposent qu'il ne peut plus s'acquitter d'aucune des tâches de la vie, qu'il est à charge à lui-même et aux autres, qu'il survit à sa propre mort […] qu'il ne doit pas reculer devant la mort puisque l'existence est pour lui un supplice, […] que c'est agir sagement que de mettre fin par la mort à ce qui a cessé d'être un bien pour devenir un mal. […] Ceux que ce discours persuade se laissent mourir de faim, ou bien sont endormis et se trouvent délivrés sans même avoir

[1] Jean Servier, *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 22-23.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 44.

> senti qu'ils meurent. »[1]

L'emprise de l'État sur l'homme utopique est sans limites, dans l'exemple ci-dessus, le citoyen ne peut être que convaincu par un système qui lui permet de garder sa dignité jusqu'à dans sa mort, alors qu'il est plus certainement question de rendement et de la charge, « charge à lui-même et aux autres », qu'il représente désormais pour la société. L'euthanasie apparaît ici comme l'instrument garant de l'ordre social, préservant la société de charges "inutiles" et respectant la dignité de ces "charges". L'homme utopique est donc libéré de sa propre mort qui, d'une responsabilité individuelle, est soumise à la collectivisation organisée par l'État. Mais collectiviser l'inéluctable a une autre finalité, c'est évacuer des consciences la question de la transcendance. Ainsi, dans *Le Meilleur des mondes*, la dose quotidienne de *soma* et le conditionnement permettent d'accepter tranquillement son sort, et éviter l'angoisse du dernier moment :

> « Le conditionnement pour la mort commence à dix-huit mois. Chaque marmot passe deux matinées par semaine dans un Hôpital pour mourants. On y trouve tous les jouets les plus perfectionnés, et on leur donne de la crème au chocolat les jours de décès. Ils apprennent à considérer la mort comme une chose allant de soi. Comme tout processus physiologique. »[2]

Dans *Nous autres*, D-503 semble même désirer l'imminence de sa mort : « La mort sera la dissolution la plus complète de moi-même dans l'univers. »[3]. De même, dans *1984*, O'Brien fait la description de ce citoyen totalement conditionné :

> « Il (Winston) prévoyait ce que dirait O'Brien. Que le Parti ne cherchait pas le pouvoir en vue de ses propres fins, mais pour le bien de la majorité ; qu'il cherchait le pouvoir parce que, dans l'ensemble, les hommes étaient des créatures frêles et lâches qui ne pouvaient endurer la liberté ni faire face à la vérité, et devaient être dirigés et systématiquement trompés par ceux qui étaient plus forts qu'eux; que l'espèce humaine avait le choix entre la liberté et le bonheur et que le bonheur valait mieux ; que le Parti était le gardien éternel du faible, la secte qui se vouait au mal pour qu'il en sorte du bien, qui sacrifiait son propre bonheur à celui des autres. Le terrible, pensa Winston, le terrible est que lorsque O'Brien prononçait ces mots, il y croyait. »[4]

---

[1] *L'Utopie*, *op. cit*., p. 190-191.

[2] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 186.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 142.

[4] *1984*, *op. cit*., p. 370.

Voici donc l'Homme utopique, citoyen modèle débarrassé de toute forme de responsabilité individuelle. En faisant abstraction de lui-même, ce citoyen est garant de l'uniformité sociale et du bon fonctionnement de cette société parfaite, mais cet archétype social évoque un idéal principalement collectif.

2. Les doctrines du progrès : vers une nouvelle société

> « De l'idéal de la Sainte-Russie au Moyen Âge jusqu'au foisonnement actuel des utopies sur les décombres de l'utopie communiste, la Russie semble avoir été gouvernée par l'utopisme religieux, politique, social ou idéologique. »[1]

2.1. L'utopie littéraire face à la Révolution d'Octobre

Après la révolution, le courant utopique en Russie prend une importante inflexion sociale. Les recherches scientifiques servent alors les intérêts de la révolution. C'est l'avènement de l'utopie du partage équitable du travail et du savoir, les ouvriers peuvent désormais accéder au savoir en consacrant quelques heures de leur journée à leurs loisirs et à la science, les scientifiques ayant le privilège de connaître enfin le bonheur du travail dans une usine ! L'utopie scientifique prend un essor sans précédent dans la société russe :

> « Non seulement l'on s'attend à ce que, dans la nouvelle société, les maladies disparaissent, mais on pense à l'immortalité physique. Après la mort de Lénine, on croit que la science pourra bientôt lui rendre vie. L'architecte visionnaire, fiodoroviste dans l'âme, K. Melnikov conçoit ses projets du Mausolée en prévision de cette éventualité [Starr 1981]. L'influence de Tsiolkovski est tout aussi large et complémentaire de celle de Fiodorov ; ses trouvailles techniques fascinent les rêveurs (citons ici les projets des villes volantes de l'architecte G. Kroutikov) ; ses visions se rapprochent parfois de celles des constructivistes, notamment en ce qui concerne l'organisation totale de l'environnement naturel, qu'il propose d'anéantir afin de lui substituer une nature ordonnée par l'homme [Constantin Edouardovitch Tsiolkovski 1927]. »[2]

[1] *Histoire de l'utopie en Russie*, *op. cit*., postface.

[2] *Ibid*., p. 212.

Notons l'illustration de cette rupture dans le roman de Zamiatine, la volonté de domestiquer l'environnement naturel par son organisation totale : « L'homme n'a cessé d'être un animal que le jour où il a construit le premier mur. Nous n'avons cessé d'être des sauvages que lorsque nous avons édifié le Mur Vert, lorsque nous avons isolé, à l'aide de celui-ci, nos machines, notre monde parfait, du monde déraisonnable et informe des arbres, des oiseaux, des animaux... ».[1] Le marxisme, les progrès scientifiques et techniques semblent être les garants d'un véritable progrès social, le bonheur de l'homme n'est plus très loin, c'est une époque où les utopies semblent réalisables. C'est dans ce contexte que l'écrivain se voit progressivement contraint à exercer son art dans un espace de plus en plus réduit. La poésie prend alors une place de plus en plus importante, l'État impose cette prédominance des courants poétiques, ils révèlent leurs assujettissements à la politique de l'État, l'omniprésence des thèmes utopiques dans leurs textes en est l'illustration. Certains poèmes, comme *150 000 000* (1919-1920) de Maïakovski (1893-1930), révèlent cette volonté d'un engagement poétique au service de la révolution bolchevique :

« […]
Allons marchons !
Et voilà que
Tous ces cent cinquante millions de gens,
Ces billions de gros poissons,
Ces trillions d'insectes,
de bêtes,
d'animaux domestiques,
ces centaines de départements,
avec tout ce qu'on y a construit,
qui s'y trouve
et qui y vit,
tout ce qui peut bouger,
et tout ce qui ne bouge pas,
tout ce qui bougeait à peine,
en rampant,
en se traînant,
à la nage,
Voilà que tout ça roule
Comme une lave,
Et ça gronde à l'endroit
Où jadis se trouvait la Russie.

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 102.

Et l'important ici n'est pas de faire trafic de saccharine !
L'important pour le cœur, c'est de faire bouillonner les cloches !
Aujourd'hui
Nous précipiterons la Russie
Dans le paradis
Par les fentes irradiées des couchants.
Oh, oh,
oh, oh, oh, oh,
oh, oh !
Allons, marchons !
[…]»[1]

Dans ce poème fortement inspiré par l'élan révolutionnaire, on retrouve toute la dynamique de la collectivité en mouvement, et l'exaltation lyrique de la poésie de Maïakovski se fond dans une action politique militante :

> « Écrire des vers, placarder des affiches, c'est à ses yeux lutter pour la révolution au même titre que travailler à l'usine, ou combattre dans les tranchées contre l'ennemi de classe et l'intervention extérieure. »[2]

Cette période est celle des utopies révolutionnaires qui apportent, au début de la révolution, une énergie nouvelle. L'écriture de l'auteur ne semble plus avoir d'autre rôle que celui de se complaire dans le culte de la Révolution et du Prolétariat., mais l'engagement poétique et existentiel révèle néanmoins une brillante coalescence du poétique et du politique. Dans *Le Prolétaire volant* (1925), Maïakovski participe à la propagande de la Révolution : « L'année 1925. J'ai écrit un poème de propagande, *Le Prolétaire volant*. »[3] Le préambule nous renseigne sur l'importance pour le poète de se rattacher à l'avenir :

« Dans la Pravda
on écrit la vérité.
Dans les Izvezstia
Les nouvelles

Les faits.
Il n'y a qu'à les prendre

[1] Vladimir Maïakovski, « *150 000 000* » *in Poème 2* (1918-1921), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 305.

[2] Jean-Claude Polet (Dir.), *Auteurs européens du premier XXe siècle. De la drôle de paix à la drôle de guerre 1923-1939*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2002, P. 340.

[3] Claude Frioux, *Poèmes de Vladimir Maïakovski*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 199.

et les exposer sur la table.
Mais le poète
ce qui l'intéresse
c'est aussi
ce qu'il y aura dans deux cents ans
ou même cent. »[1]

Texte aux allures d'un reportage dans le futur, *Le Prolétaire volant* décrit la journée idéale, au XXXe siècle, d'un citoyen satisfait par l'accomplissement de quatre heures d'un travail répétitif rythmé par une musique, puis par une heure consacrée aux études, suivent deux heures pour les repas, le temps restant devant servir à la pratique divertissante et, semble-t-il, obligatoire d'une activité physique.

L'organisation méthodique de la vie du citoyen est un thème récurrent dans les récits utopiques, dans *Nous autres*, les membres de l'État Unique doivent aussi suivre à la lettre la planification journalière de leurs activités. La société idéale, telle qu'elle est décrite dans ces romans, montre une volonté de contrôle absolu du temps, le bonheur de l'homme semble passer par sa prise en charge dans une société entièrement contrôlée par l'État. Dans cette "société idéale", l'homme trouve sa liberté lorsqu'il est libéré du choix, en confiant l'organisation de sa vie à l'État, il doit théoriquement se trouver dans un état de liberté absolue puisqu'il est, en théorie, libéré des angoisses et des erreurs qui accompagnent ses choix :

> « La cloche sonna, il faisait jour. Toutes mes pensées, sans mourir ni disparaître, se recouvrirent de la lumière du jour, [...] Au loin, à travers le brouillard, un métronome faisait entendre son tic-tac ; je me mis à compter machinalement jusqu'à quinze, avec les autres. C'étaient les quinze mouvements masticateurs réglementaires pour chaque bouchée. Puis, machinalement, en battant la mesure, tout le monde descendit et je marquai mon nom sur le livre des sortants, comme les autres. »[2]

Cependant, des œuvres vont montrer que cette forme d'utopie est bien loin d'être idéale. La guerre va s'insinuer dans ces récits utopiques, la société idéale ne l'est plus vraiment, et l'utopie disparaît d'un récit où le citoyen doit se protéger pour conserver sa "liberté". L'ennemi, c'est l'autre, l'altérité qui menace la révolution, l'État révolutionnaire veut protéger son espace, il matérialise la frontière entre l'espace révolutionnaire et l'État ennemi par une séparation physique, bien souvent par un "Mur" ! C'est le cas de Zamiatine qui édifie un "Mur

[1] *Ibid*., p. 203.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 110.

Vert“ entre la ville de l’“État Unique“ et le monde naturel des Méphis. Les fonctions officielles que l’écrivain occupe dans la littérature soviétique, ne l’empêcheront pas de désapprouver l’asservissement à l’État de certains écrivains prolétariens

Zamiatine apporte, dans son roman, un commentaire éclairé sur la transformation sociale révolutionnaire qui anime la Russie, *Nous autres* est la vision d’une société totale, le discours dystopique vise à saper les fondations de cette organisation totalitaire. L’auteur parodie les manifestations du totalitarisme dans l’architecture, dans sa volonté de maîtrise de la nature, mais, le plus important, il remet en cause la nouvelle condition de l’homme dans la société post-révolutionnaire :

> « (D-503) Tous les matins, avec une exactitude de machines, à la même heure et à la même minute, nous, des millions, nous nous levons comme un seul numéro. À la même heure et à la même minute, nous, des millions à la fois, nous commençons notre travail et le finissons avec le même ensemble. [...] Nous nous rendons à l’auditorium, à la salle des exercices de Taylor, nous nous abandonnons au sommeil... »[1]

De même :

> « (D-503) J’ai eu l’occasion de lire et entendre beaucoup d’histoires incroyables sur les temps où les hommes vivaient encore en liberté, c’est-à-dire dans un état inorganisé et sauvage. Ce qui m’a toujours paru le plus invraisemblable est ceci : comment le gouvernement d’alors, tout primitif qu’il ait été, a-t-il pu permettre aux gens de vivre sans une règle analogue à nos Tables, sans promenades obligatoires, sans avoir fixé d’heures exactes pour les repos ! »[2]

Ces deux extraits illustrent la volonté de Zamiatine d’inscrire dans son discours la critique de « l’homme taylorisé de l’État Unique ».[3] *Nous autres* révèle les inquiétudes d’une époque où s’opèrent des changements considérables. Chez Zamiatine, l’écriture manifeste l’inquiétude d’assister à la concrétisation sociale du “modèle tayloriste“, ou du moins sa perversion. L’auteur n’exprime pas seulement une préoccupation artistique, car il ne s’agit pas uniquement de la liberté de l’art dans *Nous autres*, c’est celle de l’homme qui est en jeu.

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 26.

[2] *Ibid*., p. 26.

[3] Antoine Baudin, *in Autour de Zamiatine*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1989, p. 101.

2.2. *Nous autres* et la rationalisation tayloriste instrumentalisée

La mode futuriste au début du XXe siècle entraîne un engouement sans limite pour les nouvelles procédures industrielles et techniques d'organisation. Les années dix consacrent le modèle tayloriste comme la référence organisationnelle à venir de la société. Cette organisation scientifique du travail industriel et administratif va influencer nombre d'autres modèles, l'un des plus célèbres sera le fordisme.

Zamiatine a très rapidement compris les effets pervers d'une instrumentalisation de la "doctrine Taylor". *Nous autres* est une mise en garde contre les effets de ce modèle sur les mécanismes sociaux, économiques, politiques et idéologiques. L'auteur démontre que cette doctrine va jusqu'à contaminer les activités culturelles russes : « Aussi avec quel plaisir écoutai-je notre musique moderne dont un morceau nous fut joué ensuite pour montrer le contraste. C'étaient des gammes cristallines, chromatiques, se fondant et se séparant en séries sans fin ; c'étaient les accords synthétiques des formules de Taylor. [...] »[1]. Dans un article[2], Leonid Heller montre que la cible de sa critique anti-tayloriste est le poète proletkultiste Alexei Gastev et son activité en faveur de la N.O.T. (Organisation scientifique du travail), ainsi que son rôle dans la création du C.I.T. : « Gastev fonde en 1920 l'Institut Central du Travail, centre du taylorisme en Russie, et en 1921, la Ligue-Temps, dont les émissaires apprennent aux ouvriers comment organiser d'une manière scientifique non seulement leur travail, mais aussi leur vie quotidienne »[3]. De nombreux citoyens soviétiques victimes des séances de normalisation instaurées par le C.I.T. entre les années vingt et trente révèlent l'ampleur du phénomène à cette époque.

Il est très difficile de juger de la véritable importance d'un tel phénomène dans toutes les manifestations économiques, politiques ou culturelles d'une société. L'avant-garde (les "futuristes") estiment alors que la révolution sociale et la révolution artistique sont indissociables. Le 7 décembre 1918, à la fin de l'éditorial du premier numéro de l'hebdomadaire des communistes-futuristes (L'art de la Commune), le poète Maïakovski proclame, dans le poème intitulé « *Ordre à l'armée des arts* », que :

« Les rues sont nos pinceaux

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 31.

[2] Leonid Heller, « *Zamjatin, prophète ou témoin ?* » *in Cahiers du monde russe et soviétique*, XXII (2-3), 1981, pp. 137-165.

[3] *L'Histoire de l'utopie en Russie*, *op. cit*., p. 209.

Les places - nos palettes.
Dans le livre du Temps
Dans ses milliers de feuilles
Ne sont chantés les jours,
Ceux de la Révolution.
Dans les rues, futuristes,
Dans les rues, tambours et poètes ! »[1]

Ce nouveau courant engage la société à redéfinir la fonction de l'art et le statut de l'artiste. De ce débat vont surgir des mouvements plus ou moins radicaux, les "constructivistes" et les "productivistes", ces courants vont donner une nouvelle signification à l'Art. Leonid Heller définit sa nouvelle fonction ainsi : « Le rôle de l'art est maintenant de construire le monde dans sens le direct du terme, c'est-à-dire assurer, en les mettant en forme, la production ainsi que l'organisation de l'environnement et de la vie quotidienne.»[2]. Le personnage principal de *Nous autres*, D-503, a une conception de l'Art qui ressemble à celle qui est définie par L. Heller, mais il s'agit surtout de l'énonciation des critères de l'expression artistique édictés par l'État Unique :

> « La poésie n'est plus un impardonnable roucoulement de rossignol, c'est une force nationale, un service utile. [...] Et les "Odes quotidiennes au Bienfaiteur" ! qui, après les avoir lues, ne s'inclinera pas religieusement devant le sacrifice de ce Numéro parmi les Numéros ? Et les terribles : "Fleurs rouges des condamnations judiciaires" ! Et le livre de chevet : "Stances sur l'hygiène sexuelle" ! [...] Les poètes n'habitent plus l'empyrée, ils sont descendus sur la terre et avancent avec nous la main dans main, aux sons de la sévère marche de l'Usine Musicale. »[3]

La dernière phrase de cet extrait illustre bien la situation de l'art dans la société de l'État Unique. Tout d'abord, l'expression d'"Usine Musicale" caractérise l'implication directe de la musique dans un mode de fonctionnement de type productif et industriel, ensuite, il n'est plus question de musique, mais des "sons de la sévère marche". La musique n'est donc plus considérée comme une expression artistique mais plutôt comme un phénomène physique régi

---

[1] Ewa Bérard, Jacques Le Goff, « *Ordre à l'armée des arts* » *in Saint-Pétersbourg : une fenêtre sur la Russie 1900-1935*, Paris, Éditions MSH, 2000, p. 263.

[2] *Ibid*., p. 211.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 78.

par les mathématiques : « C'étaient des gammes cristallines, chromatiques, se fondant et se séparant en séries sans fin ; c'étaient les accords synthétiques des formules de Taylor[1], de Maclaurin, les marches carrées et bienfaisantes du théorème de Pythagore [...] ». Enfin, en caractérisant ces sons de "sévère marche", la "musique", décrite par D-503, prend alors une connotation militaire. Zamiatine a donc dégradé l'expression musicale en un vulgaire phénomène physique mathématisé, il a détourné la finalité artistique en la réduisant à une fonction productive au statut quasi militaire.

Il faut cependant souligner ici que la démarche de Zamiatine n'est pas d'inscrire un discours contre le taylorisme, c'est le régime communiste qui est visé. L'État Unique fonctionne tel un état totalitaire, le taylorisme n'est qu'un outil détourné de son usage pour s'assurer d'une efficacité totale du contrôle sur tous les aspects de la vie du citoyen. Avec *Nous autres*, Zamiatine pose implicitement la question du degré de responsabilité de l'artiste dans le processus totalitaire, cette responsabilité, l'auteur l'assume pleinement dans un récit dystopique où sa position est très claire. *Nous autres* est le choix de la contestation, mais bien plus, c'est le choix du combat de l'art contre l'idéologie totalitaire. De plus, comme le souligne Jorge Semprun dans la préface de *Nous autres* : « En affirmant ainsi son point de vue, Zamiatine mettait à nu les racines de la contradiction entre la littérature (ou l'art, ou la science) et le pouvoir politique. ».[2] De même, les auteurs de nos romans dystopiques vont aussi mettre à nu d'autres formes de l'exercice du pouvoir totalitaire, et notamment la mainmise de l'État sur toutes les formes de communication. Ainsi, nous allons analyser comment nos récits dystopiques illustrent l'organisation d'une société orchestrée par la propagande du pouvoir, par la transformation de la langue, donc du réel, et pour le bonheur obligatoire d'un citoyen, transformé à son tour.

---

[1] Il faut souligner ici le jeu de Zamiatine avec Taylor. Dans *Nous autres*, le narrateur fait référence principalement à Frederick Winslow Taylor, l'inventeur du *Scientific management*. Mais lorsque D-503 parle de la musique de son époque : « c'étaient les accords synthétiques des formules de Taylor, de Mclaurin... » (p. 31), l'auteur, en faisant intervenir le mathématicien Colin McLaurin (1698-1746), nous renseigne la possibilité d'un autre Taylor : le mathématicien Brook Taylor (1685- 1731). En effet, Brook Taylor et Colin McLaurin sont célèbres pour leurs travaux sur les calculs différentiel et intégral.

Sources : site internet, http://bibmath.net/

http://bibmath.net/bios/index.php3?action=affiche&quoi=taylor

http://bibmath.net/bios/index.php3?action=affiche&quoi=maclaurin

[2] Jorge Semprun, préface de *Nous autres*, *op., cit*., p. 11.

DEUXIÈME PARTIE

CONTRÔLE ET UNIFORMISATION
DANS
LA SOCIÉTÉ DYSTOPIQUE

A : Mensonge et narration : la maîtrise de l'histoire

> « Plus un mensonge est gros… plus il a de chances d'être cru ! »[1]
>
> « Mentez, mentez, il en restera toujours quelque chose ! »[2]

1. L'outil du mensonge

> « Avant de prendre le pouvoir pour établir un monde conforme à leurs doctrines, les mouvements totalitaires suscitent un monde mensonger et cohérent qui, mieux que la réalité elle-même, satisfait les besoins de l'esprit humain ; dans ce monde, par la seule vertu de l'imagination, les masses déracinées se sentent chez elles et se voient épargner les coups incessants que la vie réelle et les expériences réelles infligent aux êtres humains et à leurs espérances. »[3]

Il s'agit, dans cette partie, d'analyser une instrumentalisation par le mensonge dont le but est, non seulement, de tromper l'individu, mais surtout de duper la conscience collective de la société décrite dans le récit d'anticipation. Il sera donc intéressant de comprendre le mensonge, dans l'État totalitaire, comme étant l'un des principaux piliers de l'exercice de son pouvoir, mais aussi une arme à double tranchant qui se retourne parfois contre lui.

1.1. Mensonge et manipulation

Le mensonge est un élément essentiel du processus de résistance contre le totalitarisme. Cette arme à double tranchant, utilisée par le pouvoir, est aussi exploitée par ses opposants. Les principaux personnages qui évoluent vers un état de dissidence sont tout d'abord des témoins, ils deviennent des cibles potentielles de la manipulation de la vérité par l'État, pourtant, ces personnages vont habilement retourner le mécanisme en s'appropriant à leur tour le mensonge, et donc, le retourner contre l'oppresseur. Ce combat contre le mensonge officiel apporte, d'une certaine manière, l'énergie du changement, celle de la lutte contre le bonheur exclusif qui étouffe la vérité et la liberté dans une béatitude stérile. Progressivement, la renaissance de

---

[1] Joseph Goebbels, cité par Jean Elleinstein, *in Histoire mondiale des socialismes*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 29.

[2] Voltaire, cité par Roger Peyrefitte, *in Voltaire et Frédéric II*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 267.

[3] Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 80.

l'espoir coïncidera avec le retour d'un art sauvage, combatif et en opposition avec le pouvoir en place.

Dans *Nous autres*, l'opinion de D-503 à propos des dissidents va évoluer. Au début, celui-ci va suivre la parole de l'État, il va alors tenir un discours plutôt négatif concernant le mouvement dissident : « Il est évident qu'il eut été absurde de tenir compte de leurs voix que de considérer comme faisant partie d'une magnifique et héroïque symphonie la toux de quelques malades dans la salle de concert »[1] rapporte le journal de l'État Unique après les méfaits des Méphis. En effet, les Méphis ont troublé la cérémonie au cours de laquelle le même Bienfaiteur a été élu pour la quarantième fois : « La cérémonie a été troublée par un pénible incident provoqué par les ennemis du bonheur qui, de ce fait même, se sont naturellement privés du droit d'être les pierres angulaires de l'État Unique, hier renouvelé. »[2]. Sans connaître leur nom auparavant, D-503 va le découvrir sous forme de placard sauvage : « une affiche carrée portant ce mot incompréhensible et verdâtre comme un poison : MEPHI' . Ce n'est que plus tard que son amie I-330 lui expliquera la signification, pourtant évidente, de ce terme : « - Méphi, c'est Méphisto ».[3] Le choix de Méphistophélès, démon de la littérature médiévale, a une signification dans le roman. Littéralement : *celui qui hait la lumière*. C'est dans le *Faust* de Goethe que se trouve peut-être l'explication de cette référence faite à Méphistophélès. Les Méphis sont ceux qui vivent hors de la ville, c'est un mouvement dissident qui refuse la société de l'État Unique. Désigner ces dissidents, en faisant référence à Méphistophélès, a donc bien une fonction symbolique si l'on se réfère au personnage tel qu'il est redéfini par Goethe, qui « a transformé le personnage médiéval de Méphistophélès en un symbole métaphysique. Pour que l'humanité ne s'endorme pas dans une paix trompeuse et affadissante, Méphistophélès reçoit de Dieu la liberté de jouer dans le monde le rôle de l'inquiétude féconde et créatrice. Il a donc sa place dans l'évolution progressive, comme un des facteurs essentiels, fût-il négatif, de l'universel devenir. ».[4]

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 154.

[2] *Ibid*., p. 153.

[3] *Ibid*., p. 168.

[4] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. Seghers & Éd. Jupiter, 1973, p. 202.

> « (Méphistophélès) […] Les choses vont en vérité comme par le passé, toujours parfaitement mal. La pauvre espèce humaine me fait presque pitié, et c'est conscience à moi d'aider ces misérables à se tourmenter. »[1]

Les Méphis, tels qu'ils sont décrits par Zamiatine, ont en charge ce rôle de perturbateur de la paix trompeuse de l'État Unique, ils sont considérés par D-503, au début du roman, comme les ennemis de sa société, mais les Méphis modifient progressivement le jugement de D-503, ils lui permettent de réaliser qu'il vit dans un monde mensonger. Le mot Méphi est considéré comme une maladie qui attaque l'organisme contrôlé par l'État Unique : « Â une hauteur d'environ deux mètres était collée une affiche carrée portant ce mot incompréhensible et verdâtre comme un poison : MEPHI […] Ce « Méphi » qui bourgeonnait ce matin sur les murs était un exanthème […] De même, sur les murs, sur les bancs, sur le miroir du compartiment, partout s'étendait le même exanthème blanc et affreux. »[2] Telle une maladie, Les Méphis attaquent le système totalitaire qui impose sa vérité, ils tentent d'éveiller la conscience des citoyens dont la mémoire, privée ou collective, est totalement contrôlée par l'État.

La manipulation de la mémoire est un phénomène courant dans les systèmes totalitaires, l'usage du mensonge est, au-delà de l'intérêt politique, intéressant au plan épistémologique et éthique.

> « La mémoire était défaillante et les documents falsifiés, la prétention du Parti à avoir amélioré les conditions de la vie humaine devait alors être acceptée, car il n'existait pas et ne pourrait jamais exister de modèle à quoi comparer les conditions actuelles. »[3]

L'Histoire officielle est datée, ainsi la mémoire collective est bornée et démarre à la date de l'établissement de l'État totalitaire et de sa mainmise sur la société :

> « Il y avait une toute petite bibliothèque dans l'autre coin et, déjà Winston se dirigeait de ce côté. Elle ne contenait que des livres sans intérêt. La chasse aux livres et leur destruction avaient été faites avec autant de soin dans les quartiers prolétaires que partout ailleurs. Il était tout à fait improbable qu'il existât, quelque part dans l'Océania, un exemplaire de livre imprimé avant 1960. »[4]

---

[1] Johann Wolgang Goethe, *Faust*, Paris, Aux Bureau de la Publication – Deuxième Édition, 1868, Partie 1, p. 12.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., pp. 154-155.

[3] *1984*, *op. cit*., p. 135.

[4] *Ibid*., pp. 140-141.

En effet, si les souvenirs sont effacés de l'histoire collective, la notion de ce qui est « vrai » n'a plus de sens puisqu'il devient alors impossible de distinguer le vrai du faux, le mensonge peut alors être légitimé comme étant la vérité. Si la destruction des livres dans *1984* n'est pas aussi saisissante que l'image qu'en donne Bradbury dans *Fahrenheit 451*, sa pratique a la même finalité, moins radicale que la flamme du pompier Montag, elle participe, avec la même efficacité, à l'entreprise de désinformation et de conditionnement. Les citoyens, privés de leur identité, sont incapables de remettre en question ce qu'on leur dit de croire, ils ne pourront donc pas se révolter, penser ou même créer. Dans l'État totalitaire, la maîtrise de l'Histoire passe par la manipulation des consciences, la mémoire individuelle ne doit s'exercer que dans une conscience collective savamment orchestrée et encadrée par le pouvoir :

> « Que le Parti puisse étendre le bras vers le passé et dire d'un événement : *cela ne fut jamais*, c'était bien plus terrifiant que la simple torture ou que la mort.
> Le Parti disait que l'Océania n'avait jamais été l'alliée de l'Eurasia. Lui, Winston Smith savait que l'Océania avait été l'alliée de l'Eurasia, il n'y avait de cela que quatre ans. Mais où existait cette connaissance ? Uniquement dans sa propre conscience qui, dans tous les cas, serait bientôt anéantie. Si tous les autres acceptaient le mensonge imposé par le Parti – si tous les rapports racontaient la même chose -, le mensonge passait dans l'histoire et devenait vérité. "Celui qui a le contrôle du passé, disait le slogan du Parti, a le contrôle du futur. Celui qui a le contrôle du présent a le contrôle du passé". »[1]

Nous autres reflète aussi cette mainmise de l'État sur la mémoire, la vérité y est travestie pour satisfaire à l'idéologie du régime : « (R-13) Les deux habitants du paradis se virent proposer le choix : le bonheur sans liberté ou la liberté sans bonheur, pas d'autre solution. Ces idiots-là ont choisi la liberté et, naturellement, ils ont soupiré après des chaînes pendant des siècles. Voilà en quoi consistait la misère humaine : on aspirait aux chaînes. Nous venons de trouver la façon de rendre le bonheur au monde... »[2] Cette apologie du bonheur résultant de la privation de la liberté est un symbole saisissant, ce mensonge entraîne chaque citoyen à accepter la politique de l'État Unique comme étant la seule à pouvoir faire son bonheur. Le mouvement dissident intervient dans cet espace idéologique, il permet à D-503 de constater qu'il existe une autre réalité que celle qui le conditionne. Cette ré-appropriation de la mémoire se fait d'une manière symbolique, I-330 amène D-503 visiter plusieurs fois la Maison Antique, vestige de l'ancien monde. La notion de synesthésie est très importante pour expliquer

[1] *1984*, *op. cit*., p. 54.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 71.

comment D-503 assimile la mémoire dans ce lieu. Les descriptions que D-503 fait de la Maison Antique montrent qu'il s'approprie inconsciemment cette mémoire par l'usage exacerbé de ses sens :

> « (D-503) Je remarquai, aux pieds de la vieille, une touffe argentée d'absinthe amère. [...] En un instant, moi le soleil, la vieille, l'absinthe, les yeux jaunes, tout ne fit plus qu'un ; nous étions fortement attachés par je ne sais quelles artères dans lesquelles coulait le même sang impétueux et superbe... [...] je me penchai et embrassai la bouche moussue et molle. [...] Le silence partout. Seule l'eau coulait, pressée, dans le lavabo blanc. Ce bruit me fut désagréable et je serrai fortement le robinet avant de sortir. »[1]

Cette Maison Antique est le lieu qui cache le passage, à travers le Mur Vert, qui permet aux dissidents de passer d'un monde à l'autre. C'est dans ce lieu symbolique que D-503 va développer une nouvelle sensibilité provoquée par l'imperceptible "poison" de la dissidence, sa perception va s'étoffer au point de nourrir une véritable réflexion sur sa condition. L'expérience de l'amour entre I-330 et D-503 entraînera d'abord celui-ci à côtoyer les dissidents en sa compagnie, mais il comprend qu'il lui est inévitable d'être à son tour un dissident, comme il lui impossible de ne pas aimer I-330. Dès lors, l'instrument qui va lui permettre de cacher ses activités et ses pensées est le mensonge, il retourne donc l'une des armes privilégiées de l'idéologie totalitaire contre l'État Unique ; faisant partie du système, il soutiendra la cause des dissidents en tentant de leur livrer le vaisseau "Intégral" dont il est le constructeur. Il est intéressant de constater que George Orwell confère aussi un statut particulier aux bâtiments ou aux lieux situés à la marge de la société totalitaire, dès lors, imparfaitement épurée. Mais il curieux de constater que ces espaces marginaux sont presque tolérés par le pouvoir totalitaire, tous nos récits comportent des descriptions de ces espaces :

> « L'absolutisme semble devoir se satisfaire d'une façon de faire bonne figure sur l'espace public, laissant quelques arrière-cours à la discrétion de pratiques déviantes ou de fragments d'un tissu urbain négligé et abandonné au plus ou moins bon soin des particuliers. »[2]

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 103.

[2] Ioana Iosa (Dir.), *L'Architecture des régimes totalitaires face à la démocratisation*, Paris L'Harmattan, 2008, p. 96.

À l'image de la Maison Antique, dans *Nous autres*, Orwell décrit le quartier où se trouve le « bric-à-brac moisissant»[1], c'est-à-dire là où il a fait l'acquisition de son journal, et comme tout quartier en marge, c'est « un sordide quartier de la ville »[2]. Ce sont dans ces lieux, marqués par le temps et chargés d'Histoire, que D-503 et Winston trouve les éléments qui vont participer à un certain élan du progrès. Ce contact avec le passé, qui réapparaît sous la forme la plus ordinaire, une Maison Antique, un journal « un peu jauni par le temps »[3] ou les livres dans *Fahrenheit 451*, va lever le voile qui cachait la réalité totalitaire et entrainer le personnage principal sur la voie de la dissidence. En effet, une autre réalité demande un effort intellectuel pour pouvoir la comprendre, une adaptation des sens, une remise en question des valeurs transmises par le pouvoir totalitaire et le rejet de celui que l'on était. La société totalitaire ne permet pas ces changements, et pour continuer à faire l'expérience de son nouveau « moi » dans cette autre réalité, le héros sur la voie de la dissidence s'adapte en retournant contre l'État l'une de ses armes favorites : le mensonge.

1.2. L'apprentissage de la duplicité dans l'État Unique

Le passage qui semble le plus représentatif du développement de la duplicité chez D-503 est celui de la tentative de dénonciation aux Gardiens – le terme de "gardiens" rappelle bien sûr l'une des trois catégories prenant place dans la République idéale de Platon – pour le résumer, D-503 fait connaissance de I-330, puis il se rend compte que les pratiques de celle-ci ne sont pas conformes aux préceptes du régime, D-503 pense alors dénoncer I-330 au Bureau des Gardiens : « Mais vous savez que comme tout bon numéro, je dois aller immédiatement au Bureau des Gardiens et... »[4]. Cependant, cela ne s'avère pas aussi facile à faire. I-330, qui donne l'impression de connaître D-503 mieux qu'il ne se connaît lui-même, semble prévoir sa réaction, elle le met dans un tel état de confusion que cela s'apparente presque à un conditionnement, voire à un dé-conditionnement : « Mais en réalité ? [...] Je suis extrêmement curieuse de savoir si vous irez au Bureau des Gardiens ou non ? »[5]. Dès lors, la belle mécanique qui opérait à la place de la conscience de D-503 se dérègle : « À vingt et une heure et demie,

[1] *1984*, *op. cit*., p. 17.

[2] *Ibid*., p. 17.

[3] *Ibid*., p. 17.

[4] *Ibid*., p. 41.

[5] *Ibid*., p. 42.

j'avais une heure libre ; j'aurais pu aller au Bureau des Gardiens et faire ma déclaration, mais j'étais trop fatigué après toute cette histoire idiote. »[1] Un peu plus tard : « Non, je ne comprends pas pourquoi je ne suis pas immédiatement allé au Bureau des Gardiens, dès hier... Il faudra absolument que j'y aille aujourd'hui, après seize heure... »[2] ; « Je ne vais pas au Bureau des Gardiens : il n'y a rien à faire, il me faut aller au Bureau Médical où l'on me retient jusqu'à dix-sept heures. ».[3] D-503 ne parvient pas à dénoncer I-330, il ne cesse de repousser ce moment, I-330 a donc réussi à faire douter D-503 : « Non, je n'y suis pas allé. Mais est-ce ma faute, est-ce ma faute si je suis malade ? »,[4] elle parvient même à renverser la situation en démontrant à D-503 qu'il s'est rendu coupable en n'allant pas la dénoncer, prisonnier de son état de duplicité envers l'État Unique, comble de l'ironie, il devient à son tour passible d'une dénonciation au Bureau des Gardiens : « Vous êtes en mon pouvoir. Vous vous rappelez : « Tout numéro n'ayant pas fait sa déclaration au Bureau des Gardiens dans les Quarante-huit heures sera considéré... ». Dans *Nous autres*, Zamiatine aborde la dénonciation, voire la trahison, en montrant que c'est une échappatoire à sa propre conscience du mensonge, et cette façon de se libérer d'un fardeau trop pesant pour sa conscience ressemble étrangement à un acte de confession : « Ils étaient venus pour accomplir une action sublime : pour trahir et sacrifier sur l'autel de l'État Unique, leurs parents aimés, leurs amis, eux-mêmes. ».[5] La dénonciation est ainsi pratiquée comme un véritable cérémonial.

> « Si la propagande nazie excella à exploiter la soif de cohérence des masses, les méthodes bolcheviques ont démontré, comme dans un laboratoire, sa force chez l'homme de la masse isolé. La politique secrète soviétique, si anxieuse de convaincre ses victimes de leur culpabilité pour des crimes qu'elles n'avaient jamais commis, et qu'elles étaient souvent incapables de commettre isole et élimine complètement tous les facteurs réels, si bien que la logique, la cohérence du « récit » que contient la confession préparée, deviennent écrasantes. »[6]

Nous venons de voir de quelle manière l'État Unique dissimulait la vérité pour consolider les fondations de son pouvoir. Le mensonge joue un rôle très important, car il est le

---

[1] *Ibid*., p. 42.

[2] *Ibid*., p. 46.

[3] *Ibid*., p. 48.

[4] *Ibid.*, p. 48.

[5] *Ibid*., p. 50.

[6] *Le Système totalitaire*, *op. cit*., p. 79.

support idéologique du régime totalitaire. Dans un premier temps, celui-ci abolit toute référence au passé de telle sorte qu'occulté et transformé, il n'éveille pas la conscience des individus et ne suscite alors pas la moindre nostalgie quant à une antériorité plus heureuse et, de ce fait, la révolte n'est plus possible. Ce qu'il faut en déduire est assez simple : pour pouvoir contrôler le présent, il est indispensable d'avoir une complète maîtrise du passé, c'est la logique même de tout régime totalitaire. Afin d'obtenir une parfaite stabilité dans sa société, le régime totalitaire conditionne certains individus dans le dessein d'espionner leurs semblables, au service du système. Ces personnages n'hésitent pas à tromper ceux qu'ils surveillent, ou plutôt, qu'ils manipulent, c'est ici l'un des éléments qui garantit la stabilité politique et sociale nécessaire à une domination totale. Ainsi, cet exercice particulier du pouvoir par l'État Unique, dans *Nous autres*, nous a permis de comprendre tout ce système, instauré dans le seul but d'établir une totale influence du pouvoir dans la société : le conditionnement, la propagande et la quasi-disparition de l'art permettent à ce régime totalitaire de maintenir son contrôle. Dans *Le Système totalitaire*, le propos d'Hannah Arendt illustre bien cette obsession du contrôle par le régime totalitaire, et notamment l'énergie déployée par celui-ci pour y parvenir:

> « La conspiration totalitaire contre le monde non-totalitaire, sa prétention à la domination planétaire, demeure d'autre part aussi ouvertement déclarée sous le règne totalitaire que dans les mouvements totalitaires. En pratique, elle est inculquée à la population embrigadée des « sympathisants » sous la forme d'une prétendue conspiration du monde entier contre leur propre pays. On propage la dichotomie totalitaire en faisant un devoir pour chaque ressortissant à l'étranger d'envoyer des rapports dans son pays aussi consciencieusement que s'il était un agent secret, et en traitant tout étranger comme s'il était un espion à la solde de son gouvernement. »[1]

Le long processus qui amène D-503 à accepter son rôle dans le mouvement dissident des Méphis a une finalité bien précise dans le récit anti-utopique. En effet, D-503 est le personnage central du roman, il incarne un nouveau type de héros que le philosophe Herbert Marcuse a systématisé dans *L'Homme Unidimensionnel*. À la fois héros et victime, citoyen de l'État Unique et dissident, il va se révéler en retournant l'instrument du mensonge contre son propre créateur, c'est-à-dire D-503, constructeur de l'Intégral, contre l'État Unique. D-503 a pris conscience de son existence en tant qu'individu, il a créé ainsi l'*ego*, et cette démarche est un véritable acte de renaissance de la liberté.

[1] *Le Système totalitaire*, *op. cit*, p. 171.

Dans *1984*, le mensonge est un mécanisme plus facile à maîtriser pour Winston. Sa fonction, au Commissariat aux Archives, est de réécrire les détails de l'Histoire dans les archives du *Times,* pour qu'ils puissent toujours coïncider avec les discours de Big Brother :

> « Il était donc nécessaire de réécrire le paragraphe erroné du discours de Big Brother afin qu'il prédise ce qui était réellement arrivé.
>
> [...]
>
> Le journal du jour publiait un état de la production réelle. Il en ressortait que les prévisions avaient été, dans tous les cas, grossièrement erronées. Le travail de Winston était de rectifier les chiffres primitifs pour les faire concorder avec les derniers parus.
>
> [...]
>
> Lorsque toutes les corrections qu'il était nécessaire d'apporter à un numéro spécial du *Times* avaient été rassemblées et collationnées, le numéro était réimprimé. La copie originale était détruite et remplacée dans la collection par la copie corrigée. »[1]

La réécriture de l'Histoire n'a donc pas de secret pour Winston, sa fonction lui permet d'assister à la transformation de la société, et par les "petites" rectifications qu'il effectue quotidiennement, il participe, presque de façon anodine, à l'entreprise de désinformation. Mais ce qui caractérise surtout ce personnage, c'est sa complexité et sa faculté à remettre en question sa société, l'Océania, dans laquelle il se sent de plus en plus étranger. La complexité de ce personnage est renforcée par la description qui en est faite, un portrait fragmentaire qui ne permet pas au lecteur de comprendre totalement la psychologie de Winston. Cependant, un détail revient très régulièrement : la souffrance. L'aliénation de l'esprit se traduit ici par l'aliénation du corps dans un monde qu'il ne supporte plus, et où feindre d'être un citoyen modèle devient insupportable :

> « L'horrible, dans ces Deux Minutes de la Haine, était, non qu'on fût obligé d'y jouer un rôle, mais que l'on ne pouvait, au contraire, éviter de s'y joindre. Au bout de trente secondes, toute feinte, toute dérobade devenait inutile. Une hideuse extase, faite de frayeur et de rancune, un désir de tuer, de torturer, d'écraser des visages sous un marteau, semblait se répandre dans l'assistance comme un courant électrique et transformer chacun, même contre sa volonté, en un fou vociférant et grimaçant. »[2]

---

[1] *1984*, *op. cit*., pp. 61-62.

[2] *Ibid*., p. 28.

Au cours du récit, la description de l'état de Winston évolue, la faiblesse de son physique telle qu'elle était évoquée au début du roman : « Il était de stature frêle, plutôt petite, et sa maigreur était soulignée par la combinaison bleue, uniforme du Parti. »[1], disparaît progressivement au contact de Julia, dans une deuxième partie où le récit est focalisé sur leur histoire d'amour :

> « Pendant le mois de juin, ils se rencontrèrent quatre, cinq, six, sept fois. Winston avait perdu l'habitude de boire du gin à n'importe quelle heure. Il semblait n'en avoir plus besoin. Il avait grossi, son ulcère variqueux s'était cicatrisé, ne laissant qu'une tache brune au-dessus du coup-de-pied. Ses quintes de toux matinales s'étaient arrêtées. Le cours de la vie avait cessé d'être intolérable. »[2]

Résister à l'emprise de l'État est un engagement particulièrement douloureux lorsque nos personnages principaux sont seuls, la dissimulation n'est pas satisfaisante au quotidien, et l'état de souffrance devient presque permanent. Cependant, la rencontre de l'autre permet de faire exister ce nouveau « moi », d'en terminer avec les sentiments d'impuissance et de solitude face à la dictature du pouvoir. Cette rencontre fait basculer D-503, Winston ou Montag, vers la dissidence, le seul état satisfaisant dans lequel nos personnages s'organise pour lutter efficacement contre l'État totalitaire.

1.3. Mensonge et dissidence : le parcours initiatique

La duplicité apparaît comme un moyen légitime pour se défendre contre un système omniprésent : en effet, l'organisation du régime a ses failles et les dissidents les connaissent. Dans nos récits, devenir un dissident passe un inévitable parcours initiatique qui débute par une rencontre qui va littéralement transformer le héros. Dans *Nous autres*, I-330 initie D-503 à l'exercice du mensonge : « - Je connais un médecin au Bureau Médical, il est inscrit pour moi. Si je le lui demande, il vous donnera un certificat établissant que vous avez été malade. »[3] ; D-503 dans ce Bureau médical :

> « C'étaient des certificats établissant que nous étions malades et ne pouvions aller à notre travail. Je volais mon travail à l'État Unique, j'étais un voleur et passible de la

[1] *Ibid*., p. 12.

[2] *1984*, *op. cit*., pp. 214-215.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 41.

> Machine du Bienfaiteur. Mais cela m'était indifférent et lointain, comme si je l'avais lu dans quelque livre… ».[1]

L'influence de I-330 prend forme, et D-503 progresse vers un état de dissidence en se libérant du conditionnement de l'État Unique. I-330 fait preuve d'une véritable organisation dans laquelle D–503 joue un rôle qu'il ne connaît pas toujours :

> « Au billet rose est joint un petit papier contenant trois lignes " Ci-joint mon billet... Baissez les stores, comme si j'étais chez vous... j'ai absolument besoin que l'on croie que je suis... Je regrette bien vivement... "
> Je déchire le papier et prends le billet pour lui faire subir le même sort.
> " Elle a dit que vous fassiez tout comme il est dit dans la lettre. "
> Mes mains s'affaiblissent et retombent. Le billet rose reste sur la table. Elle est plus forte que moi, beaucoup plus forte, et je ferai comme elle le désire. »[2]

D-503 est donc complètement sous son emprise, il semblerait que la seule échappatoire au conditionnement de l'État Unique passe par une confiance aveugle à la limite de la soumission. « Tu sembles toujours me cacher quelque chose »[3] dit D–503 à I–330, il ne comprend pas encore l'importance de son rôle, et il se reconstruit notamment par l'intermédiaire de I-330, beaucoup plus émancipée que lui, qui bouleverse et transgresse son quotidien. I-330 est un personnage assez classique dans la littérature, la jeune fille a en effet très souvent représenté le monde en réaction face au monde immobile. Le rôle de son personnage est celui du « déclencheur », ce rôle est traditionnellement celui d'une jeune femme qui est proche de l'état de nature, figure moderne d'une Ève qui entraine le héros à consommer le fruit défendu et accéder ainsi à la connaissance. Elle est plus proche du monde sensible, elle n'est pas encore corrompue par le monde des hommes, du moins tant qu'elle reste une jeune femme « pure » et innocente. Ainsi, on peut par exemple comparer le personnage de I-330 à celui d'Isabelle dans *Intermezzo* de Jean Giraudoux, celle-ci étant dans la pièce de théâtre une sorte d'élue parce qu'elle semble rattachée au monde par des liens particuliers (elle peut en effet dialoguer avec un spectre) et parce qu'elle se démarque des autres personnages féminins (tout comme I-330). I-330 respecte aussi la règle qui veut que ce genre de personnage doive être assez souvent la victime d'un sacrifice (Isabelle échappant de peu au sien) ; ainsi, dans *Nous autres*, I-330 est

---

[1] *Ibid*., p. 83.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 116.

[3] *Ibid*., p. 140.

torturée devant D-503 sans qu'il ne la reconnaisse. Cependant, I-330 reste tout de même le personnage qui a réussi à donner l'élan du progrès chez D-503, elle a été le déclic, la transgression, qui lui a permis de prendre conscience de son autre moi, celui qui lui permettra de s'affirmer en tant qu'individu :

> « C'est pourquoi il m'est si proche (je parle de mon premier moi, du moi véritable, l'autre, l'actuel, n'est qu'une maladie). »[1]

Dans *Fahrenheit 451*, c'est le personnage de Clarisse McClellan qui joue ce rôle. Leur première rencontre confirme son statut de personnage déclencheur dans les récits de notre corpus.

> « (Clarisse à Montag) "Eh bien, dit-elle, j'ai dix-sept ans et je suis folle. Mon oncle affirme que les deux vont ensemble. [...] J'aime humer les choses, regarder les choses, et il m'arrive de rester toute la nuit debout, à marcher, et de regarder le soleil se lever."
> "Vous permettez que je vous pose une question ? dit alors Clarisse McClellan. Depuis combien de temps êtes-vous pompier ?
> — Depuis l'âge de vingt ans. Ca fait dix ans.
> — Vous arrive-t-il de *lire* les livres que vous brûlez ?"
> Il éclata de rire. "C'est contre la loi !
> [...]
> "Est-ce que vous êtes heureux ? fit-elle.
> — Est-ce que je suis quoi ?" s'écria-t-il.
> Mais elle était déjà repartie – courant dans le clair de lune. Sa porte d'entrée se referma doucement.
> "Heureux ! Elle est bien bonne, celle-là."
> Il cessa de rire. »[2]

Clarisse est proche de la nature, elle semble pouvoir échapper à l'emprise de la société totalitaire, de la ville déshumanisée. Très simplement, elle redonne du sens à des actes aussi naturels que respirer « humer les choses », « regarder les choses », « marcher » ou « regarder le soleil se lever ». Elle provoque l'émotion chez Montag, elle réussit à le faire rire, c'est-à-dire à faire le réagir spontanément et naturellement.

Dans *1984*, Julia est aussi ce personnage déclencheur pour Winston, et cela commence par un petit bout de papier que Julia a glissé discrètement dans sa main :

---

[1] *Ibid*., p. 72.

[2] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., pp. 25-26-29

> « Il (Winston) ajusta ses lunettes sur son nez soupira et rapprocha de lui le paquet de travail suivant sur lequel se trouvait le fragment de papier. Il le mit à plat. D'une haute écriture informe, ces mots étaient tracés : "Je vous aime." Pendant quelques secondes, il fut trop abasourdi même pour jeter le papier incriminé dans le trou de mémoire. Quand il le fit, bien qu'il sût fort bien le danger de montrer trop d'intérêt, il ne put résister à la tentation de le lire encore, juste pour s'assurer qu'il avait bien lu.»[1]

Leur premier rendez-vous, hors de la ville, montre qu'une fois de plus ce personnage féminin proche de la nature doit extraire le « héros » de la ville, ou de son conditionnement dans l'espace urbanisé, pour réveiller ses sens naturels :

> « Il leva les yeux. C'était la fille. Elle secoua la tête, lui enjoignant ainsi de rester silencieux, puis écarta les branches et le précéda sur le chemin étroit de la forêt. (…)
> La douceur de l'air et le vert des feuilles le décourageaient. Déjà, sur le chemin qui partait de la gare, il s'était senti sale et rabougri, sous le soleil de mai. (…)
> Mais il était arrivé à Winston, il ne savait quand, de goûter à du chocolat semblable à celui que Julia venait de lui donner. La première bouffée du parfum de ce chocolat avait éveillé en lui un souvenir qu'il ne pouvait fixer, mais qui était puissant et troublant. »[2]

Le déconditionnement passe par un éveil des sens. Winston ressent cet éveil, ce retour à la nature, comme une agression physique, s'il ne peut s'empêcher d'entrer en dissidence, son corps ne répond pas encore normalement aux stimuli naturels qui doivent conduire à un retour de la mémoire

> « Il l'étendit sur le sol. Elle ne résistait aucunement et il aurait pu faire d'elle ce qu'il voulait. Mais la vérité est qu'il n'éprouvait aucune sensation, sauf celle de simple contact. Tout ce qu'il ressentait, c'était de l'incrédulité et de la fierté. Il était heureux ce qui se passait, mais n'avait aucun désir physique. C'était trop tôt. Sa jeunesse et sa beauté l'avaient effrayé, ou bien il était trop habitué à vivre sans femme. Il ne savait pas pourquoi il restait froid. »[3]

Avant cette rencontre, le sexe était un besoin qu'il satisfaisait en fréquentant des prostituées. Sa relation avec Julia est différente, il est d'abord incapable de lui faire l'amour, il

---

[1] *1984*, *op. cit*., p. 156.

[2] *Ibid*., pp. 171-175

[3] *Ibid*., p. 173

ne s'agit pas ici du besoin physique satisfait mécaniquement avec sa prostituée, c'est un éveil à l'émotion amoureuse, ce qui est rigoureusement interdit par la loi. Et c'est métaphoriquement par le chant d'une grive que Winston cède définitivement à une douce musique qui permet l'éveil, ou plutôt l'envol de ses sens :

> « Une grive s'était posée sur une branche à moins de cinq mètres, presque au niveau de leurs visages. Peut-être ne les avait-elle pas vus. Elle était au soleil, eux à l'ombre. Elle ouvrit les ailes, les replia ensuite soigneusement, baissa la tête un moment comme pour rendre hommage au soleil, puis se mit à déverser un flot d'harmonie. Dans le silence de l'après-midi, l'ampleur de la voix était surprenante. Winston et Julia s'accrochèrent l'un à l'autre, fascinés. (…)
> Mais le flot de musique balaya par degrés de son esprit toute préoccupation. C'était comme une substance liquide qui se déversaient sur lui et se mêlait à la lumière du soleil filtrant à travers les feuilles. Il cessa de penser et se contenta de sentir. (…)
> L'oiseau prit peur et s'envola dans un claquement d'ailes.
> Winston approcha ses lèvres de l'oreille de Julia.
> - Maintenant, chuchota-t-il. »[1]

Quitter le conditionnement de la société totalitaire revient ici par un processus de retour à une perception naturelle des sens, une expérience synesthésique qui conduit à un retour de la mémoire que l'auteur décrit comme un retour sur le chemin de l'Eden dans le rêve de Winston :

> « (Winston) – C'est presque le Pays Doré, murmura-t-il.
> - Le Pays Doré ?
> - Ce n'est rien. Ce n'est rien. Un paysage que j'ai parfois vu en rêve. »[2]

Nous verrons par la suite (2e partie – 3.2) que dans *Le Meilleur des mondes*, l'auteur décrit autrement la perception synesthésique, car l'utilisation de cette figure de style a pour Huxley un objectif qui est à l'opposé de celui d'Orwell.

Dans *Nous autres*, I-330 cache une partie de ses activités de dissidente pour le bien de D-503, la finalité est d'amener D-503 à sortir de son conditionnement par un éveil progressif de sa conscience : « Je compris pourquoi I n'avait jamais parlé franchement : je ne l'aurais pas crue, même elle »,[3] Le mensonge devient donc nécessaire, voire vital, dans le processus de

[1] *Ibid*., pp. 178-179

[2] *Ibid*., p. 177.

[3] *Nous autres*, *op.cit*., p. 159.

dissidence. De plus, mentir devient un acte de rébellion qu'il n'est pas toujours facile d'assumer : « Le sang me monta au visage. Je ne pouvais pas mentir devant ces yeux et me tus, me noyais... »[1] ; « Comme il est difficile de jouer la comédie ».[2] D-503 n'est pourtant pas un personnage complètement dupe, il reste complexe dans la mesure où il semble se dérober à lui-même, comme si une partie mentait à l'autre : « Je crois qu'ils vont pénétrer jusqu'au fond et voir ce que je n'ose m'avouer... »[3] dit-il à propos du regard de S-4711 qu'il confond avec un gardien; « Cette racine imaginaire se développa en moi comme un parasite. ».[4] Mais, mentir n'est pas nécessairement une réaction au service d'une noble cause, le mensonge peut devenir simplement involontaire par omission : « Je compris alors que j'avais menti à la vieille : I n'était pas la seule. »[5] ; « Pourquoi ne m'a-t-il pas dit que cet honneur... »[6] à propos de R-13 ; « - Vous voulez me cacher quelque chose »[7] dit S-4711 à D-503 qui pensait : « Je ne lui cachais qu'une chose, je ne sais pourquoi, ou plutôt, si, je sais pourquoi ».[8] D-503 prend progressivement conscience de sa situation et de son rôle par rapport à la politique menée par l'État unique, il cultive alors la duplicité tel un art : « - Vous êtes drôle aujourd'hui, vous n'êtes pas malade ? » dit O (une jeune fille avec qui D-503 passe des moments privilégiés), « - Oui, je suis malade, lui dis-je joyeusement (c'était là une contradiction inexplicable : il n'y avait pas lieu de se réjouir) »[9] ; « Ma maladie et le reste n'existent pas »[10] ; « - Oui, oui repris-je. J'ai même crié : « Arrêtez-la ! » / Il souffla derrière mes épaules : / -Vous n'avez rien crié ! / - Non, mais je le voulais. Je le jure par le Bienfaiteur, je voulais... »[11] ; « - On ne sait pas... / Je sais cependant... ».[12] Il évite le contrôle des Gardiens en improvisant quelques lignes de poésie : « Le Bienfaiteur est le désinfectant le plus parfait dont a besoin l'humanité. Après lui, l'organisme de l'État Unique n'est secoué d'autre mouvement péristaltique… J'écrivis cette

[1] *Ibid*., p. 92.

[2] *Ibid*., p. 170.

[3] *Ibid*., p. 45.

[4] *Ibid*., p. 69.

[5] *Ibid*., p. 42.

[6] *Ibid*., p. 57.

[7] *Ibid*., p. 225.

[8] *Ibid*., p. 221.

[9] *Ibid*., p. 48.

[10] *Ibid*., p. 49.

[11] *Ibid*., p. 134.

[12] *Ibid*., p. 189.

ineptie d'une plume bondissante, sentant une force furieuse cogner dans ma tête. »[1] Et en faisant semblant de cacher ce poème rédigé en toute hâte, il réussit à dissimuler les lettres compromettantes de I-330 : « C'est un peu ambigu, mais continuez tout de même. Nous ne viendrons plus vous déranger... »[2], D-503 détourne ainsi les soupçons des Gardiens, ce qui lui permet de retarder l'inévitable, la Grande Opération : « Et vous ? me répondit une tête ronde. / -Moi, plus tard, je dois d'abord [...] ».[3]

D-503 s'est livré, dans ces extraits, à une véritable entreprise de déconstruction de son conditionnement, et au-delà d'une réappropriation d'un véritable état de conscience, c'est toute la mécanique totalitaire de l'État Unique qui est bouleversée. Car, à son tour, D-503 va transmettre ce « poison » de la rébellion contre le système à son amie O : « -Elle (O) est venue me voir hier soir avec ton papier... Je sais tout, tais-toi. En somme, c'est ton enfant. Elle est maintenant de l'autre côté du Mur. Elle vivra... ».[4] D-503 finit donc par assumer son statut de héros en contribuant à la destruction du vaisseau Intégral, c'est une action symbolique car il est le constructeur de ce vaisseau, et en détruisant le résultat de son travail il supprime celui qu'il était avant. La métamorphose de D-503, constructeur de l'Intégral, en D-503 dissident et destructeur de l'intégral est très lente, mais ce qui est le plus intéressant dans ce récit, c'est que le lecteur est le témoin direct de cette évolution. D-503 étant le narrateur d'un récit qui s'inscrit dans son journal personnel, il dévoile naturellement ses sentiments à un lecteur imaginaire qu'il interpelle régulièrement. Le lecteur devient ainsi témoin et complice de l'implication progressive de D-503 dans l'organisation des Méphis.

Incontournable instrument du pouvoir totalitaire, le mensonge permet de garantir la rigidité et la stabilité sociale dans l'État Unique. La personnalité du citoyen est ainsi étouffée dans une société marquée par l'uniformité et le bonheur factice. Le trait grossissant du récit d'anticipation dystopique a ici la faculté de mettre en lumière, presque d'une manière caricaturale, le rôle du mensonge dans les sociétés sous l'empire de ce pouvoir totalitaire. Mais, le mensonge est un instrument qui peut se retourner contre le système, le citoyen de la société totalitaire étant quotidiennement confronté à des situations et comportements paradoxaux qui deviennent absurdes et intenables. Ces sentiments sont notamment révélés dans l'écriture d'un journal par D-503, dans *Nous autres*, et Winston dans *1984*.

---

[1] *Ibid*., p. 170.

[2] *Ibid*., p. 171.

[3] *Ibid*., p. 183.

[4] *Ibid*., p. 201.

2. Narration et mise en abyme du récit dystopique

« En parcourant ce que j'ai écrit hier, je m'aperçois que mes descriptions ne sont pas suffisamment claires. Elles le sont certainement assez pour le premier venu d'entre nous, mais il se peut qu'elles ne le soient pas pour vous, inconnus [...] ».[1] Cet aveu de D-503, au début de la Note 3, renseigne l'éventuel lecteur sur la posture singulière de l'auteur-narrateur de ce journal intime. Voué à être lu par des « lecteurs inconnus », ce journal intime est paradoxalement la manifestation d'une écriture où la nécessité de la transparence[2] et de la sincérité est sans cesse invoquée par le narrateur.

2.1. Le souci de la clarté narrative

Dans *Le Meilleur des mondes*, l'État Mondial parle une langue fonctionnalisée, dénuée de poésie ou tout autre sens littéraire. Lorsque John le sauvage pénètre dans cet espace aseptisé, son langage est immédiatement remarqué et stigmatisé par Bernard Marx :

> « — O merveille ! disait-il ; et ses yeux étaient brillants, son visage était empourpré de lumière. — Comme il y a ici des êtres charmants! Comme l'humanité est belle (1) !
> [...]
> Il eut un tremblement dans la voix. — O nouveau monde admirable (2)...,
> [...]
> — O nouveau monde admirable ! répéta-t-il, ô nouveau monde admirable, qui contient des gens pareils (3) !...
> [...]
> — Vous avez parfois une façon de parler fort singulière, dit Bernard, dévisageant le jeune homme avec un étonnement perplexe. »[3]

Comme cela est précisé dans les notes correspondantes à cet extrait, John fait référence à un écrivain censuré dans la société de l'État Mondial : William Shakespeare, et notamment son roman intitulé *La Tempête* (1611):

> « (1) (2) (3) O wonder!
> How many goodly creatures are there here !
> How beauteous mankind is ! O brave new world,

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 24.

[2] Nous verrons que cette transparence n'existe que dans un sens, et que les rouages de l'État restent opaques.

[3] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 161.

That has such people in't ! *(Tempest,* V, 1.) »[1]

Le Meilleur des mondes est véritablement imprégné de l'œuvre de Shakespeare, qui se manifeste justement dès le titre du roman en reprenant l'exclamation *Brave new world* (« O nouveau monde admirable ») d'un personnage de *La Tempête*, la jeune Miranda, précisément lorsqu'elle voit pour la première fois, sur l'île où elle s'est réfugiée avec son père, Prospero, un groupe d'êtres humains parmi lesquels se trouve celui dont elle va tomber amoureuse, Ferdinand. Cette exclamation est donc reprise par John quand il voit Lenina, il cite de nombreuses autres œuvres de Shakespeare ; *Roméo et Juliette* lorsqu'il tombe amoureux de Lenina, mais aussi *Macbeth*, *Le Marchand de Venise*, *Hamlet*, *Le Roi Lear*, *Antoine et Cléopâtre*, *Troïlus et Cressida*, *Le Roi Jean* ou *Othello*. L'intrusion de John est d'autant plus remarquée dans cette société qui lui est totalement étrangère, qu'il s'en démarque encore plus par sa verve, et le souffle shakespearien qu'il apporte à chaque intervention.

Pourtant, cette « façon de parler fort singulière » n'est pas adaptée à la société de l'État Mondial, elle est le signe d'un attachement à une culture littéraire, au passé, et à l'enrichissement du langage. Mais c'est aussi une complexification de la communication, puisque ces références, pour pouvoir être intelligibles, requièrent chez l'interlocuteur une culture analogue à celle de John, et éviter ainsi l'incompréhension qui se traduit par l'étonnement perplexe de Bernard. Dans l'État Mondial, il est question d'efficacité, et dans ce cadre, le langage est réduit à sa fonction primaire, qui est de communiquer clairement l'information sans la possibilité de l'équivoque. Le langage est dénué d'émotion dans cette société, et l'utilisation quotidienne du *soma* participe à l'anesthésie d'une langue qui a perdu son humanité. John a pu échapper à l'éducation normative de cette société, grâce au mode de vie primitif de sa réserve à sauvages, un espace qui ne connaît pas la censure, et où il a reçu l'éducation de sa mère, née dans la société de l'État Mondial. John a donc pu avoir accès à la littérature censurée dans l'État Mondial, par exemple : Shakespeare. Le choix du sens que l'on accorde au mot n'est pas anodin, il détermine le sens que l'on veut accorder à l'histoire, et il révèle l'objectif du pouvoir. Dans l'État Mondial, le pouvoir impose une langue essentiellement scientifique et technique qui exclut la métaphorisation. Les bâtiments, les salles, les objets ou les citoyens sont définis par des termes qui participent à une modélisation sémantique du réel : « CENTRE D'INCUBATION ET DE CONDITIONNEMENT DE LONDRES-CENTRAL »[2],

[1] *Ibid*., p. 161.

[2] *Ibid*., p. 21.

« Salle de Prédestination Sociale »[1], « Salle de Décantation »[2], « POUPONNIÈRES. SALLES DE CONDITIONNEMENT NÉO-PAVLOVIEN »[3], « Dépôt des Embryons »[4], « Une Machine à Musique synthétique »[5], « Bureaux de Propagande et le Collège des Ingénieurs en Émotion »[6], « les Enregistreurs de Sons et les Compositeurs Synthétiques »[7], ou « le sauvage » à la place de John. Ce vocabulaire doit amener à une perception immédiate et unique du réel, la société de l'État Mondial est ainsi façonnée pour que rien ne puisse signifier autre chose que le dogme instauré par le pouvoir. Seul John, et son langage "contaminé" par l'œuvre de Shakespeare, laisse transparaître la réflexion ou l'indécision, et des interventions qui prennent souvent le détour poétique lorsqu'il est submergé par l'émotion.

Dans *Nous autres*, le narrateur occupe un espace assez particulier, c'est un personnage qui n'offre pas une lecture aisée de sa situation, il est difficile à cerner et laisse transparaître une certaine ambiguïté quant à sa fonction dans *Nous autres*. Situé quelque part entre l'auteur et son personnage principal, D-503, le narrateur apparaît comme omniscient et objectif, mais il est aussi un personnage aveuglé et engagé. Au début du roman, D-503 écrit dans son journal en précisant bien qu'il le fait en toute franchise : « Je serai franc : nous n'avons pas encore résolu le problème du bonheur d'une façon tout à fait précise »[8] ; « À ce moment (j'écris sans rien cacher, je le répète) je devins comme imperméable aux courants vivifiants qui se déversaient du haut-parleur »[9] ; « Je voulais rayer toutes ces réflexions [...] mais j'ai réfléchi, et ne bifferai rien ».[10] En s'adressant à ces lecteurs, inconnus, D-503 explique pourquoi il refuse le mensonge dans son récit, il lui reproche son caractère imprécis, son manque d'utilité et de sérieux :

> « Ce que je viens d'écrire est tellement invraisemblable et tellement ridicule, que je crains, lecteurs inconnus, que vous ne me preniez pour un mauvais plaisant. Vous allez croire que je veux tout simplement me payer votre tête en vous racontant des balivernes

[1] *Ibid*., p. 30.
[2] *Ibid*., p. 37.
[3] *Ibid*., p. 37.
[4] *Ibid*., p. 52.
[5] *Ibid*., p. 54.
[6] *Ibid*., p. 85.
[7] *Ibid*., p. 86.
[8] *Nous autres*, *op. cit*., p. 26.
[9] *Ibid.*, p. 30.
[10] *Ibid*., p. 35.

> sur un ton sérieux ? Pourtant je ne sais pas blaguer, car dans toute blague, le mensonge joue un rôle caché et, d'autre part, la Science de l'État Unique ne peut se tromper. »[1]

Dans cet exemple, la « blague » est une manifestation dangereuse pour le régime totalitaire, car celle-ci joue un rôle caché, car c'est dissimulé que l'acte dissident se révèle le plus efficace. La dissidence par l'humour est un moyen de remettre en cause la rigidité de la société totalitaire, et c'est par la force démystificatrice du rire que l'autorité de l'État totalitaire est sapée. Pour contrôler ses citoyens, l'État doit donc encadrer er contrôler leurs émotions. Le souci d'exhaustivité du narrateur se révèle lui-même totalitaire, et donc intenable au fil de sa narration. Dans *Le Meilleur des mondes*, ce contrôle est administré via le *soma*. Quant à la de société de *1984*, elle interdit tout simplement toute manifestation d'humeur, le comportement de ses citoyens doit être le plus neutre car l'émotion est dangereuse pour le Parti :

> « Aucune émotion n'était pure car elle était mêlée de peur et de haine. Leur embrassement avait été une bataille, leur jouissance une victoire. C'était un coup porté au Parti. C'était un acte politique. »[2]

D-503 est manifestement un bel exemple d'endoctrinement, car celui-ci ne comprend pas le rôle que peut jouer le mensonge : « Je n'aime pas les plaisanteries et ne les comprends pas ».[3] À l'image du titre de sa note 6 : « c'est clair », D-503 va faire le choix de tout dire : « Je le répète : je me suis imposé l'obligation d'écrire sans rien cacher. C'est pourquoi, quelque pénible que cela puisse m'être, je dois faire remarquer ici que, manifestement, même chez nous, la solidification, la cristallisation de la vie ne sont pas encore terminées et que quelques marches sont encore à franchir pour arriver à l'idéal »[4] ; « J'ai maintenant honte de raconter ce qui suit, mais je me suis promis d'être franc jusqu'au bout ».[5] Le fait de devoir se satisfaire de quelque chose de pas vraiment aussi parfait qu'il le voudrait bouleverse sa perception du rapport qu'il entretient quotidiennement avec un monde simplifié et libéré de toute forme d'approximation : « Je dois malheureusement me contenter d'un chiffre approximatif »[6] Ce type d'approximation semble lui donner l'impression de se rapprocher d'une sorte de mensonge.

---

[1] *Ibid*., p. 28.

[2] *1984*, *op. cit*., p. 181.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 50.

[4] *Ibid*., p. 36.

[5] *Ibid*., p. 103.

[6] *Ibid*., p. 128.

Cependant, la fin de la narration, au début de la note 40, finit par des interrogations, des incertitudes qui remettent en cause la clarté du récit que recherchait D-503 : Est-ce moi, D-503, qui ai écrit ces quelques deux cents pages ? Ai-je jamais éprouvé tout cela, ou cru que je l'éprouvais ? ».[1] Le statut du narrateur-protagoniste D-503 n'est pas tellement éloigné du narrateur-auteur décrit par Roland Barthes à propos du narrateur des œuvres de Proust : « Le "je" n'est pas "celui" qui se souvient, se confie, se confesse, il est celui qui énonce ; celui que ce "je" met en scène est un "moi" d'écriture dont les liens avec le "moi" civil sont incertains ».[2] Cela nous éclaire sur la schizophrénie de D-503, il faudrait donc apprécier le personnage de D-503 comme l'expression de deux volontés opposées, l'une positive, l'autre négative. C'est une représentation mathématique des individus qui est implicitement à l'œuvre dans l'État Unique : « Mais pourquoi y a-t-il en même temps en moi : "je ne veux pas" et "je veux" ? C'est bien là le terrible ! »[3] ; « Ces notes seront un produit de notre vie, de la vie mathématiquement parfaite de l'État Unique. S'il en est ainsi, ne seront-elles pas un poème par elles-mêmes, et ce malgré moi ? Je n'en doute pas, j'en suis sûr »[4] ; « Non, cela forme un accord tout à fait curieux »[5] ; « Je voyais là un autre moi-même, mais qui ne me ressemblait pas – c'était évidemment dû à l'influence opprimante du cadre dans lequel nous étions ».[6]

Suivre les règles de la vie mathématique est insuffisant pour éviter de se livrer à une autre forme de déviance insupportable au système : la poésie. D-503 essaye de se convaincre qu'il s'agit là d'une poésie issue de la logique mathématique, mais l'expression de sa poésie a débordé le cadre imposé par la société totalitaire, et c'est à l'émergence d'un autre lui-même à laquelle il assiste, de même pour le lecteur.

Enfin, la présence, tout au long du récit, d'innombrables phrases inachevées attestent, d'une certaine manière, le caractère encore inachevé de l'affirmation d'une vérité qui se cherche et qui prend forme, et qui, de ce fait, demeure imparfaite, voire mensongère.

> « Et ceci, c'est parce que personne n'est « un », mais « un parmi », « un de » ; nous sommes tellement semblables... »[7]

---

[1] *Ibid*., p. 228.

[2] Roland Barthes, *Dans le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 61.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 142.

[4] *Ibid*., p. 16.

[5] *Ibid*., p. 22.

[6] *Ibid*., p. 40.

[7] *Ibid*., p. 20.

> « — Cher D, si seulement vous, si vous...
> Eh bien, quoi « si » ? quoi « si » ? C'est encore sa vieille chanson : elle veut un enfant. À moins que peut-être, quelque chose de nouveau, concernant... concernant l'autre... Quoique... Mais non, ce serait absurde. »[1]

> « — Non, nous n'irons pas nous promener. J'ai besoin d'aller... »[2]

> « Et il est bon quelquefois de se reposer un peu, de s'isoler de tout dans ce triangle simple et solide... »[3]

> « — Quoi ? l'Opération ? Oui, c'est extraordinaire. Tout le monde, d'un seul coup... »[4]

Ces phrases inachevées contribuent alors à une sorte d'onirisme de la narration, comme des bribes de phrases que le lecteur a pour charge de finir.

Le souci de ne rien cacher au lecteur est, chez le narrateur, le fruit de la politique de l'État Unique. Cette société de la transparence, matérialisée par le verre dont est construite la ville tout entière, pousse D-503 à expliquer tout ce qu'il écrit. Le lecteur est donc le témoin privilégié de l'acte d'écriture, à l'image des appartements de la ville qui s'offrent à la vue du passant à cause des murs transparents. L'âme du narrateur est ainsi livrée au lecteur, c'est sa conscience qui est le véritable sujet du récit de D-503. Pourtant, il y a quelque chose de paradoxal dans le contrôle des consciences. Chaque citoyen doit tenir un journal intime, le récit dont nous sommes les témoins est celui de D-503, le paradoxe est induit ici par les règles de l'État Unique sur le contrôle des individus et donc de la nécessité d'une transparence sans limites dans la société, ces règles imposent l'écriture d'un journal intime, mais elles transforment la fonction de cet acte d'écriture.

> « Au sein d'un livre, par souci de satisfaire l'instinct de survie de la littérature, un être cherche, avant même de "survivre", à vivre et appliquer la célèbre maxime : "Connais-toi toi-même". D-503 finit aussi par appliquer à lui-même le "Cogito ergo sum". […] C'est en tout cas une maladie dont il sait qu'il ne veut pas guérir, qu'il accueille comme une part de lui-même. Dés lors, les manifestations de rébellion du Je contre le Nous ne vont connaître de trêve jusqu'au terme du livre.»[5]

---

[1] *Ibid*., p. 32.

[2] *Ibid*., p. 47.

[3] *Ibid*., p. 54.

[4] *Ibid*., p. 183.

[5] *Dans les laboratoires du pire*, op. cit., p. 192.

De par sa fonction dans l'État Unique, le journal intime n'en est plus vraiment un, mais il conserve cependant certaines de ses fonctions : documentaire, introspective, interrogative et aporétique. L'écriture du journal va ainsi aider à la prise de conscience. Cette autre lecture de la société totalitaire permet la construction d'une singularité, d'une personnalité unique dans une pratique pourtant destinée, dans *Nous autres*, à sa standardisation.

2.2. Le journal de D-503 et Winston

> « Il plongea la plume dans l'encre puis hésita une seconde. Un tremblement lui parcourait les entrailles. Faire un trait sur le papier était un acte décisif. En petites lettres maladroites, il écrivit :
>
> *4 avril 1984* »[1]

Pour Zamiatine et Orwell, le journal est un élément essentiel du récit. Il matérialise le miroir de l'action et de l'espoir des personnages, et prend la fonction symbolique de contre-pouvoir dans la description qui nous est donnée d'un régime totalitaire. C'est un acte de résistance contre la pensée unique qui ronge progressivement la mémoire du citoyen de l'État Unique ou de l'Océania, nos personnages sémant ainsi ces quelques bribes d'une existence qui leur échappe. Dans *1984*, Winston est un homme qui écrit son journal lorsqu'il se retrouve enfin seul. Ce journal, qu'il croit intime, est le thème principal de la première partie du récit, avant sa rencontre avec Julia et l'énigmatique O'Brien. Si le journal intime est un moyen d'apprendre à mieux connaître son auteur, il est aussi un espace de réflexion sur la mémoire individuelle, donc une réflexion sur la conscience de soi, et ce sont précisément ces deux fonctions qui intéressent le pouvoir totalitaire. L'écriture diariste permet ainsi à l'État totalitaire, de se prémunir contre le développement de cet espace de réflexion non conforme à ce qui est permis dans l'État Unique ou l'Océania.

Pourtant, dans *1984* le journal de Winston est d'abord décrit comme un objet particulier, sa substance et son âge ont une importance non négligeable dans le récit :

> « Mais cette idée lui avait aussi été suggérée par l'album qu'il venait de prendre dans le tiroir. C'était un livre spécialement beau. Son papier crémeux et lisse, un peu jauni par le temps, était d'une qualité qui n'était plus fabriquée depuis quarante ans au moins. Winston estimait cependant que le livre était beaucoup plus vieux que cela. Il l'avait vu

[1] *1984*, *op. cit.*, p. 18.

> traîner à la vitrine d'un bric-à-brac moisissant, dans un sordide quartier de la ville (lequel exactement, il ne s'en souvenait pas) et avait immédiatement été saisi du désir irrésistible de le posséder. »[1]

Le journal de Winston a, approximativement, le même âge que lui, il a été fabriqué à une époque où un certain art traditionnel existait encore, et ce journal, en tant qu'objet, fait surgir toute une mémoire :

> « Winston adapta une plume au porte-plume et la suça pour en enlever la graisse. Une plume était un article archaïque, rarement employé, même pour les signatures. Il s'en était procuré une, furtivement et avec quelque difficulté, simplement parce qu'il avait le sentiment que le beau papier crémeux appelait le tracé d'une réelle plume plutôt que les éraflures d'un crayon à encre. »[2]

Ce que Winston perçoit dans ce journal, c'est d'abord une pratique : l'écriture diariste, mais c'est plus largement l'histoire et la persistance de la conscience et de la mémoire humaines dans un objet. Ainsi, dans ce quartier situé dans l'ombre de la société totalitaire, il subsiste encore certaines preuves d'un monde qui n'était pas uniquement défini par la contrainte, ce journal est un espace de liberté qui se manifeste par ce rapport unique de l'individu au temps, à l'espace et à la société. Un monde dans lequel il est possible d'écrire que 2 et 2 font 4, où l'homme peut accéder à la substance réelle des choses, et non une vision contrainte et déformée du monde tel qu'il est décrit par O'Brien où 2 et 2 peuvent, et doivent faire 5 :

> « Le Parti se trompait et lui était dans le vrai. L'évidence, le sens commun, la vérité, devaient être défendus. Les truismes sont vrais. Il fallait s'appuyer dessus. Le monde matériel existe, ses lois ne changent pas. Les pierres sont dures, l'eau humide, et les objets qu'on laisse tomber se dirigent vers le centre de la terre. Avec la sensation qu'il s'adressait à O'Brien, et aussi qu'il posait un important axiome, il écrivit :
> *La liberté, c'est la liberté de dire que deux et deux font quatre. Lorsque cela est accordé, le reste suit*. »[3]

---

[1] *1984*, *op. cit*., p. 17.

[2] *Ibid*., p. 18.

[3] *1984*, *op. cit*., p. 118

Hier instrument obligatoire de contrôle pour D-503, le journal, par l'écriture, se retourne contre l'État en permettant à D-503 d'exister à nouveau, de développer sa propre personnalité. Le journal intime du « héros » de *Nous autres* est destiné à être lu par des habitants de l'univers, qui seraient susceptibles de découvrir le texte dans le vaisseau spatial *Intégral*. Mais la finalité de ce journal intime est tout autre, car il semble évident que celui-ci n'est pas rédigé dans l'intention de le faire lire par les « habitants de la Lune, de Vénus, de Mars, de Mercure [...] ».[1] Le journal de D-503 n'est qu'un instrument de plus de l'État Unique qui vise à contrôler les pensées de ses citoyens : « Il faudra encore nourrir œuvre de ma sève et de mon sang pendant de longues semaines pour, ensuite, m'en séparer avec douleur et la déposer aux pieds de l'État Unique »,[2] l'écriture de ce journal est ici dépeinte comme un enfantement doublé d'un sacrifice : « [...] c'était aussi connu et ridicule que l'histoire d'Abraham et d'Isaac lorsque Abraham, couvert d'une sueur glacée, tenait le couteau au-dessus de son fils »,[3] le récit suggère la manifestation d'une certaine violence pour l'auteur qui doit faire l'offrande du récit de sa vie. Le narrateur croit donc s'adresser à ces inconnus extra-terrestres lorsqu'il interpelle le lecteur dans la narration, mais la réalité est une fois de plus travestie, et D-503 devient l'auteur de son propre conditionnement : « Je le répète : je me suis imposé l'obligation d'écrire sans rien cacher ».[4] Même si D-503 croit s'adresser à des « lecteurs inconnus » qui habitent d'autres mondes, il est évident que le régime s'approprie ces récits personnels pour surveiller les consciences de ces citoyens. De plus, les murs transparents de la ville de *Nous autres* contribuent à envahir l'espace personnel des citoyens, c'est l'envahissement de l'individu par la collectivité. Cependant, nous pouvons constater que ce journal est aussi l'unique moyen dont dispose D-503 pour survivre dans une société de l'État Unique. Dans ce système, les individus n'ont pas de réelle vie privée, si ce n'est pendant les heures personnelles qui ressemblent à une forme précaire d'exutoire sexuel, mais sans véritable intimité. Le journal intime offre donc à D-503 l'unique espace pour l'expression de ses sentiments intimes.

La tenue de ce journal établit entre le véritable auteur-narrateur de l'œuvre et le personnage auteur-narrateur du roman une relation privilégiée. Ici, le véritable auteur s'efface complètement, le cadre du journal de D-503 s'imbrique parfaitement dans celui du roman. Malgré les efforts pour garder une véritable rigueur mathématique, la narration n'échappe pas à une importante subjectivité. Tout au long du journal, il s'établit un dialogue avec le lecteur

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 33.

[2] *Ibid*., p. 16.

[3] *Ibid*., p. 225.

[4] *Ibid*., p. 36.

imaginé par D-503 : « Oh ! lecteurs inconnus, si vous pouviez connaître cette force divine, si vous appreniez à la suivre jusqu'au bout !... »[1] ; de même : « Vous qui lisez ces lignes, j'espère que vous connaissez des minutes semblables et je vous plains, si vous ne les connaissez pas... ».[2] Le lecteur devient même une sorte de confident pour D-503 qui oublie les barrières de l'espace-temps : « Si j'étais sûr que personne ne me voie, je vous jure que je ferais de même pour suivre heure par heure combien il me reste de temps jusqu'à demain, jusqu'au moment où je la [I-330] verrai de loin... ».[3] D-503 ressent une certaine connivence et des émotions communes avec son lecteur : « Vous connaissez sans doute l'impression que l'on éprouve quand on se réveille brusquement la nuit et qu'on ne sait plus où l'on est ».[4] Il va jusqu'à s'imaginer l'éventualité d'une proximité entre narrateur et lecteur : « Si votre monde est semblable à celui de nos ancêtres éloignés, imaginez que vous ayez abordé dans une sixième partie du monde [...]. C'est ce qui m'est arrivé hier ».[5] C'est ici la fonction dialogique du journal qui permet cet échange, le narrateur écrit pour le lecteur, mais aussi pour lui, dans un échange qui se veut à la fois informatif et formatif. La pensée de D-503 se construit sous nos yeux, tour à tour, il affirme, il hésite puis il doute. Ses convictions se nuancent, se modalisent puis, en s'adressant au lecteur, elles se discutent, et enfin elles se problématisent.

Cependant, l'écrivain ne se laisse pas complètement submerger par cette quasi-intimité avec le lecteur, ainsi, il n'oublie pas son devoir d'auteur : « Je sais qu'il est de mon devoir envers vous, mes amis inconnus, de vous donner plus de détails sur ce monde étrange et inattendu qui vient de m'être révélé ».[6] À mesure que l'éveil des sens et des sentiments se produit chez D-503, la narration se fait interrogatrice, de nombreuses questions jaillissent de son esprit : « Si, au lieu de lire tout cela dans mes notes, qui ressemblent à quelques vieux romans fantastiques, vous aviez tenu comme moi, dans vos mains tremblantes cette feuille sentant encore l'encre fraîche et si vous aviez su, comme moi, que c'est une réalité qui, si elle ne s'accomplit pas aujourd'hui, s'accomplira demain, vous auriez sans doute éprouvé les mêmes sentiments que moi. La tête ne vous aurait-elle pas tourné ? ».[7] De plus, la narration semble en proie à une sorte de confusion schizophrénique lorsque, après son opération, D-503 relit son journal : « Est-ce

[1] *Ibid*., p. 35.

[2] *Ibid*., p. 55.

[3] *Ibid*., p. 143.

[4] *Ibid*., p. 153.

[5] *Ibid*., p. 165.

[6] *Ibid*., p. 164.

[7] *Ibid*., p. 182.

moi, D-503, qui ai écrit ces quelques deux cents pages ? Ai-je jamais éprouvé tout cela, ou cru que je l'éprouvais ? ».[1] Tout cela finit par créer une certaine ambiguïté, surtout dans l'une des dernières phrases du récit : « L'écriture est de moi, mais, heureusement, il n'y a que l'écriture ».[2] Le lecteur semble perdre contact avec le personnage qu'il a connu, c'est un peu comme si le narrateur D-503, à la lumière de son "autre moi-même" s'interrogeait, c'est une véritable crise d'identité, voire un état proche de la schizophrénie. Zamiatine décrit ici une autre fonction du journal intime : l'invention du moi.

> « Mais le journal est un faux miroir ; l'image qu'il donne est elle-même morcelée, falsifiée. Loin de se développer harmonieusement pour devenir un être cohérent et unique, le diariste se voit devenir deux ou plusieurs. Le dédoublement est en effet le phénomène le plus fréquent et le plus universellement constaté par les auteurs de journal. Mais il prend des formes très diverses. La plus élémentaire, la plus évidente vient du fait même de l'écriture. Le diariste est deux ; il est celui qui agit et celui qui se regarde agir, et qui écrit. Ce deuxième personnage est souvent doué d'une sorte de supériorité par rapport au premier. Mais quelle que soit la hiérarchie, ce qui reste fondamental dans le journal, c'est que le diariste est perpétuellement à la fois sujet et objet de son discours. »[3]

La perte du contact avec la réalité est saisissante lorsque, à la fin du récit, D-503 ne reconnaît plus I-330 après son passage par La Grande Opération : « On y amena cette femme, pour qu'elle témoignât en ma présence. Elle se tut obstinément, le sourire aux lèvres. Je remarquai que ses dents étaient très pointues, très blanches, et je les trouvai jolies. »[4]

Mais ce qu'il faut souligner dans cette pratique de l'écriture d'un journal, c'est que l'auteur, au fil de ses écrits, prend progressivement conscience de la possibilité qu'il peut être un autre. En effet, D-503 étant aussi la matière de son écriture, son regard évolue, il s'émancipe du carcan totalitaire car l'écriture du journal permet l'irréalisation :

> « Il ne savait ce qui l'avait poussé à déverser ce torrent d'absurdité, mais le curieux était que, tandis qu'il écrivait, un souvenir totalement différent s'était précisé dans son esprit, au point qu'il se sentait presque capable de l'écrire. »[5]

---

[1] *Ibid*., p. 228.

[2] *Ibid*., p. 228.

[3] Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, puf, 1976, p. 116.

[4] *Ibid*., p. 229.

[5] *1984, op. cit*., p. 21.

L'évolution des commentaires de D-503 sur l'acte d'écriture est donc un aspect très important dans la narration, car ces jugements se font de plus en plus personnels, ils révèlent un véritable bouleversement chez le narrateur : « Je ne peux plus écrire. Je ne veux plus ».[1] Cet extrait révèle un changement profond chez D-503, l'incapacité d'écrire est d'abord une manifestation physique, il semble rejeter son conditionnement à l'écriture de son journal intime : « Je n'ai plus le délire, je ne parle plus en métaphores absurdes, je n'ai plus de sentiments. »[2] Ce rejet se renforce par une gradation qui passe alors d'une incapacité quasi physique à l'expression personnelle forte du refus : « je ne veux plus ». Au début du récit, D-503 ne se pose jamais la question sur sa capacité ou volonté d'écrire son journal, l'écriture est, à ce moment, un acte mécanique. L'État Unique lui disait d'écrire, il le faisait Cette volonté, nouvelle, chez D-503 illustre une fois de plus une réelle incompatibilité entre l'acte d'écriture du journal intime dans l'État Unique et la véritable nature d'un genre qui permet l'introspection, de s'interroger et par là, interroger le monde. Le refus de continuer à écrire son journal intime est une marque du retour d'un véritable état de conscience, du réveil de cette conscience endormie par le discours du régime : « D'ailleurs pourquoi écris-je tout cela et d'où me viennent ces étranges impressions ? ».[3] D-503 ne s'inquiète plus de la clarté de son récit, il ne cherche plus à le rendre plus explicite, ou plus logique : « Je ressemble à une machine tournant trop vite, les axes sont rouges, le métal est près de fondre et tout s'en va au diable. Il faudrait jeter vite de l'eau froide, de la logique. J'en verse à grands seaux, mais la logique siffle sur les axes brûlants et se dissipe en vapeur blanche... »[4] Cette description métaphorique est très importante, car elle est la matérialisation d'une narration non conforme à la logique totalitaire de l'État Unique, de plus, le narrateur utilise d'une manière remarquable le champ lexical particulier de l'activité industrielle, ce qui, par ailleurs, laisse transparaître une pointe d'ironie chez lui.

En effet, le journal de D-503 perd de sa transparence, l'écriture n'est plus une activité conditionnée et le recours à la métaphore est la marque d'une activité de l'imagination, ce qui, bien entendu, n'est pas autorisé dans cette société. Le « lecteur inconnu » est témoin d'un renversement idéologique chez D-503, la narration confirme son passage à l'état de dissident, l'espacement progressif des interpellations directes aux « lecteurs inconnus » témoigne de ce changement. Les tableaux ci-dessous vont donner un aperçu de la nature de ces interpellations :

---

[1] *Ibid*., p. 221.

[2] *Ibid*., p. 228.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 126.

[4] *Ibid*., p. 142.

p. 24	« [...] mais il se peut qu'elles ne le soient pas pour vous »
p. 25	« [...] pouvez-vous vous voir avec une queue ? Ou bien, si vous voulez, pouvez-vous vous représenter nu ? »
p. 28	« Vous allez croire que je veux tout simplement me payer votre tête en vous racontant des balivernes sur un ton sérieux ? »
p. 30	« Vous riez, mais ne croyez-vous pas que l'Européen de ce temps était beaucoup plus risible ? »
p. 33	« [...] qui sait ce que vous êtes, et où vous êtes ! »
p. 35	« Oh ! lecteurs inconnus, si vous pouviez connaître cette force divine [...] »
p. 36	« Tenez, par exemple »
Cette période pendant laquelle le narrateur n'interpelle pas directement le lecteur correspond au moment où D-503 fréquente un peu plus I-330.	
p. 54	« Pour parler la langue de nos ancêtres, que vous, habitants des planètes, vous comprenez peut-être, nous formons une famille. »
p. 59	« Vous qui lisez ces lignes, j'espère que vous connaissez des minutes semblables et je vous plains, si vous ne les connaissez pas... »
L'influence d'I-330 éloigne peu à peu D-503 de ce qu'il était : « J'étais séparé du monde, seul à seul avec elle. » (p. 63) ; « J'étais double. Il y avait d'abord ce que j'étais auparavant, D-503, le numéro D-503, et puis, il y en avait un autre... » (p. 66).	
p. 77	« Je demeurai seul et il ne me restait plus qu'à vous raconter tout cela, lecteurs inconnus qui m'êtes actuellement aussi chers »
p. 79	« Et nous allons vers vous, lecteurs planétaires inconnus, pour rendre votre vie divinement raisonnable et précise comme la nôtre... »
p. 85	« Il était très gênant pour moi, lecteurs planétaires, de vous raconter cet événement absolument incroyable. [...] j'espère que cela vous rassurera aussi. [...] Si vous saviez comme j'en ai assez ! »
p. 91	« Lecteurs de ces notes, qui que vous soyez, vous connaissez le soleil : si vous avez jamais été malades comme je l'étais alors, vous savez ce qu'est, ce que peut être le soleil du matin. Vous avez vu cet or rose, transparent et tiède. »
p. 110	« Il est probable que vous êtes, lecteurs inconnus, des enfants en face de nous. »
p. 111	« [...] vous avalerez toute l'amertume que je vous offre, [...] Vous connaissez sans doute la sensation que l'on éprouve lorsqu'on s'élève à toute vitesse en avion suivant une spirale »

Dans cette première partie du roman, c'est-à-dire du début jusqu'à la page 111, le narrateur apostrophe le « lecteur inconnu » dans une moyenne qui s'établit à une intervention toutes les six pages et demie. Les deux périodes les plus longues, c'est-à-dire de la (p. 36) à la

(p. 54) et de la (p. 59) à la (p. 77), pendant lesquelles le narrateur ne s'adresse plus au lecteur, correspondent à une forte influence d'I-330. Dès que D-503 est avec elle, il oublie complètement son devoir envers le lecteur, l'écriture est alors pour lui une pratique de moins en moins mécanique.

Voici le tableau correspondant à la deuxième partie :

La séparation des deux parties est, dans le récit, la phase pendant laquelle D-503 semble avoir assimilé et compris la véritable nature de la réalité qui l'entoure. À partir de la page 132, D-503 va manifester un comportement qui ne sera plus soumis à la logique.	
p. 132	« Imaginez-vous que vous êtes au bord de la mer »
p. 143	« Je m'aperçois encore une fois avoir oublié que je n'écris pas pour moi, mais pour vous, lecteurs inconnus, pour vous que j'aime et que je plains, pour vous qui êtes en retard de plusieurs siècles sur nous. »
p. 153	« Vous connaissez sans doute l'impression que l'on éprouve quand on se réveille brusquement la nuit et qu'on ne sait plus où l'on est. »
p. 164	« Si votre monde est semblable à celui de nos ancêtres éloignés, imaginez que vous ayez abordé [...] une Atlantide quelconque [...] en un mot des choses que vous ne vous seriez jamais imaginées »
p. 176	« De plus, vous y trouverez peut-être, lecteurs inconnus, ma justification... »
p. 182	« [...] vous aviez tenu comme moi, [...] et si vous aviez su, comme moi [...] vous auriez sans doute éprouvé les mêmes sentiments que moi. La tête ne vous aurait-elle pas tourné ? [...] »
p. 188	« Croyez-vous que vous mourrez ? [...] Je sais que vous connaissez cela, mais je vous demande s'il vous est arrivé d'y croire, [...] Non, vous n'y croyez pas, c'est pourquoi vous n'avez pas encore sauté d'un dixième étage, [...] »
p. 192	« Mais je vous raconterai cela plus tard... »
p. 209	« Lecteurs inconnus, vous avez le droit de me traiter de meurtrier. »
p. 226	« Je vis que, si même tout allait à sa ruine, mon devoir envers vous, mes chers inconnus, restait le même : mener mes notes à bonne fin. »

Pour la deuxième partie, la moyenne d'interpellation du lecteur par le narrateur diminue, ce lecteur n'est apostrophé que toutes les douze pages. Cette forte diminution s'explique par l'émergence de nouvelles valeurs chez D-503, cette modification dans la narration montre qu'il

est désormais sensible à un besoin d'intimité, son écriture tire à présent des rideaux pour préserver un espace personnel. Cette intimité est bien sûr celle qu'il désir lorsqu'il est avec I-330, qui est le ressort, et désormais l'interlocutrice principale, qui propulse D-503 vers un nouvel état de conscience. Le lecteur se trouve donc progressivement écarté des priorités du narrateur dans le journal, lorsque ce dernier commence à développer une réflexion vraiment personnelle sur les changements qui bouleversent sa vie.

Cependant, le récit a instauré une atmosphère privilégiée avec le lecteur qui ne s'évapore pas avec le changement de statut chez D-503. Est-ce un moyen de s'assurer de la bienveillance du lecteur quant au message politique distillé dans le roman ? De même, l'opération en effaçant l'identité du personnage principal ne contribuerait-elle pas à provoquer une réaction chez ce lecteur ? C'est un peu de la mémoire du lecteur qu'il s'agit si la catharsis fonctionne. C'est, semble-t-il, le dessein de Zamiatine. Il veut que le lecteur inconnu, nous, se sente impliqué par l'évolution du récit. Le choix du journal est donc assez judicieux, car il ménage ainsi une certaine intimité qui s'avère artificielle par la suite. L'adhésion à ce récit devant nécessairement entraîner un état propice à l'acceptation du discours politique, la mise en abyme finit alors par parfaitement fonctionner.

Cette nécessité de s'affranchir d'un discours martelé par la propagande totalitaire est aussi présente dans *1984*. L'auteur, Orwell, et le personnage principal, Winston Smith, le petit fonctionnaire du service des « Archives du Ministère de la Vérité », sont les deux voix de la narration de ce récit. Si l'entrée en dissidence de Winston commence lorsqu'il fait l'acquisition de son journal dans un vieux bric-à-brac, sa fonction, nous l'avons vu joue aussi un rôle très important. En effet, son travail, qui consiste à réécrire chaque jour le contenu des archives du ministère pour les mettre en conformité avec l'idéologie présente, lui donne les clés pour comprendre l'état de confusion dans lequel il se trouve :

> « Les avantages immédiats tirés de la falsification du passé étaient évidents, mais le mobile final restait mystérieux. Il reprit sa plume et écrivit :
> *Je comprends* comment. *Je ne comprends pas* pourquoi. »[1]

Le Parti de l'Angsoc parvient progressivement à ses fins dans cette entreprise de destruction de la mémoire. En effet, les citoyens de l'Océania ont de plus en plus de difficultés pour dater précisément un événement, ainsi, l'année en cours ou sa date de naissance sont incertaines pour Winston :

[1] *1984*, *op. cit.*, p. 117.

> « Pour commencer, il n'avait aucune certitude que ce tût vraiment 1984. On devait être aux alentours de cette date, car il était sûr d'avoir trente-neuf ans, et il croyait être né en 1944 ou 1945 Mais, par les temps qui couraient, il n'était possible de fixer une date qu'à un ou deux ans près. »[1]

La mémoire collective que Winston modifie jour après jour est aussi la sienne, et il lui est impossible de se souvenir clairement de toute cette mémoire effacée, en effet, les archives originales sont scrupuleusement brûlées :

> « Il y avait les vastes archives où étaient classés les documents corrigés et les fournaises cachées où les copies originales étaient détruites. »[2]

> « La mémoire était défaillante et les documents falsifiés, la prétention du Parti à avoir amélioré les conditions de la vie humaine devait alors être acceptée, car il n'existait pas et ne pourrait jamais exister de modèle à quoi comparer les conditions actuelles. »[3]

Malgré la fonction particulière de Winston au Commissariat aux Archives et le goût qu'il manifeste pour les faits passés, il est incapable de dater des événement aussi important que l'émergence de Big Brother sur la scène politique :

> « Il essaya de se rappeler en quelle année il avait pour la première fois entendu parler de Big Brother. Ce devait être vers les années 6o, mais comment en être sûr? Dans l'histoire du Parti, naturellement, Big Brother figurait comme chef et gardien de la Révolution depuis les premiers jours. Ses exploits avaient été peu à peu reculés dans le temps et ils s'étendaient maintenant jusqu'au monde fabuleux des années 40 et 30 [...] »[4]

De même, il reste assez vague quand il s'agit de se souvenir de la mort de sa mère ou de l'aspect physique de son père :

> « Il devait avoir dix ou onze ans, croyait-il, quand sa mère avait disparu. Elle était grande, sculpturale, plutôt silencieuse, avec de lents mouvements et une magnifique chevelure blonde. Le souvenir qu'il avait de son père était plus vague. »

---

[1] *1984*, *op. cit*., p. 19.

[2] *Ibid*., p. 66.

[3] *Ibid*., p. 135.

[4] *Ibid*., p. 56.

Dès lors, il part à la recherche de fragments d'une mémoire non altérée, d'un passé qu'il pense retrouver, notamment, par la rencontre de l'un des rares témoins du passé, un vieillard à la mémoire trop confuse :

> « La mémoire du vieil homme n'était qu'un monceau de détails, décombres de sa vie. On pourrait l'interroger toute une journée sans obtenir aucune information réelle. Les histoires du Parti pouvaient encore être vraies à leur façon. Elles pouvaient même être complètement vraies. »[1]

Les lieux ont aussi cette fonction, c'est le cas de la chambre meublée à l'ancienne qu'il loue à l'antiquaire :

> « L'important était que cette chambre au-dessus du magasin d'antiquités existât. Savoir qu'elle était là, inviolée, c'était presque s'y trouver. La chambre était un monde, une poche du passé où auraient pu marcher des animaux dont la race était éteinte. »[2]

C'est donc pour lutter contre ce processus de transformation, et donc d'éradication du passé, que Winston se rattache aux vestiges de ce passé, des vestiges sous toutes leurs formes : le magasin d'antiquité de M. Charrington, et certains objets qui décorent la chambre au-dessus de ce magasin, comme un presse-papier de verre :

> « — Je (Winston) ne pense pas que ce soit quelque chose. Je veux dire, je ne pense pas que cela ait jamais été destiné à servir. C'est ce que j'aime en lui. C'est un petit morceau d'Histoire que l'on a oublié de falsifier. C'est un message d'il y a cent ans, si l'on sait comment le lire. »[3]

Pour Winston ont une valeur tout autre que matérielle, ils ont une valeur symbolique, ils représentent ce lien avec le passé que l'État s'évertue à briser. L'objet idéal pour se rattacher à cette mémoire qui se désagrège est, bien entendu, le journal que Winston a acheté dans le bric-à-brac. Par le biais de son journal, Winston nous rapporte sa perception de la société de Big Brother, le lecteur devient ainsi le témoin de sa détresse et de son impuissance face à cette société sous contrôle :

---

[1] *1984*, *op. cit*., p. 134.

[2] *Ibid*., p. 215.

[3] *Ibid*., p. 208.

> « Il ouvrit son journal. Il fallait y écrire quelque chose. La femme du télécran avait commencé une autre chanson. Sa voix semblait s'enfoncer dans le cerveau comme des éclats pointus de verre brisé. »[1]

L'écriture de ce journal est la manifestation d'un changement, d'un bouleversement qu'il doit matérialiser par l'écriture, et ce journal devient le support réel de sa prise de conscience : « Un tremblement lui parcourait les entrailles. Faire un trait sur le papier était un acte décisif. En petites lettres maladroites, il écrivit : *4 avril 1984* ».[2] Avec ces quelques lettres, et cette date, Winston s'extrait de l'intemporalité de la société de Big Brother, une société où l'État a réécrit l'Histoire pour en faire un mensonge hors du temps qui efface, un peu plus, chaque jour la mémoire du citoyen. Avec ce journal, qu'il dit écrire pour le futur, Winston pose d'abord la question d'un passé qu'il cherche donc à reformuler :

> « Pour qui écrivait-il ce journal? Cette question, brusquement, s'imposa à lui. Pour l'avenir, pour des gens qui n'étaient pas nés. Son esprit erra un moment autour de la date approximative écrite sur la page, puis bondit sur un mot novlangue : *doublepensée.* Pour la première fois, l'ampleur de son entreprise lui apparut. Comment communiquer avec l'avenir. C'était impossible intrinsèquement. Ou l'avenir ressemblerait au présent, et on ne l'écouterait pas, ou il serait différent, et son enseignement, dans ce cas, n'aurait aucun sens. »[3]

La mémoire de Winston est « défaillante » dans la société de *1984*. Né peu de temps avant la révolution, il présente une anomalie de la mémoire, et il est incapable de détruire en lui les souvenirs d'un passé que l'État tente d'effacer. L'écriture de son journal est une reconstruction à partir d'une mémoire fragmentaire sous la tutelle du Parti. Mais l'emprise de la propagande de Big Brother sur Winston est telle, qu'il se pose encore la question de la finalité de ce journal et, submergé par le doute, il est persuadé de commencer une entreprise déjà vouée à l'échec :

> « Winston se demanda de nouveau pour qui il écrivait son journal. Pour l'avenir ? Pour le passé ? Pour un âge qui pourrait n'être qu'imaginaire ? Il avait devant lui la perspective, non de la mort, mais de l'anéantissement. Son journal serait réduit en cendres et lui-même en vapeur. Seule, la Police de la Pensée lirait ce qu'il aurait écrit

---

[1] *Ibid*., p. 147.

[2] *Ibid*., p. 18.

[3] *Ibid*., p. 19.

> avant de l'effacer de l'existence et de la mémoire. Comment pourrait-on faire appel au futur alors que pas une trace, pas même un mot anonyme griffonné sur un bout de papier ne pouvait matériellement survivre ? »[1]

Cependant, le doute qui saisit la plume de Winston révèle autre chose chez lui car, si l'indécision n'est pas un état normal dans une société totalitaire où la vie du citoyen est très précisément organisée pour éviter ce type de questionnement, elle est la preuve d'une pratique particulière de la pensée :

> « Faute de pouvoir se décider, faute de pouvoir vivre, et ce sera déjà une façon de se décider et de vivre, de choisir le métier d'écrivain. »[2]

Lorsqu'il commence à écrire dans son journal, Winston manque cruellement de style, et son écriture reflète encore une pensée contrainte par l'endoctrinement du pouvoir totalitaire, et par sa fonction au Commissariat aux Archives où il travaille à la réécriture de l'Histoire :

> *« 4 avril 1984. Hier, soirée au ciné. Rien que des films de guerre. Un très bon film montrait un navire plein de réfugiés, bombardé quelque part dans la Méditerranée. Auditoire très amusé par les tentatives d'un gros homme gras qui essayait d'échapper en nageant à la poursuite d'un hélicoptère.*
>
> [...]
>
> *On vit ensuite un canot de sauvetage plein d'enfants que survolait un hélicoptère. Une femme d'âge moyen, qui était peut-être une Juive, était assise à l'avant, un garçon d'environ trois ans dans les bras, petit garçon criait de frayeur et se cachait la tête entre les seins de sa mère comme s'il essayait de se terrer en elle et la femme l'entourait de ses bras et le réconfortait alors qu'elle était elle-même verte de frayeur, elle Il recouvrait autant que possible comme si elle croyait que ses bras pourraient écarter de lui les balles, ensuite l'hélicoptère lâcha sur eux une bombe de vingt kilos qui éclata avec un éclair terrifiant et le bateau vola en éclats, il y eut ensuite l'étonnante projection d'un bras d'enfant montant droit dans l'air. »*[3]

Le style est très descriptif, presque télégraphique ou militaire, de plus, nous pouvons noter un manque de ponctuation. L'écriture de Winston n'est donc pas encore structurée, seule l'information transmise compte, et la plume de l'écrivain en devenir n'a pas encore de rythme,

---

[1] *Ibid*., p. 44.

[2] *Le Journal intime*, *op. cit*., p. 136.

[3] *1984*, *op. cit*., pp. 20-21.

mais la pratique du journal va l'aider à structurer sa pensée, c'est une évolution très rapide qui mène à un style bien plus riche, voire poétique :

> « Winston retourna à sa table, trempa sa plume et écrivit :
> *Au futur ou au passé, au temps où la pensée est libre, où les hommes sont dissemblables mais ne sont pas solitaires, au temps où la vérité existe, où ce qui est fait ne peut être défait,*
> *De l'âge de l'uniformité, de l'âge de la solitude, de l'âge de Big Brother, de l'âge de la double pensée, Salut! »*

C'est par la tenue de ce journal que Winston découvre la fonction révélatrice, voire purificatrice, de l'acte d'écriture, celle-ci l'amène à une sorte d'introspection involontaire, une forme de psychanalyse :

> « Il se mit soudain à écrire, dans une véritable panique, imparfaitement conscient de ce qu'il couchait sur le papier. »[1]

> « Il ne savait ce qui l'avait poussé à déverser ce torrent d'absurdité, mais le curieux était que, tandis qu'il écrivait, un souvenir totalement différent s'était précisé dans son esprit, au point qu'il se sentait presque capable de l'écrire. »[2]

L'écriture permet ici le surgissement d'un passé occulté par l'endoctrinement du Parti de l'Angsoc, elle révèle cet autre moi dont le portrait est brossé ligne après ligne dans le journal. Cette révélation est même physique dans *Nous autres*, où D-503 décrit pour la première fois son visage, qu'il voit clairement dans une note (N°11) qui ne comporte pas de titre, ce qui est normal car D-503 ne sait plus qui il est :

> « Je suis devant un miroir et, pour la première fois de ma vie, je dis bien, pour la *première* fois de ma vie, je me vois clairement, distinctement, consciemment, et me regarde avec étonnement, comme si j'étais « lui », un autre. Il est là : les sourcils froncés et noirs, dessinés suivant une droite, au milieu, il porte comme une cicatrice, une ride verticale — je ne me rappelle plus si je l'avais avant. Ses yeux sont gris d'acier, cernés par l'insomnie. Derrière cet acier des yeux... Il semble que je n'aie jamais su ce qu'il y avait, de l'autre côté, qui semble à la fois si proche et infiniment loin. Je me regarde, je *le* regarde, et sais que cet étranger aux sourcils en ligne droite

[1] *Ibid*., p. 20.

[2] *Ibid*., p. 21.

m'est inconnu. Je le rencontre pour la première fois. Le vrai moi, ce n'est pas lui. »[1]

Le journal personnel agit comme un garde-mémoire qui fait resurgir le passé par l'examen de conscience, et son exploration méthodique de son moi. Le journal guide D-503 et Winston à cerner l'unité de leur moi, grâce aux repères de leur pensée qui jalonnent les pages blanches d'un quotidien trop bien organisé et trop répétitif, il permet ainsi de faire le point sur ses choix et, surtout, de les discuter. Enfin, le journal, miroir du diariste, exprime une méditation de soi à soi, une réflexion hyperbolique du moi où le « je » a une place centrale, ce qui est en parfaite contradiction avec le culte du collectif tel qu'il est organisé par l'État totalitaire.

La « Grande opération » mettra fin à cette expérience de la redécouverte du moi chez D-503, il ne veut plus écrire : « Je ne peux plus écrire. Je ne veux plus ».[2] Par la suite, il renie le contenu de son journal :

> « Est-ce moi, D-503, qui ai écrit ces quelques deux cents pages ? Ai-je jamais éprouvé tout cela, ou cru que je l'éprouvais ?
> L'écriture est de moi, mais, heureusement, il n'y a que l'écriture.
> Je n'ai plus le délire, je ne parle plus en métaphores absurdes, je n'ai plus de sentiments. J'exposerai seulement des faits. Je suis en parfaite santé. Je souris et ne puis m'en empêcher, car on m'a retiré une esquille : ma tête est légère et vide. Ou plus exactement, elle n'est pas vide mais plus rien d'étranger ne m'empêche de sourire. (Le sourire est l'état normal d'un être normal.) »[3]

D-503 n'est donc plus capable d'éprouver une émotion autre que celle provoquée par l'État Unique, il reprend son état "normal" en affichant ce bonheur obligatoire d'un sourire qu'il ne commande même pas. L'effacement de ce nouveau moi chez D-503 permet la réintégration du citoyen dissident dans le collectif dépersonnalisé. De même, dans *1984* Winston subit des tortures encadrées par O'Brien, et le résultat est un lavage de cerveau qui va obliger Winston à trahir Julia pour éviter le supplice des rats, ainsi, l'homme qu'il était devenu au fil de l'écriture et de ses rencontres avec Julia, disparaît pour laisser la place à un Winston plus conforme aux règles de l'Angsoc :

> « Ses pensées s'égaraient de nouveau. Presque inconsciemment, il traça du doigt dans la

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 69.

[2] *Ibid*., p. 221.

[3] *Ibid*., p. 228.

poussière de la table:

2 + 2 = 5 »[1]

L'emprise de l'État totalitaire sur les citoyens de l'Océania est tel, que l'écriture du journal n'est pas une solution destinée à se libérer de l'emprise de l'Angsoc, mais pour entretenir un espace de liberté dans une société collectivisée et déshumanisante. C'est donc pour retrouver un sentiment d'humanité que Winston et D-503 écrivent leur journal, un acte de résistance face à un pouvoir qui gangrène l'individu

> « Owell était un écrivain qui disait "je" pour nous parler avec cœur des choses qui nous intéressaient et nous concernaient au premier chef. Pour lui, ce qui était en jeu à court terme, c'était bien l'alternative démocratie / totalitarisme. Mais à plus long terme, Orwell pensait au salut de l'homme dans le cosmos, et des civilisations qui, comme l'avait bien vu Valéry, se savaient mortelles. »[2]

Si l'État totalitaire joue un rôle d'inhibiteur, pour Orwell, le journal de Winston devient le témoin de l'impuissance de l'homme face à la machine totalitaire, mais aussi l'instrument de son émancipation. Grâce à sa fonction au Commissariat aux archives, Winston est en capacité de reconnaître la propagande, et de douter, l'écriture de son journal fait face à une résistance de la langue. Le premier principe du Parti dans l'Océania est la réécriture de l'Histoire, le second principe est la novlangue, cette langue au vocabulaire restreint qui limite la pensée du citoyen et qui doit l'empêcher de se révolter, puisque le lexique de cette langue ne possède, par exemple, aucun mot pour exprimer sa colère. Maîtriser la société dans l'État Unique, l'Océania ou tout autre État totalitaire, passe par le contrôle des modes de communication inhérente à l'absorption de la société civile par l'État central. La maîtrise de la langue ne déroge pas à cette règle, qu'il s'agisse de la création d'une novlangue, avatar simplifié et manipulé de l'anglais, d'un vocabulaire à la sémantique inversée, dans *Fahrenheit 451* ou d'une langue soumise à un vocabulaire essentiellement scientifique dans *Nous autres* et *Le Meilleur des mondes*, la langue est un instrument indispensable pour contrôler la société et empêcher le discours contradictoire.

---

[1] *1984*, *op. cit*., p. 407.

[2] Bernard Gensane, « *1984* ou le refus motivé de la transgression du réel », *in Déviance et transgression dans la littérature et les arts britanniques* – volume III, Annales du GERB N°9, Michel Jouve (Dir.), Bordeaux, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1991, p. 81.

2.3. La « novlangue » ou la grammaire de la soumission

> « “Chaque structure linguistique, de par la nature même du langage, ordonne d’une certaine manière notre perception du monde. Autrement dit, nous ne lisons le monde qu’au moyen de la structure linguistique qui est la nôtre“, prétendait Korzybski. C’est précisément cette structuration linguistique du réel qui sert de postulat au célèbre roman de George Orwell, *1984*. De là cette possibilité de maîtriser la pensée d’autrui à travers la reconstruction méthodique de son discours. »[1]

Nous savons que l’État totalitaire se caractérise notamment par une destruction des fondements des structures sociales, un parti unique, la bureaucratie ou un chef charismatique. Cependant, une autre caractéristique de ce type de pouvoir joue un rôle primordial dans la développement du pouvoir totalitaire : la langue. Qu’il s’agisse de la Lingua Tertii Imperii[2] (LTI), langue du Troisième Reich nazi ou de la sovlangue soviétique, ce sont là deux exemples qui ont inspiré Orwell pour sa novlangue dans *1984*.

La cohésion de l’État totalitaire passe par la maîtrise d’une propagande qui se doit de marquer les esprits, la répétition du message permet son ancrage dans les esprits, principe de l’hypnopédie dans *Le Meilleur des mondes*. De plus, ce message peut s’avérer d’une redoutable efficacité lorsqu’il est servi par une langue revisitée et assujettie au verbe totalitaire. Dans *1984*, la novlangue est l’idiome officiel qui sert le parti de l’Angsoc, elle est la trouvaille d’Orwell dans ce récit. Cette « nouvelle-langue » est une satire du discours totalitaire tel qu’il a été pratiqué par la propagande stalinienne pendant la guerre civile espagnole. En effet, l’écrivain anglais était en première ligne, au sein des milices du Parti ouvrier d’unification marxiste (POUM), lorsque le Parti communiste espagnol, aidé par Staline, importa en Espagne les méthodes totalitaires, et notamment l’utilisation de la propagande de masse telle qu’elle fut éprouvée en Union soviétique.

> « Si tous les autres acceptaient le mensonge imposé par le Parti — si tous les rapports racontaient la même chose —, le mensonge passait dans l'histoire et devenait vérité. »[3]

De même :

> « Quelque cerveau directeur du Parti intérieur sélectionnerait ensuite une version ou une autre, la ferait rééditer et mettrait en mouvement le complexe processus de

[1] Gérard Larnac, *La Police de la pensée*, Paris, L’Harmattan, 2001, p. 58.

[2] Analysée par Victor Klemperer *in LTI, la langue du IIIe Reich*, Paris, Albin Michel, 1996.

[3] *1984, op. cit*., p. 54.

> contrecorrections et d'antéréférences qu'entraînerait ce choix. Le mensonge choisi passerait ensuite aux archives et deviendrait vérité permanente. »[1]

La manipulation de l'histoire est l'un des instruments du pouvoir totalitaire pour assurer la légitimité de son action, transformer et inverser le sens des faits historiques est un fait incontournable de la pratique du pouvoir des régimes totalitaires au XXe siècle. Cette mainmise sur la communication, Orwell l'a décrit dans *La Ferme des animaux*, mais c'est bien avec *1984* qu'il marque les esprits, en dénonçant le travestissement de l'Histoire par l'instrumentalisation et l'asservissement total de langue anglaise, transformée progressivement en une nouvelle langue : le « novlangue » (« newspeak » en anglais). La novlangue opère en empêchant tout sens logique. C'est une simplification lexicale et syntaxique de la langue destinée à rendre impossible l'expression des idées subversives et à éviter toute formulation de critique et l'idée même de critique. Cette manipulation prend forme par la confiscation de la langue ordinaire, l'anglais, progressivement remplacée par la novlangue :

> « Vous croyez, n'est-ce pas, que notre travail principal est d'inventer des mots nouveaux ? Pas du tout ! Nous détruisons chaque jour des mots, des vingtaines de mots, des centaines de mots. Nous taillons le langage jusqu'à l'os. La onzième édition ne renfermera pas un seul mot qui puisse vieillir avant l'année 2050. [...] C'est une belle chose, la destruction des mots. »[2]

Cette entreprise de manipulation grammaticale, décrite par le discours de Syme[3] ci-dessus, a pour finalité de rendre impossible l'émergence d'une idée contraire à l'orthodoxie du modèle de société imposé par l'Angsoc. Cette langue aseptisée vise à contraindre la pensée des citoyens de l'Océania dans un cadre bien précis, en simplifiant la langue, l'État vise à réduire le champ de la pensée. Ce contrôle du langage s'exerce par un appauvrissement du vocabulaire. Ainsi, les mots non conformes à l'orthodoxie sont tout simplement bannis, l'État totalitaire ne permet pas la possibilité de l'équivoque quant à la perception du monde. Le vocabulaire autorisé est strictement encadré, et son usage est limité par des vocables dépouillés de nuances, ce que confirme un extrait du discours de Syme, ci-dessous :

> « Naturellement, c'est dans les verbes et les adjectifs qu'il y a le plus de déchets, mais il y a des centaines de noms dont on peut aussi se débarrasser. Pas seulement les

[1] *Ibid*., p. 70

[2] *Ibid*., p. 78

[3] L'un des fonctionnaires responsables du dictionnaire de novlangue.

synonymes, il y a aussi les antonymes. Après tout, quelle raison d'exister y a-t-il pour un mot qui n'est que le contraire d'un autre ? Les mots portent en eux-mêmes leur contraire. Prenez « bon », par exemple. Si vous avez un mot comme « bon » quelle nécessité y a-t-il à avoir un mot comme « mauvais » ? « Inbon » fera tout aussi bien, mieux même, parce qu'il est l'opposé exact de bon, ce que n'est pas l'autre mot. Et si l'on désire un mot plus fort que « bon », quel sens y a-t-il à avoir toute une chaîne de mots vagues et inutiles comme « excellent », « splendide » et tout le reste ? « Plusbon » englobe le sens de tous ces mots, et, si l'on veut un mot encore plus fort, il y a « doubleplusbon ». Naturellement, nous employons déjà ces formes, mais dans la version définitive du novlangue, il n'y aura plus rien d'autre. En résumé, la notion complète du bon et du mauvais sera couverte par six mots seulement, en réalité un seul mot. Voyez-vous, Winston, l'originalité de cela ? Naturellement, ajouta-t-il après coup, l'idée vient de Big Brother. »[1]

Orwell avait déjà décrit cette dérive du langage dans *Hommage à la Catalogne*, sans commune mesure avec la novlangue, il soulignait l'usage transformé d'une langue dans une ville de Barcelone « où la classe ouvrière avait pris le dessus »[2] :

« Les garçons de café, les vendeurs vous regardaient bien en face et se comportaient avec vous en égaux. Les tournures de phrases serviles ou même simplement cérémonieuses avaient pour le moment. Personne ne disait plus *Senor* ou *Don*, ni même *Usted* : tout le monde se tutoyait, on s'appelait "camarade" et l'on disait plus *Salud* au lieu de *Buenos dias*. »[3]

Comme l'explique Silvia Kadiu, dans *George Orwell – Milan Kundera* :

« Premièrement, la révolution met en place un langage spécifique à son idéologie qui se caractérise par une uniformisation du discours, un vocabulaire spécifique, abstrait et axiologique ainsi que par un style hyperbolique, tautologique et paradoxal. Le langage est en effet totalisé par une dépersonnalisation du discours. »[4]

---

[1] *1984*, *op. cit*., pp. 78-79.

[2] George Orwell, *Hommage à la Catalogne*, Paris, Éditions Ivréa, 1982, p.13.

[3] *Hommage à la Catalogne*, op. cit., p.13.

[4] Silvia Kadiu, *George Orwell – Milan Kundera. Individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 132.

La dépersonnalisation du discours est un thème très présent dans les œuvres d'Orwell qui traitent du totalitarisme. Ainsi, l'auteur utilise souvent le terme de « camarade », 33 occurrences dans *1984* et 91 dans *La Ferme des animaux*, dont le récit souligne aussi l'importance des systèmes de désignation, notamment la multiplicité des désignations pour un personnage, qui rend compte des points de vue d'une collectivité sur un individu :

> « Napoléon n'était plus jamais désigné par un seul patronyme. Toujours on se référait à lui en langage de protocole : « Notre chef, le camarade Napoléon ». De plus, les cochons se plaisaient à lui attribuer des titres tels que « Père de tous les Animaux », « Terreur du Genre Humain », « Protecteur de la Bergerie », « Ami des Canetons », ainsi de suite.
>
> [...]
>
> Tuteur de l'orphelin
>
> Fontaine de bonheur
>
> Calme esprit souverain
>
> Seigneur de la pâtée le feu de ton regard
>
> Se penche créateur
>
> Soleil dans notre ciel, source de réflexion
>
> O Camarade Napoléon !
>
> O grand dispensateur
>
> De tout ce que l'on aime
>
> O divin créateur
>
> Pourvoyeur du petit et maître en tous arts
>
> [...]
>
> O Camarade Napoléon
>
> Même un petit cochon
>
> Pas plus qu'enfantelet
>
> [...]
>
> O Camarade Napoléon !»[1]

Dans la société de l'Océania, la manipulation de la langue est à sens unique, si le sens d'un mot peut varier, les significations divergent en fonction d'un visée politique bien précise. Ainsi, le mot « canelangue » peut avoir un sens péjoratif s'il est associé à un ennemi du Parti, en revanche, le sens devient laudatif si ce même mot est associé à un membre du Parti. Ainsi, il apparaît évident que la critique du Parti devient impossible, et l'omniprésence des slogans comme : « La liberté, c'est l'esclavage. » - « L'ignorance, c'est la force. » - « La guerre, c'est

[1] George Orwell, *La Ferme des animaux*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, pp. 74-75.

la paix » participent à cette véritable entreprise de destruction du sens logique de la langue. La planification d'un appauvrissement de la novlangue est un projet du Parti de l'Angsoc qui vise à empêcher le citoyen d'exprimer une parole subversive voire d'inhiber toute pensée pouvant mener à la subversion. C'est un processus de déconstruction qui commence par l'opposition de la nouvelle langue à l'ancienne langue, l'ancilangue.

De même, la novlangue trouve sa concrétisation dans les sociétés occidentales contemporaines avec le développement du politiquement correct, dont la finalité est de modifier la société en commençant par changer la langue. Ces changements dans la langue entraînant inévitablement une modification de la représentation du monde, et fournissent des illustrations intéressantes du lien entre le langage et la pensée.

Voici le discours que Syme, l'un des responsables du dictionnaire de novlangue, qui explique précisément à Winston le rôle de cette nouvelle langue dans la société de l'Océania :

> « Vous croyez, n'est-ce pas, que notre travail principal est d'inventer des mots nouveaux ? Pas du tout ! **Nous détruisons chaque jour des mots, des vingtaines de mots, des centaines de mots. Nous taillons le langage jusqu'à l'os**. La onzième édition ne renfermera pas un seul mot qui puisse vieillir avant l'année 2050. [...] C'est une belle chose, la destruction des mots. Naturellement, c'est dans les verbes et les adjectifs qu'il y a le plus de déchets, mais il y a des centaines de noms dont on peut aussi se débarrasser. Pas seulement les synonymes, il y a aussi les antonymes. Après tout, quelle raison d'exister y a-t-il pour un mot qui n'est que le contraire d'un autre ? Les mots portent en eux-mêmes leur contraire. Prenez « bon », par exemple. **Si vous avez un mot comme « bon » quelle nécessité y a-t-il à avoir un mot comme « mauvais » ? « Inbon » fera tout aussi bien**, mieux même, parce qu'il est l'opposé exact de bon, ce que n'est pas l'autre mot. Et si l'on désire un mot plus fort que « bon », quel sens y a-t-il à avoir toute une chaîne de mots vagues et inutiles comme « excellent », « splendide » et tout le reste ? **« Plusbon » englobe le sens de tous ces mots, et, si l'on veut un mot encore plus fort, il y a « doubleplusbon »**. Naturellement, nous employons déjà ces formes, mais dans la version définitive du novlangue, il n'y aura plus rien d'autre. **En résumé, la notion complète du bon et du mauvais sera couverte par six mots seulement, en réalité un seul mot.** Voyez-vous, Winston, l'originalité de cela ? Naturellement, ajouta-t-il après coup, l'idée vient de Big Brother.
>
> Au nom de Big Brother, une sorte d'ardeur froide flotta sur le visage de Winston. Syme, néanmoins, perçut immédiatement un certain manque d'enthousiasme.

— Vous n'appréciez pas réellement le novlangue, Winston, dit-il presque tristement. Même quand vous écrivez, vous pensez en ancilangue. J'ai lu quelques-uns des articles que vous écrivez parfois dans le *Times*. Ils sont assez bons, mais ce sont des traductions. **Au fond, vous auriez préféré rester fidèle à l'ancien langage, à son imprécision et ses nuances inutiles.** Vous ne saisissez pas la beauté qu'il y a dans la destruction des mots. Savez-vous que le novlangue est la seule langue dont le vocabulaire diminue chaque année ?

Winston l'ignorait, naturellement. Il sourit avec sympathie, du moins il l'espérait, car il n'osait se risquer à parler.

Syme prit une autre bouchée de pain noir, la mâcha rapidement et continua :

— Ne voyez-vous pas que **le véritable but du novlangue est de restreindre les limites de la pensée** ? À la fin, nous rendrons littéralement impossible le crime par la pensée car il n'y aura plus de mots pour l'exprimer. Tous les concepts nécessaires seront exprimés chacun exactement par un seul mot dont le sens sera rigoureusement délimité. Toutes les significations subsidiaires seront supprimées et oubliées. [...] Vers 2050, plus tôt probablement, toute connaissance de l'ancienne langue aura disparu. **Toute la littérature du passé aura été détruite.** Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron n'existeront plus qu'en versions novlangue. Ils ne seront pas changés simplement en quelque chose de différent, ils seront changés en quelque chose qui sera le contraire de qu'ils étaient jusque-là. » [1]

Dans l'appendice consacré aux principes du novlangue, Orwell décrit les aspects négatifs et destructeurs de la manipulation et de la falsification d'une langue mise au service de la propagande de l'Angsoc :

« Le vocabulaire du novlangue était construit de telle sorte qu'il pût fournir une expression exacte, et souvent très nuancée, aux idées qu'un membre du Parti pouvait, à juste titre, désirer communiquer. Mais il excluait toutes les autres idées et même les possibilités d'y arriver par des méthodes indirectes. L'invention de mots nouveaux, l'élimination surtout des mots indésirables, la suppression dans les mots restants de toute signification secondaire, quelle qu'elle fût, contribuaient à ce résultat.

Ainsi le mot *libre* existait encore en novlangue, mais ne pouvait être employé que dans des phrases comme « le chemin est libre ». Il ne pouvait être employé dans le sens ancien de « liberté politique » ou de « liberté intellectuelle ». Les libertés politique et

[1] *1984*, *op. cit*., pp. 78-80.

> intellectuelle n'existaient en effet plus, même sous forme de concept. Elles n'avaient donc nécessairement pas de nom. »[1]

Ainsi, Orwell détermine ce lien logique entre pensée et langage dans le cadre d'une langue rationalisée à l'extrême pour développer l'idée que l'esprit du citoyen de l'Océania est irrémédiablement contraint par le sens que l'Angsoc accorde aux mots. Le novlangue est un obstacle à l'imagination, il ne permet pas la manipulation et le jeu de la langue, l'immédiateté de sa figuration empêche la plurivocité du sens :

> « Ainsi tous les mots groupés autour des concepts de liberté et d'égalité étaient contenus dans le seul mot *penséecrime*, tandis que tous les mots groupés autour des concepts d'objectivité et de rationalisme étaient contenus dans le seul mot *antipensée*. »[2]

Ce découpage de la réalité totalitaire par les mots est un moyen pour l'auteur, de démontrer toute l'absurdité de la société de l'Océania, en particulier, la polysémie, à savoir le fait qu'un mot puisse avoir plusieurs acceptions différentes, voire contraires.

La simplification de la langue est au cœur de la manipulation des esprits, l'utilisation des abréviations sans un nécessaire rapport à l'histoire révèle encore une fois l'instrumentalisation de la langue. Dans cet exemple, Orwell souligne la fragilité d'une langue que l'on arrache à son histoire :

> « Au ministère de la Vérité, par exemple, le Commissariat aux Archives où travaillait Winston s'appelait *Comarch*, le Commissariat aux Romans *Comrom*, le Commissariat aux Téléprogrammes *Télécom* et ainsi de suite.
>
> Ces abréviations n'avaient pas seulement pour but d'économiser le temps. Même dans les premières décennies du XXème siècle, les mots et phrases télescopés avaient été l'un des traits caractéristiques de la langue politique, et l'on avait remarqué que, bien qu'universelle, la tendance à employer de telles abréviations était plus marquée dans les organisations et dans les pays totalitaires. Ainsi les mots : Gestapo, Comintern, Imprecorr, Agitprop. Mais cette habitude, au début, avait été adoptée telle qu'elle se présentait, instinctivement. En novlangue, on l'adoptait dans un dessein conscient.
>
> On remarqua qu'en abrégeant ainsi un mot, on restreignait et changeait subtilement sa signification, car on lui enlevait les associations qui, autrefois, y étaient attachées. [...] *Comintern* est un mot qui peut être prononcé presque sans réfléchir tandis que

[1] *Ibid*., p. 422.

[2] *Ibid*., pp. 429-430.

Communisme International est une phrase sur laquelle on est obligé de s'attarder, au moins momentanément. »[1]

Quelle soit simplification ou manipulation, la réappropriation totale de la langue par le pouvoir totalitaire poursuit toujours ce but bien précis : la transparence. Totalement consignée dans l'espace totalitaire, elle ne permet plus le détour de la pensée. C'est bien de la contrainte de l'esprit dont il s'agit ici :

> « La malédiction primitive de ce schéma de composition urbaine tient à l'excès de rectitude. Curieux péché originel que celui de la transparence, l'absence de tout recoin ou détour. [...] James pose ici les termes de la dystopie du XXe siècle, *Fahrenheit 451* par exemple, état des lieux d'une ville purgée de l'ombre portée du projet littéraire, purgée de cette torsion de (rétorsion contre) la langue publique que serait la littérature, dorénavant sans droit de cité. »[2]

Le langage et l'histoire sont des thèmes très importants dans nos dystopies, notamment dans leurs rapports à la structure de l'État totalitaire. Comme l'écrit Jean-Pierre Devroey, en inventant le « *Newspeak* », « Orwell traçait la voie à la sociolinguistique ».[3] Cette invention était le moyen pour Orwell de souligner l'importance et la fragilité de la langue. À propos du rôle de la langue et de l'usage des mots, Huxley écrivait :

> « Words are magical in the way they affect the minds of those who use them. »[4]

Traduction :

> « Les mots sont magiques par la manière dont ils affectent les esprits de ceux qui les utilisent. »

Huxley confirme bien ce "pouvoir" qu'ont les mots de façonner la pensée et donc, la possible instrumentalisation du langage pour contrôler les citoyens. Si l'on se réfère au schéma classique sur les fonctions du langage de Roman Jakobson, on constate que le

---

[1] *Ibid*., pp. 432-434.

[2] Cornelius Crowley, « *The American scene* : Henry James et la joie de l'altération ultime », *in Altération, créations dans la langue : les langages dépravés*, Anne Tomiche (Dir.) Presses Universitaires de Clermont-Ferrand Blaise Pascal, 2000, p. 365.

[3] Jean-Pierre Devroey, *L'Âme de cristal : George Orwell au présent*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 210.

[4] Aldous Huxley, *Words and their meanings*, Los Angeles, The Ward Ritchie Press, 1940, p.9.

« *Newspeak* » est un langage réduit à ses fonctions conative et métalinguistique. Ainsi, ce langage du pouvoir/émetteur vise à obtenir une conduite bien déterminée de la part du citoyen/récepteur, il donne au pouvoir les moyens d'attirer efficacement l'attention du citoyen sur l'importance du message, et de lui permettre d'en saisir la teneur. Le vocabulaire du « Newspeak » est divisé en trois catégories : le « vocabulaire A » pour les mots utilisés au quotidien ; le « vocabulaire B » pour les mots de la vie politique et sociale ; le « vocabulaire C » pour la science et la technique. Dans l'article « Le Novlangue, langue officielle d'un tiers de l'humanité », Michel Heller relevait le même type de raisonnement chez les linguistes soviétiques qui soulignaient :

> « [...] la nécessité d'une différenciation fonctionnelle de la langue à trois niveaux : les sphères du langage ; le volume et le contenu de chaque sphère d'information ; enfin un différenciation territoriale. »[1]

L'histoire subit pratiquement le même sort que le langage dans nos dystopies. Dans *1984*, elle est progressivement effacée par sa réactualisation et son ajustement à la politique du pouvoir totalitaire. Falsifiée ou décimée, la maîtrise de l'histoire est un enjeu important dans la société totalitaire :

> « La curiosité humaine est essentiellement créatrice. Elle est à l'origine des arts, des sciences, des religions, bref de tout ce que nous désignons sous le terme de civilisation. En créant un langage qui ne tolère que le oui et le non, tous les peut-être, tous les doutes, toutes les questions qui constituent le fond même de notre humanité, disparaissent. C'est là une des raisons pour lesquelles le Parti, comme le dit O'Brien, devrait durer éternellement. Il ne peut y avoir de progrès là où manquent les instruments capables d'ouvrir de nouveaux chemins, ni de doutes capables de nous inciter à reconsidérer sans cesse l'adéquation des itinéraires. La falsification des textes supprime l'histoire, tout comme l'absence de doute élimine l'avenir. »[2]

Les auteurs de nos récits dystopiques soulignent ainsi la politique de l'oubli organisé, la manipulation de la mémoire collective des peuples et donc, la fonction pédagogique pervertie de l'histoire et son importance dans la construction psychologique de l'individu collectivisée.

---

[1] Michel Heller, « Le Novlangue, langue officielle d'un tiers de l'humanité, *Le Monde*, 30 décembre 1983, p.11.

[2] *Big Brother. Un inconnu familier*, *op. cit*., p. 23.

3. Le contrôle de l'histoire

> « L'Histoire, c'est de la blague. »[1]

3.1. "*Tabula rasa* totalitaire" : brûler le passé

> « Ce que je vais vous exposer à présent, dit-il, pourra vous sembler incroyable. Mais aussi, quand on n'a pas l'habitude de l'histoire, la plupart des faits relatifs au passé semblent effectivement incroyables. »[2]

> « On savait que, à l'époque stalinienne, les idéologues soviétiques travaillaient à la réécriture de l'histoire de la révolution russe et que l'image de Trotski avait été effacée des photos et des livres. »[3]

Dans *Fahrenheit 451*, Beatty est le personnage symbole du pouvoir totalitaire, il affirme à Montag que "le feu est propre". En effet, cette société totalitaire semble bien purifier le présent de l'héritage du passé, que constitue la littérature. Pour effectuer cette "purification", la société utilise donc les pompiers, dont elle a inversé le rôle, puisqu'ils doivent brûler les livres. L'époque où se situe l'action est assez difficile à déterminer, l'histoire doit se dérouler dans un avenir proche, cependant ce roman semble se passer à une époque charnière, car certains personnages ont encore le souvenir d'un âge d'or pendant lequel la littérature était libre. Clarisse illustre parfaitement, par une question qu'elle pose à Montag, le souvenir de cette époque : « Est-ce vrai qu'autrefois les pompiers éteignaient le feu au lieu de l'allumer ? ».[4] Bradbury explique, dans la première page du roman, l'objet des incendies : faire s'écrouler « les papillons et les ruines carbonisés de l'histoire ». Lorsque le passé est évoqué, il est falsifié, les pompiers sont alors un corps fondé en 1790 "pour brûler les livres d'influence anglaise dans les colonies", et le pompier fondateur devient un certain Benjamin Franklin. A l'image de la consommation du soma dans *Le Meilleur des mondes*, l'effacement du passé doit aboutir à un bonheur collectif par la disparition de la réflexion personnelle, il est alors plus facile pour l'État d'effacer ce qui n'est pas conforme à l'idéologie du pouvoir :

> « Un coup de plumeau — et ces taches de boue antique qu'on appelait Athènes et Rome, Jérusalem et l'Empire du Milieu, toutes avaient disparu. Un coup de plumeau, —

[1] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 52.

[2] *Ibid*., p. 50.

[3] *Le Totalitarisme*, *op. cit*., p. 109.

[4] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., p. 27.

> l'endroit où avait été l'Italie était vide. Un coup de plumeau, — enfuies, les cathédrales ; un coup de plumeau, un autre, — anéantis, *le Roi Lear* et les *Pensées* de Pascal. Un coup de plumeau, — disparue la Passion ; un coup de plumeau, — mort le *Requiem ;* un coup de plumeau, — finie la *Symphonie;* un coup de plumeau... »[1]

Pourtant, effacer le passé n'est pas facile, le feu ne peut venir à bout de tous les livres, car même s'il brûle le livre matériel, il reste le contenu, les idées, et il est beaucoup plus difficile de brûler des idées. Pour illustrer cela, Bradbury a recours à une métaphore qu'il distille discrètement tout au long du roman. Dans le premier chapitre, lorsqu'il n'est question que d'autodafés, l'auteur établit implicitement l'association des pages brûlées aux feuilles mortes : « Les feuilles de l'automne volaient au ras du trottoir »[2], puis un peu plus loin vient cette phrase : « Au-dessus d'eux, dans un grand froissement de feuilles, les arbres secouaient leur pluie sèche ».[3] A la fin du roman, alors que de nombreux livres ont été brûlés, Montag se réfugie dans une forêt : « Des milliards de feuilles devaient joncher le sol ; il pataugeait dans cette mer desséchée qui sentait le clou de girofle et la poussière chaude ».[4] Cet amas de feuilles sèches représente les livres carbonisés. Cependant, certains hommes résistent à cette destruction du livre par le feu en apprenant par cœur leur contenu. Avant de rédiger *Fahrenheit 451*, Bradbury avait écrit une nouvelle : « *L'Éclat du Phénix »* (*Bright Phœnix*), nouvelle dont est tiré *Fahrenheit 451*, on comprend alors que le livre renvoie à ce Phénix mythique ; même brûlé, le livre renaît par la transmission désormais orale de son contenu. C'est là l'un des seuls points optimistes du roman : En effet, l'état totalitaire semble impuissant à annihiler totalement la littérature, c'est-à-dire l'art.

> « Le passé, réfléchit-il, n'avait pas été seulement modifié, il avait été bel et bien détruit. Comment en effet établir, même le fait le plus patent, s'il n'en existait aucun enregistrement que celui d'une seule mémoire ? Il essaya de se rappeler en quelle année il avait pour la première fois entendu parler de Big Brother. Ce devait être vers les années 60, mais comment en être sûr ? »[5]

---

[1] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., pp. 52-53.

[2] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., p. 23.

[3] *Ibid.*, p. 24.

[4] *Ibid*., p. 188.

[5] *1984*, *op. cit*., p. 56.

Dans ce passage, le passé est effacé avec une forme de manipulation de la mémoire, Winston ne semble plus être en état de situer les événements dans le passé : « Tout se fondait dans le brouillard ».[1] Cette perte de repères chronologique est l'un des effets de la propagande, sa répétition et son omniprésence finissent par altérer la perception du citoyen.

> « La mémoire était défaillante et les documents falsifiés du Parti à avoir amélioré les conditions de la vie humaine devait alors être acceptée, car il n'existait pas et ne pourrait jamais exister de modèle à quoi comparer les conditions actuelles. »[2]

De même :

> « La chasse aux livres et leur destruction avaient été faites avec autant de soin dans les quartiers prolétaires que partout ailleurs. Il était improbable qu'il existât, quelque part dans l'Océania, un exemplaire de livre imprimé avant 1960. »[3]

Toujours dans *1984*, la torture et le lavage de cerveau sont les instruments privilégiés du pouvoir pour garantir l'ordre, et marteler le discours officiel, la propagande. Le contrôle du passé reste toujours au centre du discours de l'État totalitaire :

> « O'Brien le regardait en réfléchissant. Il avait plus que jamais, l'air d'un professeur qui se donne du mal pour un enfant égaré, mais qui promet.
> - Il y a un slogan du Parti qui se rapporte à la maîtrise du passé, dit-il. Répétez-le, je vous prie.
> - Qui commande le passé commande l'avenir ; qui commande le présent commande le passé, répéta Winston obéissant.
> - Qui commande le présent commande le passé, dit O'Brien en faisant de la tête une lente approbation. Est-ce votre opinion, Winston, que le passé a une existence réelle ? »[4]

Enfin, le contrôle du passé dans *Fahrenheit 451* n'est pas seulement subordonné à la destruction des livres. Il s'agit pour le pouvoir de contrôler toute référence ou influence d'une culture, ou d'un langage, qui aurait le pouvoir de libérer l'imagination du citoyen, et donc de permettre l'émergence d'une pensée autre que la pensée unique :

> « Montag hésita. " Est-ce que... est-ce que ça a toujours été comme ça ? La caserne,

[1] *Ibid*., p. 56.

[2] *Ibid*., p. 135.

[3] *Ibid*., p. 140.

[4] *Ibid*., p. 351.

> notre boulot ? Je veux dire, bon, il était une fois où...
> — Il était une fois ! s'exclama Beatty. En voilà une façon de parler ! “
> Imbécile, se dit Montag, tu finiras par te trahir. Lors du dernier autodafé, un livre de contes, il avait saisi une unique ligne au vol. “Je veux dire autrefois, reprit-il, avant que les maisons soient ignifugées...“ »[1]

Le passé est strictement contrôlé par l’État totalitaire, il est important pour le pouvoir d’assurer sa légitimité aux yeux des masses, et si l’anéantissement de la mémoire contenue dans les « *choses* » est aussi facilement acceptée par les citoyens dans *Fahrenheit 451*, c’est, comme le dit Montag, parce que :

> « On ne faisait de mal à personne, on ne faisait du mal qu'aux *choses.* Et comme on ne pouvait pas vraiment faire du mal aux choses, comme les choses ne sentent rien, ne poussent ni cris ni gémissements, contrairement à cette femme qui risquait de se mettre à hurler et à se plaindre, rien ne venait tourmenter votre conscience par la suite. Ce n'était que du nettoyage. »[2]

C’est donc par l’obéissance à une fonction dépourvue de tout besoin de réflexion personnelle, que le citoyen participe à cette vaste entreprise d’éradication du passé. De plus, l’organisation de la société totalitaire a pour but de couper tous les liens avec le passé, ce qui implique un changement de statut pour les faits de ce passé, ils sombre lentement vers un espace mythologique. Il est alors presque impossible de croire à l’existence de la société autrement que sous la forme façonnée par le pouvoir totalitaire :

> « Puis, se tournant vers ses étudiants : Ce que je vais vous exposer à présent, dit-il, pourra vous sembler incroyable. Mais aussi, quand on n'a pas l'habitude de l'histoire, la plupart des faits relatifs au passé semblent effectivement incroyables. »[3]

Cependant, brûler des livres ou des bâtiments ne suffit pas, et pour contrôler plus efficacement les citoyens, l’État s’emploie alors à un autre exercice du pouvoir totalitaire, la réécriture de l’Histoire.

---

[1] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., p. 58.

[2] *Ibid*., p. 61.

[3] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 50.

3.2. Orwell et l'attention portée à l'histoire

> « *Animal Farm* est le premier livre dans lequel j'ai essayé, en ayant pleinement conscience de ce que je faisais, de fusionner en un tout le but artistique et le but politique. »[1]

Si les romans de George Orwell mettent en avant les diverses failles du système politique dans lequel il vit, *La Ferme des animaux* est le roman qui montre mieux que tout autre les mécanismes politiques qui font d'une idéologie utopiste la source d'une dictature. Cependant, avant même de considérer cette fable comme la dénonciation et la satire de l'expérience communiste et du marxisme, il faut voir dans l'œuvre d'Orwell un véritable discours sur l'Histoire qui articule les chapitres comme se sont articulées les grandes dates de la Révolution russe, mais aussi la volonté d'inscrire son engagement dans une démarche artistique. Dans *Why I write* (*Pourquoi j'écris*), essai publié en 1946, Orwell décrit ainsi sa conception de l'écriture :

> « Ce que j'ai le plus ardemment souhaité au cours des dix dernières années est de faire de l'écrit politique un art à part entière. »[2]

Dans son œuvre, l'auteur décrit comment, à la suite d'une révolution, les animaux d'une ferme tentent de mettre en place un nouveau système politique, en ayant à faire face aux difficultés tant matérielles qu'idéologiques. Il s'agit en fait de l'allégorie parfaite de la dégénérescence de la première révolution communiste. En s'attardant plus longuement sur les différentes phases de l'œuvre d'Orwell, on constate que la situation des animaux comporte de nombreuses similitudes avec celle vécue par la population russe dès 1917. Les animaux commencent à prendre conscience de leur situation, et, sous l'influence de Sage l'Ancien, émettent l'envie, le besoin de la révolte. On pourrait d'ailleurs voir dans la figure de Sage l'Ancien, la figure emblématique du communisme : Lénine. C'est lui qui, avant de mourir, donne au peuple animal l'espérance d'une vie meilleure à travers un long pamphlet révolutionnaire :

> « — Camarades, vous avez déjà entendu parler du rêve étrange qui m'est venu la nuit

---

[1] George Orwell, « *Pourquoi j'écris* », *in Essais, articles, lettres* – volume I (1920-1940), Paris, Éditions Ivrea, 1995, p. 26.

[2] *Ibid*., p. 25.

.

> dernière. Mais j'y reviendrai tout à l'heure. J'ai d'abord quelque chose d'autre à vous dire. Je ne compte pas, camarades, passer encore de longs mois parmi vous Mais avant de mourir, je voudrais m'acquitter d'un devoir, car je désire vous faire profiter de la sagesse qu'il m'a été donné d'acquérir.
>
> [...]
>
> L'Homme est la seule créature qui consomme sans produire. Il ne donne pas de lait, il ne pond pas d'œufs, il est trop débile pour pousser la charrue, bien trop lent pour attraper un lapin. Pourtant le voici le suzerain de tous les animaux. Il distribue les tâches : entre eux, mais ne leur donne en retour que la maigre pitance qui les maintient en vie. Puis il garde pour lui le surplus. »[1]

Orwell ne ferait-il pas ici le lien avec L'appel aux « *Citoyens !* », rédigé en avril 1917 par Lénine, et qui a contribué au renversement du régime tsariste ?

> « Dans *tous* les pays, les capitalistes déversent des flots de mensonges et de calomnies, d'injures et d'accusations de trahison sur les socialistes qui se comportent comme Karl Liebknecht en Allemagne et comme les partisans de la *Pravda* en Russie, c'est-à-dire qui *détruisent* l'« union sacrée » des ouvriers avec les capitalistes de *chaque* pays, avec les Plékhanov de chaque pays et les « centristes » de chaque pays, et qui *réalisent l'union des ouvriers de tous les pays* pour mettre un terme à la guerre impérialiste de brigandage et de rapine, pour affranchir l'humanité entière du joug du Capital. »[2]

Le second chapitre, à l'image du soulèvement en Russie en 1917, est consacré au soulèvement des animaux. Un certain 21 juin, la révolte des animaux a donc lieu, l'insurrection étant déclenchée par les « apprentis » de Sage l'Ancien : Boule de Neige, Napoléon et Brille-Babil. C'est également dans ce second chapitre que se mettent en place les principes fondamentaux de l'Animalisme, dont le lien avec le communisme est inévitable. Ces deux doctrines se basent effectivement sur une mise en commun de tous les biens et l'égalité des êtres entre eux. Dans le chapitre suivant, on assiste à l'organisation du nouveau régime, tel que l'avait été celui de la Russie entre 1917 et 1918. Conformément aux événements historiques de l'époque, cette période est porteuse d'espoir et de réussite :

> « Les animaux étaient heureux d'un bonheur qui passait leurs espérances. Tout aliment leur était plus délectable d'être le fruit de leur effort. Car désormais c'était là leur propre

[1] *La Ferme des animaux*, *op. cit*., pp. 9-10-11.

[2] Source : http://www.marxists.org/francais/lenin/works/1917/04/vil19170415b.htm

> manger, produit par eux et pour eux, et non plus l'aumône, accordée à contrecoeur, d'un maître parcimonieux ».[1]

Cette phrase d'Orwell pourrait tout aussi bien être celle d'un historien commentant la mise en place du nouveau système politique russe de l'époque. Les animaux de la ferme, tout comme le peuple russe, sont encore dans l'utopie d'un monde meilleur et n'ont pas encore à faire face aux limites et aux feintes d'une telle idéologie.

Dans le quatrième chapitre, l'auteur nous montre comment les humains tentent vainement de reprendre le contrôle de la ferme. Il s'agit de l'épisode de la Bataille de l'Étable, le 12 octobre, qui semble correspondre aux mouvements contre-révolutionnaires de la Russie entre 1918 et 1921, ce que l'on a nommé la guerre contre les russes blancs. En effet, tout comme la majorité communiste face à l'opposition tsariste, la ferme des animaux connaît un conflit entre la majorité animale et l'opposition humaine. Après la victoire définitive du socialo-communisme, l'État était devenu un État du peuple exprimant la volonté et les intérêts de l'ensemble du peuple soviétique, les animaux dans le roman, et non plus les intérêts et la volonté d'une classe déterminée, les hommes dans le roman. La fondation de l'URSS en 1922 trouve donc sa correspondance littéraire dans l'installation définitive de *La Ferme des animaux*. Le cinquième chapitre tend donc à montrer comment la mise en place de ce système est propice aux débats, notamment sur l'attribution du titre de chef. Boule de Neige et Napoléon s'opposent quant à la mise en application de l'Animalisme, personne n'envisageant la gestion de la communauté de la même façon. À travers ce conflit entre les deux personnages, on retrouve les divergences qui se sont créées entre léninisme et stalinisme, après que celui-ci ait repris la repris la direction du Parti.

L'auteur nous montre comment, en devenant le chef de la ferme, Napoléon aspire à pousser la doctrine animaliste de Sage l'Ancien à son extrême, tout comme Staline a transformé le communisme de Lénine en une véritable dictature :

> « Lors des assemblées, Boule de Neige l'emportait souvent grâce à des discours brillants, mais entre-temps Napoléon était le plus apte à rallier le soutien des uns et des autres. C'est auprès des moutons qu'il réussissait le mieux. Récemment, ceux-ci s'étaient pris à bêler avec grand intérêt le slogan révolutionnaire : *Quatrepattes, oui ! Deuxpattes, non !* »[2]

---

[1] *Ibid*., p. 27.

[2] *Ibid*., p. 42.

Les chapitres suivants, le sixième et le septième, montrent comment la politique de Napoléon se transforme progressivement en une dictature d'une extrême violence. Les cochons s'auto-déclarent supérieurs aux autres, ils se mettent à part de la société animale et transforment subtilement les commandements de l'Animalisme. Dans ce dessein, Orwell met en évidence cette période des années trente où le système stalinien a tourné à la terreur après que ce dernier ait abandonné la Nouvelle Politique Economique. L'auteur montre comment « le gouvernement des cochons » manipule la société animale en lui faisant croire qu'il est indispensable de mettre en place ce rapport de hiérarchie. Concernant la modification du quatrième commandement, « Nul animal ne dormira dans un lit », en « Aucun animal ne dormira dans un lit avec des draps », Orwell montre comment les chefs peuvent jouer sur la culpabilisation du peuple :

> « Vous ne voudriez pas nous ôter le sommeil réparateur, hein, camarades ? Vous ne voudriez pas que nous soyons exténués au point de ne plus faire face à la tâche ? Sans nul doute, aucun de vous ne désire le retour de Jones ? ».[1]

Le huitième chapitre est une allégorie des errements de la diplomatie soviétique pendant la seconde guerre mondiale. En effet, tout comme les animaux de la Ferme, le peuple russe a dû subir les dysfonctionnements d'un tel système et prendre pour parole d'évangile la propagande du Parti. L'auteur montre comment se développe le culte du chef, une sorte d'adoration fanatique à laquelle est exposé Napoléon, tout comme l'avait été Staline. Le chapitre suivant se présente comme une suite logique, à la fois de l'Histoire contemporaine et de l'histoire de *La Ferme des animaux*. On assiste à la montée en puissance d'un régime de plus en plus totalitaire. Parmi les assimilations qu'Orwell effectue entre le stalinisme et l'Animalisme, la plus frappante est celle du rapport au travail. En effet, les animaux de la Ferme, les cochons mis à part, se voient imposer un rythme de travail de plus en plus éprouvant, et il est difficile de ne pas voir ici une allusion explicite aux travaux forcés dans les goulags :

> « À la vérité, cette année-là, tous les animaux peinèrent comme des esclaves. Outre le contraignant train-train de la ferme, il y avait la construction du nouveau moulin et celle de l'école des jeunes gorets, commencée en mars. Quelquefois leur long labeur, avec cette nourriture insuffisante, les épuisait, [...] »[2]

---

[1] *Ibid*., p. 48.

[2] *Ibid*., p. 92.

Dans ces derniers chapitres, l'auteur met l'accent sur une aliénation massive des esprits qui s'imaginent encore libres dans leurs choix alors qu'ils sont enfermés dans un système totalitaire et dictatorial. La ressemblance entre la réalité et la fiction créée par Orwell ne fait aucun doute, l'histoire de *La Ferme des animaux* suivant chronologiquement et idéologiquement la faillite de la révolution russe. Orwell manifeste bien le souci de reconstituer aussi fidèlement que possible la réalité historique de l'URSS de Staline. Les quatre volumes de ses *Essais, articles et lettres* couvrent précisément, de l'entre-deux-guerres à la Seconde Guerre mondiale, la période qui voit la gestation du régime stalinien. Dans *La Ferme des animaux*, l'auteur témoigne de l'évolution de l'URSS au cours de ces années, c'est notamment le cas dans la préface à l'édition ukrainienne de 1947 :

> « Je ne suis jamais allé en Russie, et tout ce que j'en sais, je l'ai appris en lisant des livres et des journaux. [...] Depuis 1930, j'ai noté peu de signes d'une évolution de l'URSS vers ce qu'on pourrait appeler le socialisme. Au contraire, j'ai été frappé par les signes manifestes de sa transformation en une société hiérarchisée, où les gouvernants n'ont pas plus de raison d'abandonner le pouvoir que n'importe quelle classe dirigeante. »[1]

Le dernier chapitre s'éloigne davantage de la réalité dans le sens où les cochons se transformeront en humains, où toute utopie a été perdue, notamment par la trahison des idéaux révolutionnaires. Orwell nous dit que cette phase de l'histoire n'a finalement rien améliorée, qu'on ne peut forcer les hommes et la société à changer au nom d'une idéologie politique, c'est l'échec de la révolution. Et cela est d'autant plus vérifiable dans le récit, lorsque dans les discours de Napoléon, la propagande ne cesse de marteler son discours sur la nécessité de l'effort et de la souffrance pour atteindre un bonheur, alors que celui-ci s'éloigne chaque jour davantage :

> « Napoléon avait dénoncé ces idées comme contraires à l'esprit de l'Animalisme. Le bonheur le plus vrai, déclarait-il, réside dans le travail opiniâtre et l'existence frugale. »[2]

Le bonheur est un élément fondamental dans les différentes stratégies d'asservissement menées par le pouvoir totalitaire. Le citoyen doit inévitablement éprouver ce bonheur dans un

---

[1] George Orwell, préface à l'édition ukrainienne de *La Ferme des animaux*, *in Essais, articles, lettres* – volume III (1943-1945), Paris, Éditions Ivrea, 1998, pp. 506-507.

[2] *Ibid*., p. 100.

quotidien savamment organisé, il n'est pas un but à atteindre, car l'État totalitaire propose déjà ce qu'il y a de parfait pour chaque citoyen, c'est l'expérience totalisante d'un bonheur *hic et nunc*. Le bonheur obligatoire, nos récits dystopiques proposent tous ce trait caractéristique de la société totalitaire, seuls les moyens pour l'organiser diffèrent. Cependant, la collectivisation du bonheur obligatoire passe par l'obéissance à la parole de l'État, d'où la nécessité de l'instrumentalisation de la communication sous toutes ses formes : la propagande.

> « Le génie de Orwell a été de comprendre le rôle subtil de la menace et de percevoir que l'usage de la terreur seule pour l'endoctrinement des masses est inefficace. La terreur ne fait qu'assister la propagande qui s'efforce de convertir les individus à une idéologie. C'est par le verbe que l'on peut manipuler et persuader les masses sans avoir nécessairement recours à la force. »[1]

Illustration de Ralph Steadman[2]

[1] Henri Cohen, Joseph J. Levy et David Cohen, « La face cachée de l'âme dans *1984* », *in Orwell a-t-il vu juste ? Une analyse sociopsychologique de 1984*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1986, P. 121.

[2] Source de l'illustration : http://www.booksofwonder.com/prodinfo.asp?number=PST0048

B : Propagande et organisation du culte : l'art d'envahir le citoyen

Le pouvoir assure son maintient par une surveillance pointilleuse de tous les citoyens. Rien, ou presque, ne peut échapper au regard inquisiteur de la figure du pouvoir totalitaire, Big Brother ou le Bienfaiteur. De même, la parole du pouvoir use de moyens similaires pour transmettre à tous sa doctrine.

1. De la néantisation de la vie privée à l'ordonnance du culte

La vie privée est un luxe que ne peut se permettre le pouvoir dans la société totalitaire. Dès lors, l'État a pour but d'envahir le quotidien de chaque citoyen, de pervertir sa relation au monde et de lui faire perdre contact avec lui-même. Ainsi, dans une société où l'État organise un semblant de vie publique qu'il contrôle totalement, la vie privée s'efface sous le regard panoptique du Bienfaiteur.

1.1. "Big Brother is watching you"

> « De tous les carrefours importants, le visage à la moustache noire vous fixait du regard. Il y en avait un sur le mur d'en race, BIG BROTHER vous REGARDE, répétait la légende, tandis que le regard des yeux noirs pénétrait les yeux de Winston. »[1]

Le meilleur moyen, pour un régime totalitaire, d'être en mesure de tout surveiller, c'est d'éviter toute zone d'ombre dans la société, tout espace dans lequel l'individu pourrait trouver matière à dissimulation. De cette constatation, il apparaît dans notre roman un élément qui l'illustre parfaitement : la transparence. L'État a ainsi élaboré tout un jeu de transparence au sein de la société, ce qui empêche alors à tout individu de pouvoir cacher quoi que ce soit ; ce même État qui utilise tous les moyens pour tromper son peuple, ne lui permet donc pas d'en faire de même. Dans la pratique, tous les moyens imaginables sont alors mis en place pour surveiller tout le monde à n'importe quel moment. Ainsi, dans *1984*, l'espace urbain est complètement surveillé par les télécrans :

> « Le télécran recevait et transmettait simultanément. Il captait tous les sons émis par Winston au-dessus d'un chuchotement très bas. De plus, tant que Winston demeurait dans le champ de vision de la plaque de métal, il pouvait être vu aussi bien qu'entendu.

[1] *1984*, *op. cit.*, pp. 12-13.

> Naturellement, il n'y avait pas moyen de savoir si, à un moment donné, on était surveillé. Combien de fois, et suivant quel plan, la Police de la Pensée se branchait-elle sur une ligne individuelle quelconque, personne ne pouvait le savoir. On pouvait même imaginer qu'elle surveillait tout le monde, constamment. Mais de toute façon, elle pouvait mettre une prise sur votre ligne chaque fois qu'elle le désirait. On devait vivre, on vivait, car l'habitude devient instinct, en admettant que tout son émis était entendu et que, sauf dans l'obscurité, tout mouvement était perçu. »[1]

C'est un espace sous contrôle qui apparaît comme hostile, le citoyen est constamment écrasé par le gigantisme des bâtiments des ministères de la Vérité, de la Paix, de l'Amour et de l'Abondance. Il faut souligner ici l'importance de la ville comme espace transformé et voué à la propagande du pouvoir totalitaire, celle-ci est organisée et bâtie pour que rien ne puisse échapper au regard "bienveillant" de Big Brother. Ainsi, même les lieux qui semblaient échapper à cette surveillance sont à redouter, et c'est le cas du « sanctuaire inviolable »[2] de Winston et Julia, qui finit par révéler un télécran qui les surveillait depuis le début de leur relation:

> « Il y eut un claquement, comme si un loquet avait été tourné et un bruit de verre cassé. Le tableau était tombé sur le parquet, découvrant le télécran.
> — Maintenant, ils peuvent nous voir, dit Julia.
> — Maintenant, nous pouvons vous voir, dit la voix. »[3]

Dans les années 20, où Zamiatine écrit *Nous autres*, la transparence est ainsi celle des murs : « Le verre, notre admirable verre, transparent et éternel, ne leur servait qu'à faire de misérables et fragiles fenêtres »[4], de même : « Il est très agréable de sentir derrière soi le regard perçant d'une personne qui vous garde avec amour contre la faute la plus légère, contre le moindre faux pas »[5] ; c'est aussi le cas de la correspondance qui, de la même façon, est soumise au principe de la transparence : « Je savais qu'elle avait lu cette lettre, qui devait encore passer par le Bureau des Gardiens (après tout il est inutile d'expliquer cette chose fort naturelle), et que je ne l'aurais pas plus tard que midi »[6] ; les modes de communication sont

[1] *Ibid*., p. 13.

[2] *Ibid*., p. 216.

[3] *Ibid*., p. 314.

[4] *Nous autres*, *op. cit*., p. 39.

[5] *Ibid*., p. 76.

[6] *Ibid*., p. 60.

systématiquement surveillés, ce qui est le cas d'un simple dialogue entre deux individus : « Ces membranes, artistiquement décorées, enregistrent actuellement toutes les conversations de la rue pour le Bureau de Gardiens.) Je me souviens d'une petite membrane rose et toute tremblante, un être étrange, composé d'un seul organe : l'oreille. J'étais devenu une membrane pareille à celle-là ».[1]

Cette omniprésence de la transparence suscite même certains fantasmes d'ordre vestimentaire : « Imaginez un peu que mon fidèle adorateur, S, vous le connaissez du reste, se défasse de tout le mensonge de ses habits et apparaisse en public sous son aspect naturel... Ce serait tordant ».[2] Plus étrange, est cette réflexion de D-503 sur la transparence : « Je suis sûr que demain, ni les hommes, ni les choses ne projetteront plus d'ombres, le soleil traversera tout... ».[3] Ce passage, qui révèle une certaine conception de l'homme idéal, illustre la volonté d'un dévouement total à l'état, D-503 évoque l'idée d'un citoyen complètement absorbé par le collectif totalitaire du régime, mais cette disparition de l'individualité semble impliquer une véritable disparition physique du citoyen, une sorte de sacrifice de son corps en hommage au tout-puissant Bienfaiteur.

Dans *Fahrenheit 451*, le thème de la transparence est aussi très présent, c'est un moyen pour Bradbury de souligner l'impossibilité d'une véritable vie privée : « Un mur de verre les empêchait de se toucher. »[4], de même : « Elle le regarda comme s'il était derrière le mur de verre. »[5] Si l'absence de vie privée est une caractéristique d'une société totalitaire, la transparence évoquée est une occasion pour les auteurs de nos récits de jouer avec l'opposition d'une société parfaite de transparence, et de l'opacité du pouvoir qui n'autorise aucune transparence politique.

---

[1] *Ibid*., p. 63.

[2] *Ibid*., p. 65.

[3] *Ibid*., p. 184.

[4] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., p. 73.

[5] *Ibid*., p. 95.

Femme de verre, copie de 1980, Franz Tschakert, Dresde, Deutsches Hygiene-Musem.[1]

> « Représentation de l'homme comme chef-d'œuvre, en même temps que comme modèle d'organisation unitaire et hiérarchisée, la statue de verre de Dresde a donné lieu à de nombreux exemplaires, masculins et féminins, qui ont été exhibés dans la plupart des grandes expositions des années trente, en particulier à Paris en 1937 et à New York en 1939. »[2]

Cette statue d'une *Femme de verre* de Franz Tschakert matérialise ce qui semble être un idéal pour D-503, devenir un homme transparent : « Il[3] avait un visage blanc, ou plutôt non, un visage sans couleur, de verre, et ses lèvres avaient également l'aspect du verre ».[4] Ce souci de la transparence trouve sa représentation concrète au début du XXe siècle. En 1911 a lieu à Dresde la première Exposition universelle d'hygiène ; celle-ci accueille plus de cinq millions de visiteurs. Ce type de manifestation s'inscrit dans un mouvement très important concernant l'éducation populaire à l'hygiène et à la santé, et ce courant se développe dès la fin du XIXe siècle dans l'ensemble des pays européens. C'est au cours des années vingt que les notions

[1] Source : site de la BNF à l'adresse suivante : http://expositions.bnf.fr/utopie/grand/4_63.htm

[2] *Ibid.*

[3] Statue de soldat qui commémore la victoire de l'État Unique lors de la Guerre de Deux Cents ans.

[4] *Nous autres*, *op. cit.*, p. 56.

d'"hygiénisme" et d'eugénisme se trouvent de plus en plus associées. De nombreuses expositions font la promotion d'un individu qui, par son mode de vie sain, "apporte sa contribution à la santé du peuple", et le musée allemand d'Hygiène proclame, dès 1926, que "le devoir de santé le plus important pour un peuple est de préserver son patrimoine génétique". En 1930, une seconde Exposition universelle d'hygiène se tient à Dresde, c'est à cette occasion que Franz Tschakert présente *L'Homme de verre* qui fait immédiatement sensation, en utilisant la transparence d'un nouveau matériau : le Cellon. La présentation de cette curieuse attraction est l'occasion de donner en spectacle la totalité de l'anatomie interne du corps humain. Après cette représentation de l'homme comme chef-d'œuvre, en même temps que comme modèle d'organisation unitaire et hiérarchisée, la statue de verre de Dresde a donné lieu à de nombreux exemplaires, masculins et féminins, qui ont été exhibés à l'occasion des grandes expositions des années trente, en particulier à Paris en 1937 et à New York en 1939.

L'importance de l'hygiénisme et de l'eugénisme à cette époque est la manifestation d'un courant qui véhicule des tendances latentes de la tradition utopique. Celles-ci trouvent leur concrétisation dans l'obsession de la transparence, la subordination de l'individu à l'État et la tentation de la pureté. Cependant, l'État Unique va plus loin dans son souci d'imposer l'exercice de la transparence à tous les citoyens, la finalité de cette politique est de pouvoir lire dans leur conscience pour s'en assurer le contrôle. La notion de secret est abolie, le pouvoir doit tout savoir, il utilise deux démarches pour obtenir les renseignements qu'il désire, la première, conforme à tout régime totalitaire, est la torture :

> « On l'a mené à l'Opératoire. On lui fera dire comment et pourquoi il est venu ici... Il avait un sourire charmant... Ce sont nos meilleurs médecins, parmi les plus expérimentés, qui travaillent à l'Opératoire, sous la direction du Bienfaiteur en personne. Ils se servent d'instruments divers et en particulier de la fameuse Cloche Pneumatique. En réalité, c'est l'application d'une vieille expérience d'école. On place une souris sous une cloche de verre et on raréfie l'air de la cloche à l'aide d'une pompe... Vous savez le reste. Seulement, notre Cloche Pneumatique est évidemment beaucoup plus perfectionnée ; on y emploie différents gaz. Ce n'est plus une amusette avec un petit animal sans défense ; notre but est plus noble : Il s'agit de la protection de l'État Unique, autrement dit, du bonheur de millions d'êtres. Il y a cinq siècles, lorsque le travail dans l'Opératoire ne faisait que commencer, il ne trouva que des imbéciles pour le comparer à l'ancienne Inquisition ; mais c'est aussi absurde que de mettre sur le même plan le chirurgien faisant l'opération de la trachéotomie et le bandit de grand chemin. Tous les deux ont peut-être le même couteau, avec lequel ils font la même

> opération : ils ouvrent une gorge ; cependant l'un est un bienfaiteur, l'autre un criminel, l'un marqué du signe plus, l'autre du signe moins... »[1]

La deuxième est le résultat d'une éducation très étudiée dont le but est de mener l'individu à un état de soumission quasi totale, ce qu'ils appellent un état d'"honnêteté" : « Ceux que l'on avait amenés en même temps qu'elle se montrèrent plus honnêtes. Beaucoup parlèrent dès le premier essai. Ils iront tous demain à la Machine du Bienfaiteur ».[2] De même, dans *1984* :

> « N'importe qui sur terre aurait tout de suite répondu qu'il avait en réalité trahi Julia. Qu'est-ce qu'on ne lui avait pas en effet arraché, sous la torture ? Il leur avait dit tout ce qu'il savait d'elle, ses habitudes, son caractère, sa vie antérieure. Il avait confessé jusqu'au détail le plus trivial tout ce qui s'était passé à leurs rendez-vous, tout ce qu'il lui avait et qu'elle lui avait dit, leurs repas de produits achetés au marché noir, leur adultère, leurs vagues complots contre le Parti, tout. »[3]

L'État Unique domine et surveille tous les aspects de la vie de chaque individu, l'efficacité de son influence est telle, que les personnages finissent par croire eux-mêmes qu'un mensonge ou une blague sont vains et déplacés : « Pourtant je ne sais pas blaguer, car dans toute blague le mensonge joue un rôle caché et, d'autre part, la Science de l'État Unique ne peut se tromper ». En effet, les mathématiques, nouvel Evangile selon le régime au pouvoir, sont un véritable outil de vérité : « Il n'est rien de plus heureux que les chiffres qui vivent sous les lois éternelles et ordonnées de la table de multiplication » ; « Seules sont inébranlables et éternelles les quatre règles de l'arithmétique, seule est inébranlable et éternelle la morale basée sur les quatre règles ».[4]

La finalité d'une telle politique est de parvenir à une abolition du langage et de la communication dans toute sa diversité, pour favoriser l'avènement d'un langage mathématique le plus simple possible : « Je n'ai plus le délire, je ne parle plus en métaphores absurdes, je n'ai plus de sentiments. J'exposerai seulement des faits »[5] dit D-503 après avoir subi le terrible "lavage de cerveau" de la Grande Opération, qui anéantit chez lui toute conscience, toute mémoire, toute capacité critique. Non content de pouvoir surveiller ses habitants d'aussi près

---

[1] *Ibid*., p. 89-90.

[2] *Ibid*., p. 229.

[3] *1984*, *op. cit*., p. 385.

[4] *Nous autres*, *op. cit*., p. 122.

[5] *Ibid*., p. 228.

qu'il le voudrait, l'État Unique les éduque pour que ces derniers finissent par se surveiller eux-mêmes, ce qui illustre bien la monstruosité d'un régime qui finit par envahir la conscience de l'être humain, prisonnier de sa conscience manipulée et modelée. Et si, par miracle, l'individu parvient à échapper au contrôle de l'État, la Grande Opération, variante fictive antérieure au traitement des dissidents à l'halopéridol, s'occupe de les rendre à nouveau "heureux" :

> « Je n'ai plus le délire, je ne parle plus en métaphores absurdes, je n'ai plus de sentiments. J'exposerai seulement des faits. Je suis en parfaite santé. Je souris et ne puis m'en empêcher, car on m'a retiré une esquille : ma tête est légère et vide. Ou plus exactement, elle n'est pas vide mais plus rien d'étranger ne m'empêche de sourire. (Le sourire est l'état normal d'un être normal.)
>
> Voici les faits. Le même soir, on nous emmena vers le plus proche auditorium (c'était l'auditorium 112, que je connaissais déjà). Il y avait mon voisin qui avait trouvé la limite de l'univers, moi, et tous ceux qui n'avaient pas de certificat d'Opérations. On nous attacha sur des tables pour nous faire subir la Grande Opération.
>
> Le lendemain, je me rendis chez le Bienfaiteur et lui racontai tout ce que je savais sur les ennemis du bonheur. Je ne comprends pas pourquoi cela m'avait paru si difficile auparavant. Ce ne peut être qu'à cause de ma maladie, à cause de mon âme.
>
> Le soir, je me trouvai avec le Bienfaiteur dans la fameuse Chambre Pneumatique - je la voyais pour la première fois. On y amena cette femme, pour qu'elle témoignât en ma présence. Elle se tut obstinément, le sourire aux lèvres. Je remarquai que ses dents étaient très pointues, très blanches, et je les trouvai jolies.
>
> On la mit ensuite sous la Cloche. Son visage devint très pâle et, comme ses yeux étaient grands et noirs, cela la rendit très jolie. Quand on commença de pomper l'air, elle renversa la tête et serra les dents en fermant à demi les yeux. Cela me rappela quelque chose. Elle m'a regardé ensuite, les mains serrées aux bras du fauteuil, jusqu'à ce que ses yeux se fussent complètement fermés. On la sortit, pour la faire revenir vivement à elle au moyen des électrodes, et on la remit sous la Cloche. Cette opération fut répétée trois fois et jamais un mot ne sortit de ses lèvres.
>
> Ceux que l'on avait amenés en même temps qu'elle se montrèrent plus honnêtes. Beaucoup parlèrent dès le premier essai. Ils iront tous demain à la Machine du bienfaiteur. »[1]

[1] *Nous autres*, *op. cit*., pp. 228-229

Si la surveillance ou la collectivisation de l'espace personnelle du citoyen sont des pratiques décrites dans nos dystopies, elle dépendent d'un personnage unique dans la société totalitaire : le dictateur. Qu'il s'agisse du Bienfaiteur, dans *Nous autres*, de Mustapha Menier, l'Administrateur mondial dans *Le Meilleur des mondes*, ou Big Brother, dans *1984* (Le récit de *Fahrenheit 451* ne comporte pas ce type de personnage), ils sont au centre d'un système qui concentre tous les pouvoirs dans leurs mains. C'est un regard qui concentre de nombreuses caractéristiques du pouvoir totalitaire, avec le roman d'Orwell, Big Brother est ainsi devenu synonyme d'une pratique excessive de la surveillance des citoyens par l'État. Le regard de Big Brother, du Bienfaiteur ou de Mustapha Menier est presque surnaturel, il est à l'affut du moindre comportement douteux :

> « Mustapha Menier intercepta son regard inquiet, et les commissures de ses lèvres rouges eurent une contraction ironique. »[1]

Les apparitions de ces personnages sont savamment orchestrées pour impressionner le peuple, ils dominent voire écrasent une assistance qui participe à un cérémonial quasi religieux. C'est une mise en scène du pouvoir, et la représentation du visage de Big Brother, sur les affiches et les télécrans, illustre la démesure de ce pouvoir. L'image ci-dessous, tirée du film de Michael Radford (*1984*), montre bien ici ce recours à l'hypertrophie grâce au gros plan, pendant les "Deux minutes de la haine" :

1984, Michael Radford, 1984

[1] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 53.

De même dans *THX 1138* de George Lucas :

THX 1138, George Lucas, 1971

Si, dans *1984*, la légende des affiches, répète inlassablement « BIG BROTHER VOUS REGARDE », c'est pour rappeler aux citoyens de l'Océania la permanence du contrôle « dans le monde de verre »[1] :

Affiche utilisée pour l'adaptation[2] de 1956

[1] *1984*, *op. cit*., p. 216.

[2] *1984* de Michael Anderson (1956, Angleterre).

Le pouvoir totalitaire se maintient par l'organisation d'une surveillance pointilleuse de tous les citoyens, et ce contrôle est renforcé par le harcèlement d'une propagande qui plonge l'individu dans une quasi paranoïa. Cette propagande doit donner l'impression que rien n'échappe au regard inquisiteur du Bienfaiteur ou de Big Brother. La voix du chef de l'État est transmise aux citoyens à l'aide des médias de masse, la communication, devenue instrument du pouvoir totalitaire est à sens unique, il n'y a pas de dialogue entre le pouvoir et ses sujets. De même, si la surveillance implique que le citoyen se trouve constamment exposé au regard des autres, et en particulier celui du pouvoir, la transparence, abondamment évoquée dans *Nous autres*, est aussi à sens unique. En effet, il n'est pas possible de voir ceux qui surveillent à travers le verre des murs de l'État Unique, le verre prend alors la forme d'une glace sans tain qui ne permet le regard que d'un seul côté, celui du Bienfaiteur.

1.2. Le culte du Bienfaiteur

> « Dans son roman *Nous autres*, Eugène Zamiatine faisait une découverte : le Bienfaiteur est l'élément indispensable de l'État totalitaire que l'auteur baptise, lui, l'État Unique. Le Bienfaiteur est un bourreau tout-puissant et un père aimant, un fanatique de l'amour de l'humanité, pour reprendre l'expression de Dostoïevski. "Qui que vous soyez, vous avez besoin de ce Bienfaiteur". »[1]

Dans *Nous autres*, le Bienfaiteur est un personnage unique. En effet, alors que tous les personnages du roman sont caractérisés par des numéros : I-330, D-503, O-90 ou R-13, alors que "le Bienfaiteur" est, comme le souligne Michel Heller, « désigné par sa fonctions ».[2]

[1] Michel Heller *in Autour de Zamiatine*, « Le Bienfaiteur », Actes du colloque, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, p. 97.

[2] *Ibid*., p. 89.

Affiche de propagande : Staline dans les pas de Lénine[1]

« Vive le grand étendard invincible de Marx-Engels-Lénine-Staline » [2]
Affiche de A. Kossov (1953)

Derrière le personnage mythique du Bienfaiteur, nous pouvons voir l'image de Staline, mais derrière cette représentation se profile aussi l'ombre de Lénine qui avait développé ce culte de la personnalité. L'illustration d'une ascendance glorieuse fait partie de la propagande

[1] Source de l'illustration : http://gilbertdore.netfirms.com/Europe12.html

[2] Source de l'illustration : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Poster01.jpg

visant à légitimer le pouvoir en place. Dans de nombreuses civilisations l'essence divine du pouvoir royal garantissait sa légitimité, pour Staline, il fallait incarner l'image de l'héritier légitime des grandes figures du socialisme et du communisme.

Dès 1917, Lénine est aux yeux de tous l'incarnation de la révolution bolchevique, il en est du moins le cerveau, et Trotski le bras. Sa position de chef n'est pas contestée au sein du parti, et son image sert la propagande avec succès, le Congrès de la IIIe Internationale voit ses portraits recouvrir les murs, des louanges en son honneur remplissent les journaux. Dès le début de *Nous autres*, Zamiatine indique clairement à qui il fait allusion avec le personnage du Bienfaiteur :

> « Au nom du Bienfaiteur, ce qui suit est annoncé aux numéros de l'État Unique :
> Tous ceux qui s'en sentent capables sont tenus de composer des traités, des poèmes, des proclamations, des manifestes, des odes, etc., pour célébrer les beautés et la grandeur de l'État Unique. »[1]

Même si l'idée selon laquelle le "culte de la personnalité" est une pratique du pouvoir très présente chez Staline, et que Zamiatine a été le plus souvent confronté à la politique totalitaire de Staline, nous devrons prendre en compte que son roman fait d'abord allusion à Lénine lorsqu'il parle du Bienfaiteur de l'État Unique. La première caractéristique du Bienfaiteur est qu'il est le seul personnage principal qui n'est pas caractérisé par un numéro mais par sa "fonction" dans la "ruche" de l'État Unique. Par ces différences, ce personnage est donc situé au plus haut de l'échelle sociale dans cette société totalitaire. Il apparaît à trois reprises dans le roman. La première fois, c'est à l'occasion de la Fête de la Justice :

> « Au-dessus, sur le Cube, près de la Machine, se tenait celui que nous appelons le Bienfaiteur. D'où j'étais, d'en bas, on ne pouvait distinguer son visage, on remarquait seulement qu'il était marqué de lignes sévères et carrées qui lui donnaient un air de grandeur. Mais, par contre, ses mains... Il arrive quelquefois que, sur les photographies, les mains sont énormes, parce qu'elles étaient trop près de l'objectif ; elles attirent le regard, obstruent tout. Les mains du Bienfaiteur sont lourdes, elles sont de pierre, et leur poids est supporté par les genoux, sur lesquels elles reposent... »[2]

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 15.

[2] *Ibid*., p. 56.

Cette première description du Bienfaiteur montre un personnage au physique plutôt paternaliste, le « petit père des peuples » de l'État Unique, son « air de grandeur » impose une certaine stature, il est impressionnant. De plus, l'image de ses mains, des membres hypertrophiés, prennent la forme d'instruments punitifs, elle symbolise bien sûr l'hypertrophie de l'État chez Zamiatine :

> « Lourd tel le destin, le Bienfaiteur fit le tour de la Machine et posa sa main énorme sur le levier… »[1]

Celles-ci confèrent un caractère monolithique à l'image du Bienfaiteur, c'est tout le personnage qui prend alors les traits d'une statue avec un visage « marqué de lignes sévères et carrées » et des mains de « pierre ». De plus, la position que semble indiquer la description évoque une statue de Lénine assit les mains posées sur ses genoux. La deuxième rencontre a lieu lors de la Fête des Élections :

> « C'est *Lui*, qui en avion descendait des cieux, aussi sage et aussi cruel que le Jéhovah des anciens. Il se rapprocha et des millions de cœurs montèrent à sa rencontre. Je contemplai mentalement avec lui le tableau qui était à ses pieds : les cercles concentriques des tribunes marqués du bleu léger des unifs, formant comme une immense toile d'araignée, parsemée des soleils microscopiques reflétés par les plaques d'or. L'araignée se posa au centre. Elle était vêtue de la robe blanche du Bienfaiteur, de celui qui avait sagement serré nos bras et nos jambes dans les filets du bonheur. »[2]

Ce passage évoque deux aspects importants de l'image du Bienfaiteur. Le premier est toujours la figure paternaliste, cependant, cette figure prend ici l'image de Dieu, le Bienfaiteur est clairement comparé à « Jéhovah », il descend d'ailleurs des cieux. Mais la description change, le Bienfaiteur se voit attribuer un autre rôle, celui d'une araignée qui tient dans sa toile tous les citoyens de l'État Unique. C'est une description surprenante, car le Bienfaiteur ne prend pas la forme d'une Reine au milieu d'une ruche, c'est une araignée, D-503 exprime, inconsciemment, le danger que représente le Bienfaiteur, et les citoyens ne sont alors que les proies du système totalitaire dirigé par ce Bienfaiteur-prédateur. La peur que peut inspirer le Bienfaiteur, auprès des citoyens, est l'un des piliers du pouvoir totalitaire dans l'État Unique.

---

[1] *Ibid*., p. 58.

[2] *Ibid*., p. 146.

La troisième fois que D-503 a l'occasion de contempler le Bienfaiteur est aussi la dernière, c'est le face à face final :

> « Je me retrouvai devant lui. Je n'osais lever les yeux et ne voyais que ses énormes mains posées sur ses genoux. Ces mains l'oppressaient lui-même et faisaient plier ses jambes. Son visage était perdu dans un brouillard et c'est sans doute parce que sa voix me parvenait de très haut qu'elle ne m'assourdissait pas comme un tonnerre et me paraissait ressembler à toutes les voix humaines. **[...]** Un homme chauve comme Socrate était assis devant moi. Des gouttes de sueur perlaient sur son crâne. Tout me parut simple et banal »[1]

La description de cette dernière rencontre insiste toujours sur les mains énormes du Bienfaiteur, elles apparaissent comme les instruments d'un bourreau. Puis une voix venant d'en haut est à peine audible par D-503, mais il comprend très vite que ce n'est pas la voix d'un Dieu quelconque, c'est la voix d'un homme. D-503 peut alors entendre la vérité sur l'État Unique et le rôle tenu par le Bienfaiteur. Mais en levant les yeux, il découvre « un homme chauve comme Socrate, c'est le Dieu et l'homme le plus humain de tous. Cette description du Bienfaiteur fait référence à celui dont le portrait ornait tous les murs des villes et villages de l'ex-Union Soviétique : Lénine. De même, la comparaison faite avec Socrate rappelle, après la mort de Lénine, le portrait que Gorki en avait brossé : « Râblé, robuste, avec un crâne socratique... ».

De plus, le monologue tenu par le Bienfaiteur, pendant lequel il révèle à D-503 le secret de l'État Unique, est la reprise exacte d'une scène des *Frères Karamazov*, mais cette scène part surtout d'un fait réel : l'entretien de Lénine avec Herbert-George Wells, en Octobre 1920, à Moscou. De cette entrevue, Wells rapporta la teneur de sa conversation avec le fondateur de l'État soviétique dans son livre *La Russie dans les ténèbres*. Le passage qui relate cette rencontre, dans le chapitre intitulé : « Le rêve du Kremlin », l'écrivain anglais parle de ce rêveur du Kremlin, au « crâne socratique » qui a pour projet d'utiliser l'électricité pour instaurer le paradis sur terre, mais aussi de liquider la paysannerie :

> « Car Lénine, qui, comme tout bon marxiste orthodoxe, raille et dénonce volontiers les *utopistes*, a fini, lui aussi, par tomber victime d'une utopie, *l'utopie des électriciens*. »[2]

---

[1] *Ibid*., pp. 211-212.

[2] H.-G. Wells, *La Russie telle que je viens de la voir*, Paris, Éditions du Progrès civique, 1921, p. 145.

« (Lénine) Il peut être malaisé de vaincre le paysan russe en bloc. Mais en détail la chose ne présentera pas la moindre difficulté.

En me parlant ainsi des paysans, Lénine rapprocha son visage du mien ; son attitude devint confidentielle comme s'il n'était pas impossible que les paysans fussent aux portes pour surprendre la conversation. »[1]

Wells et Lénine[2]
Revue URSS en construction. 1932, N°10, "La visite de H.-G. Wells en URSS"
Paris, BNF, Département Philosophie, Histoire, Sciences de l'homme, folio M- 1313, 42 x 30 cm

En 1926, Boris Pilniak reprenait dans son *Conte de la lune non éteinte* le personnage du Bienfaiteur de Zamiatine, mais ce n'est plus le portrait du Bienfaiteur-Lénine que dresse Pilniak, il voit dans la figure du Bienfaiteur l'image d'un Staline. Le *Conte de la lune non éteinte* est interdit dès sa publication, la réaction de Staline est si violente que Pilniak va remettre en cause le propos de son récit... tout comme D-503 à la fin de *Nous autres* :

« Il me paraît nécessaire de déclarer, en rétablissant les circonstances de l'écriture de ce récit que, n'ayant pas tenu compte des circonstances extérieures, je ne m'attendais nullement que ce récit pût, aux mains du petit bourgeois contre-révolutionnaire, être utilisé de manière particulièrement ignoble comme une arme contre le parti ; pas une

[1] *Ibid*., pp. 148-149.

[2] Source de l'illustration : http://www.bnf.fr/visitefmitterrand/grand/phs_03.htm

> fois il ne m'est venu à l'esprit que je pouvais écrire une calomnie délibérée. Il m'apparaît maintenant que je me suis permis de très graves erreurs, dont je n'étais pas conscient lors de l'écriture de ce texte ; aujourd'hui je sais que nombre des choses écrites dans mon récit sont des inventions calomnieuses… Boris Pilniak, Moscou, 25 novembre 1926. »[1]

Voici l'extrait *de Nous autres* dans lequel D-503 exprime à peu près les mêmes idées que Pilniak :

> « Est-ce moi, D-503, qui ai écrit ces quelques deux cents pages ? Ai-je jamais éprouvé tout cela, ou cru que je l'éprouvais ?
> L'écriture est de moi, mais, heureusement, il n'y a que l'écriture. »[2]

Par ailleurs, en 1934, H.-G. Wells se rendait une nouvelle fois à Moscou, quatorze ans après son entretien avec Lénine, pour cette fois-ci rencontrer Staline. De sa rencontre avec Staline, Wells brosse, non sans une certaine ironie, le portrait d'un dirigeant qui n'est pas sans rappeler le Bienfaiteur décrit par D-503, un personnage que Wells connaissait parfaitement bien :

> « Jamais je n'ai rencontré d'homme plus sincère, plus loyal et plus honnête ; c'est à ces qualités, et non à des manœuvres occultes et sinistres qu'il doit l'ascendant considérable dont il jouit sans partage en Russie. J'avais pensé, avant de le voir, qu'il occupait sa place où il était parce qu'on avait peur de lui ; mais je me rends compte qu'il doit sa position au fait que personne n'a peur de lui, et que tout le monde lui fait confiance. »[3]

Dans son roman, Zamiatine présente l'un des éléments indispensables de l'État totalitaire, ce personnage, qu'il nomme le Bienfaiteur, est au sommet de la hiérarchie du système totalitaire, il légitime, presque à lui seul, le pouvoir en place. Nous avons vu que l'auteur faisait référence, dans les descriptions du Bienfaiteur, à Lénine et à Staline. Si la description physique s'attachait plus à peindre les traits de Lénine, la politique menée par le Bienfaiteur dans l'État Unique anticipe ce qui allait devenir la réalité du régime stalinien. À l'image du culte de la personne développé sous Lénine et perfectionné chez Staline, la société

---

[1] Cité par Michel Heller *in Autour de Zamiatine*, « Le Bienfaiteur », Actes du colloque, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, p. 95.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 228.

[3] Cité par Michel Heller *in Autour de Zamiatine*, *op. cit*., p. 95.

de l'État Unique exprime un véritable culte du Bienfaiteur, il est présenté comme une figure quasi divine : « air de grandeur [...] La main surhumaine fit un troisième geste de fonte. Le criminel, secoué par un vent invisible [...] Il avait le visage tourné vers le ciel [...] Lourd, tel le destin, le Bienfaiteur [...] ».[1] Ce caractère divin entraîne une forme de culte qui semble remplacer celui d'une religion, car le culte du Bienfaiteur est organisé comme un véritable culte religieux, ce phénomène est, en effet, indispensable à l'exercice du pouvoir totalitaire, ce que Staline et Hitler avaient parfaitement bien compris.

Alors qu'il était au sommet de son pouvoir, Staline devient le " Petit Père des peuples ". C'est à cette même période que les citoyens soviétiques lui vouent une adoration sans pareille. Les foules l'acclament et le portent en effigie. Les affiches doivent représenter l'immensité et la diversité du peuple soviétique, et dans ce peuple la figure patriarcale du chef de la nation est valorisée par sa position, centrale et au premier plan, ou par les proportions démesurées de son corps. Staline présente un aspect assez populaire, il est souriant au milieu du peuple dont il ne doit pas se démarquer, et lorsque c'est le cas, le port de l'uniforme lui permet de symboliser l'État en action et. La gestuelle est aussi très importante, les mains, toujours démesurées, occupent une position centrale au premier plan :

Affiche de 1937 en l'honneur de Staline[2]

[1] *Nous autres*, *op. cit*., pp. 56-57-58.

[2] Source de l'illustration : http://histoire.geo.over-blog.com/article-6041146-6.html

C'est ce qu'on voit sur le photomontage ci-dessous : des visages d'enfants de différentes ethnies et races souriants avec au centre d'eux leur idole bienveillante. Comme un dieu, il les protège et leur assure de meilleurs lendemains :

« Le petit père des peuples »[1]

L'art du photomontage, bien qu'utilisé ponctuellement au cours du XIXe siècle, se développe surtout à la fin de la Première Guerre mondiale chez les dadaïstes berlinois, et il doit, en grande partie, son expansion grâce au développement de la propagande par l'image. Si cette pratique relève principalement d'une activité artistique, son utilisation en tant qu'instrument de propagande reste importante en Allemagne et en Union soviétique. En Russie, Alexander Rodtchenko reste la grande figure du photomontage. Représentatif de l'artiste convié à participer à la construction de l'homme nouveau et d'une société tournée vers un monde meilleur, « fin 1921, il abandonne ses activités de peintre, pour se reconvertir dans la reproduction mécanique, réalisant en série ce que tableau ne permet qu'en tant qu'objet unique. »[2] Témoin privilégié de la reconstruction de la société russe après la Révolution d'octobre 1917, il fut, comme de nombreux artistes, récupéré par le régime. Rodtchenko mit son art au service de la Révolution, il réalise, notamment, de nombreuses affiches politiques de propagande fortement influencées par l'expérience constructiviste. Ce travail lui permet de

[1] Source de l'illustration : http://namta.ifrance.com/hist_geo/hist/trois/inrer_war_russia.htm

[2] Éric Schmulevitch, *Les Fonctions du cinéma soviétique dans les années 20 à travers les écrits de Lounatcharski*, Thèse de Doctorat d'État ès-lettres, Université Nancy II, p. 290.

créer une nouvelle esthétique, et ses affiches de propagande l'illustrent par une composition formelle qui sert efficacement le discours politique :

> « Dans un système totalitaire, l'art a pour fonction de transformer la sèche matière première de l'idéologie en un combustible d'images et de mythes destinés à la consommation générale. La nature exacte de cette matière – que ce soit le culte du Führer ou celui du Chef, le dogme de la race ou celui des classes, les lois de la nature ou celles de l'histoire – n'a pas plus d'importance que le fait d'utiliser de la betterave plutôt que du blé pour distiller l'alcool »[1]

En règle générale, ces montages ont pour vocation de montrer la Russie dans sa diversité, toutes les classes sont représentées, hommes et femmes de tout âge, soldats, civils, riches et pauvres. Et derrière Staline, l'immensité du peuple marque l'ampleur du "phénomène".

> « Le photomontage se situe au carrefour de plusieurs dialectiques : vérité et mensonge, objectivité et subjectivité, unicité et reproductibilité. Sa problématique est celle de tout l'art du XXe siècle. »[2]

Dans *Nous autres*, jusqu'à la scène finale, D-503 est dans l'incapacité de donner un âge au Bienfaiteur, celui-ci acquiert au fil des descriptions une sorte d'immortalité, incarnation du pouvoir totalitaire, il représente physiquement la société figée dans l'idéal totalitaire. L'immobilisme est ici la règle pour échapper au temps, c'est-à-dire au changement :

> « Au-dessus, sur le cube, près de la Machine, se tenait celui que nous appelons le Bienfaiteur. D'où j'étais, d'en bas, on ne pouvait distinguer son visage, on remarquait seulement qu'il était marqué de lignes sévères et carrées qui lui donnaient un air de grandeur. »[3]

Dans *1984*, la description de Big Brother laisse peu de doute quant au personnage historique visé :

---

[1] *L'art totalitaire, op. cit.,* p. 11.

[2] Encyclopædia Universalis 2007, article « Photomontage » par Marc-Émmanuel Mélon.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 56.

« (…) le visage de Big Brother, aux cheveux et à la moustache noirs, plein de puissance et de calme mystérieux, et si large qu'il occupa presque tout l'écran. »[1]

http://www.annefrankguide.net/fr-FR/content/Untitled-39.jpg

Affiche de propagande (1) : Staline[2]

Affiche de propagande (2) : Staline[3]

La photo utilisée sur l'afffiche de propagande (1) montre Staline, et nous remarquons quelques rides sur un visage qui exprime une certaine détermination. Ce cliché est pris alors qu'il avait entre quarante et cinquante ans. La même photo est différente sur l'affiche (2), les rides sont effacées et les traits de son visage illustrent alors la vigueur de la jeunesse éternelle. Ce procédé de manipulation, par le photomontage d'images fasifiées, a pour but d'exalter le culte de sa personne en effaçant les traces du telps, et donc celles de la mémoire. Les rides ne sont pas les seules à disparaître dans ce type de photomontage, dans *Le Commissaire disparaît*[4], David King illustre, dans un ouvrage fort bien documenté, les preuves d'une volonté politique de faire disparaître ceux que le pouvoir voulait faire oublier… ou les victimes de la répression politique.

---

[1] *1984*, *op. cit*., p. 29.

[2] Source de l'illustration : http://colleges.ac-rouen.fr/ormeaux/actu2006/mot_croise/staline-2-50.jpg

[3] Source de l'illustration : http://www.annefrankguide.net/fr-FR/bronnenbank.asp?aid=87801

[4] David King, *Le Commissaire disparaît*, Paris, Calmann-Lévy, 2005.

Affiche de propagande[1]

Cependant, le culte de la personnalité n'est pas la seule expression d'une forme de culte dans la société de l'État Unique, pour s'assurer du contrôle total des citoyens, le régime totalitaire a substitué à l'irrationnel du culte religieux la croyance dans le pouvoir bienfaisant de la science. L'État totalitaire légitime ainsi l'exercice de son pouvoir par la rationalité scientifique de son action dans tous les aspects de la vie du citoyen. Le dépositaire de l'autorité publique est aussi celui de ce savoir scientifique, ainsi, dans *Le Meilleur des mondes*, Mustapha Menier est l'héritier du savoir de Ford :

> « Sa Forderie Mustapha Menier ! Les yeux des étudiants qui le saluèrent saillirent presque hors de leur tête. Mustapha Menier ! L'Administrateur Résident de l'Europe Occidentale ! L'un des Dix Administrateurs. Mondiaux ! L'un des Dix...
> […]
> Le savoir allait leur venir droit de la source. Droit de la bouche même de Ford ! »[2]

[1] Source de l'ullustration : http://membres.lycos.fr/jonpon/photoalbum.html

[2] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 52.

2. Le scientisme totalitaire

Dans l'État Unique le contrôle de la société passe tout d'abord par la rationalisation de tous les aspects de la vie d'un individu, l'instrument qui permet la concrétisation de cette politique est la science. Promu au rang de "religion d'état", la science va envahir la vie de chaque citoyen et s'infiltrer dans leur conscience pour créer un moi collectif définitivement soumis au régime. C'est, notamment, ce que souligne Aldous Huxley dans la préface du *Meilleur des mondes* :

> « Le thème du *Meilleur des mondes* n'est pas le progrès de la science en tant que tel ; c'est le progrès de la science en tant qu'il affecte les individus humains. »

2.1. Le déplacement du culte religieux

> « La révolution était une religion et une philosophie, et non simplement un conflit concernant le côté social et politique de la vie. »[1]

La religion est généralement rejetée par les systèmes totalitaires, il est en effet dangereux pour ces régimes d'accepter des croyances où la perpétuation de l'âme après la mort, c'est-à-dire une forme d'existence en-dehors du système établi et non contrôlée. Cette reconnaissance reviendrait alors à admettre la possible séparation d'une partie de l'individu du corps de l'état totalitaire, cela constituerait une dangereuse brèche dans un système qui se veut clos, et où le ralliement de chacun à une identité collective unique est vital pour que ce système puisse subsister.

Cependant, le système totalitaire a très bien compris qu'il est encore plus dangereux, pour lui, de faire table rase de la religion, et de croire que l'homme peut se passer d'une quelconque croyance :

> « Enfin, le chef du NSDAP situe l'action de la propagande dans le domaine des croyances et suppose donc que cet outil doit s'inscrire dans la perspective d'une religion politique, ayant sa liturgie, son culte, ses cérémonies, son calendrier et son clergé. Les propagandistes ne sont pas des techniciens mais les détenteurs d'une étincelle de vérité

[1] Nicolas Berdiaev, *Sources et sens du communisme russe*, Paris, Gallimard, 1937, p. 124.

> à diffuser dans les masses incultes et abêties. Ils doivent réveiller l'Allemagne comme le clame le slogan : « Deutschland erwache ! » »[1]

De même :

> « Ce qui caractérise l'État totalitaire, c'est qu'il régente la pensée, mais ne la fixe pas. Il établit des dogmes intangibles, puis les modifie d'un jour à l'autre. Il a besoin de dogmes, parce qu'il a besoin de la soumission absolue de ses sujets [...] »[2]

Pour répondre à ce besoin de culte, l'État a modifié l'objet de la croyance, ce détournement du culte religieux implique une nécessaire adaptation de l'ensemble des croyances religieuses à une croyance fondée sur le culte, par exemple, de l'État Unique dans *Nous autres* : « Il faudra encore nourrir cette œuvre de ma sève et de mon sang pendant de longues semaines pour, ensuite, m'en séparer avec douleur et la déposer aux pieds de l'État Unique. »[3], nous avons ici un exemple d'une forme de sacrifice de D-503 pour le culte qu'il voue à l'État Unique. *Nous autres* fourmille de références bibliques, c'est le cas de I-330 lors de sa rencontre avec D-503 : « - Excusez-moi, dit-elle, mais vous regardez tout ce qui vous entoure d'un air tellement inspiré, comme le dieu du mythe le septième jour de la création. »[4] ; « Nous saluâmes également de nos cris les Gardiens qui, invisibles, perdus dans nos rangs, assistaient à la fête. L'imagination du vieux prophète les avait-elle prévus, lorsque celui-ci parlait des « anges gardiens », assignés à chacun de nous ?... »[5] ; « Vous allez voir. Le vieux Dieu et nous, nous sommes à la même table, côte à côte. Oui, nous avons aidé Dieu à vaincre définitivement le diable ; c'est le diable qui avait poussé les hommes à violer la défense divine et à goûter à cette liberté maudite ; c'est lui, le serpent rusé. Mais nous l'avons écrasé d'un petit coup de talon : « crac ». Et le paradis est revenu, nous sommes redevenus simples et innocents comme Adam et Eve. »[6] Le "Dieu" évoqué par D-503, dans ce dernier passage, est le personnage du Bienfaiteur, le culte de la personnalité fait évidemment partie de ce nouveau culte ; le passage qui va suivre montre à quel point la récupération et la manipulation de la

---

[1] Fabrice d'Almeida, « Était-il un génie de propagande ? », *in L'Histoire*, Goebbels : itinéraire d'un chef nazi, septembre 2006, N°312, p. 51.

[2] George Orwell, « Littérature et totalitarisme », *in Essais, articles, lettres*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 1996, vol. II, p. 173.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 16.

[4] *Ibid*., p. 20.

[5] *Ibid*., p. 58.

[6] *Ibid*., p. 71.

religion, ou de tout autre forme de culture, peut aboutir à des aberrations interprétatives pouvant légitimer une idéologie totalitaire :

> « Rappelez-vous la croix sur la colline avec la foule tout autour. Les uns, au sommet, couverts de sang, clouent un corps sur une croix. D'autres, en bas, aspergés de larmes, regardent. Ne croyez-vous pas que le rôle de ceux d'en haut était le plus difficile et le plus important ? S'ils n'avaient pas été là, toute cette grandiose tragédie n'aurait pu être montée. Ils ont été sifflés par la populace, mais l'auteur de la tragédie, Dieu, ne les a récompensés que davantage. Et ce Dieu chrétien et très compatissant n'était-il pas lui-même un bourreau lorsqu'il brûlait à petit feu tous les infidèles ? Ceux brûlés par les Chrétiens sont-ils moins nombreux que les Chrétiens qui ont été brûlés ? Non, au contraire, c'est une preuve, signée de sang, de la sagesse indéracinable de l'homme. Dès cette époque il avait compris, tout sauvage et velu qu'il était, que le véritable amour envers l'humanité doit être inhumain et que le signe indéniable de la sincérité, c'est la cruauté. Le meilleur indice, auquel on reconnaît le feu, c'est qu'il brûle. ».[1]

Tout en prenant la place de la figure divine dans la société de l'État Unique, le Bienfaiteur articule la politique de son régime autour de principes rigides, le pouvoir a besoin d'une obéissance totale de l'individu en des règles basées sur le mensonge, mais le contrôle des masses nécessite aussi la manipulation de la croyance. Dans cet extrait, l'interprétation particulière de l'histoire biblique permet, en plus de cultiver le culte de la personnalité, de légitimer la politique répressive de l'État Unique. Dans ces conditions, la nécessité de progresser vers une société meilleure disparaît, puisque celle dans laquelle évolue D-503 projette dans le personnage du Bienfaiteur cette figure divine qui atteste qu'il s'agit là d'une société idéale, d'un monde qui a retrouvé son âge d'or. Les habitants de ce "paradis" n'ont pas le droit de connaître le désir, la pitié et même l'amour. Les sentiments humains disparaissent avec la maîtrise de l'imagination.

La Dialectique de la Raison (1947), écrite pendant la guerre par Horkheimer et Adorno, constitue la systématisation philosophique de cette approche. Dans les premières pages de cet ouvrage, on peut lire ceci :

> « Tout ce qui ne se conforme pas aux critères du calcul et de l'utilité est suspect à la Raison. Lorsqu'elle pourra se développer sans être gênée par une répression extérieure, rien ne pourra la réfréner. [...] La Raison est totalitaire. »[2]

---

[1] *Ibid*., p. 212.

[2] Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 24.

La dernière phrase de *Nous autres* est : « J'espère que nous vaincrons ; bien plus, je suis sûr que nous vaincrons, car la raison doit vaincre. ».[1] La raison de l'État Unique est d'instaurer l'immobilisme comme le garant d'un bonheur durable, et même si la science occupe une place centrale dans la vie du citoyen, celle-ci est aussi victime du régime totalitaire. En effet, la science se trouve figée dans l'État Unique, l'idée d'un quelconque progrès est totalement exclue, le progrès n'existe que par la perpétuelle remise en cause du présent et sa référence au passé.

2.2. Le progrès dans l'État totalitaire

> « La science et la technologie seraient utilisées comme si, tel le Repos Dominical, elles avaient été faites pour l'homme, et non (comme il en est à présent, et comme il en sera encore davantage dans le meilleur des mondes) comme si l'homme devait être adapté et asservi à elles. »[2]

Nous avons vu que le passé, lorsqu'il s'agit la notion d'évolution de l'histoire humaine, est un enjeu très important dans la mise en place d'une contre-vérité, et notamment par la réécriture de l'Histoire. Nous avons pu étudier comment l'utilisation du mensonge peut être retournée contre son auteur, l'État, et devenir un outil de dissidence. L'espoir d'un changement peut alors renaître subitement, l'engagement de D-503 et I-330, par exemple, trouve son reflet dans la confrontation de deux mondes ambivalents l'un par rapport à l'autre. Pourtant, la société que décrit D-503 comporte tout de même une certaine forme de bonheur, celui-ci est imposé au détriment d'une quelconque liberté, la vérité et la nature de l'homme disparaissant alors sous un conditionnement quasi-parfait : « Le dessein des idéologies totalitaires n'est donc pas de transformer le monde extérieur, ni d'opérer une transmutation révolutionnaire de la société, mais de transformer la nature humaine elle-même. ».[3]

L'aliénation de l'art dans *Nous autres* peut trouver son reflet dans celle de la science. En effet, ces disciplines semblent avoir besoin d'un espace de liberté pour pouvoir évoluer, car elles sont vouées par essence au progrès et à une expression sans entraves et sans limites. Dans

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 229.

[2] *Le Meilleur des mondes*, préface, *op. cit*., p. 10

[3] *Le Système totalitaire*, *op. cit*., p. 200.

notre roman, l'analogie entre l'art et la science se trouve plusieurs fois implicitement développée. C'est le cas par exemple de la vie quotidienne que nous décrit D-503, il pense alors qu'elle emprunte sa rigueur aux mathématiques et sa beauté aux activités artistiques. Dans l'État Unique, les membres imposent l'idée selon laquelle l'art doit tenter de s'approcher le plus possible de la science pour s'inspirer de sa froideur, de sa mesure et de sa monotonie. La stabilité de l'État est menacée lorsque l'art et la science remettent en cause l'immobilisme que le régime en place, au plus fort de sa domination, a su instaurer, il ne peut plus alors se permettre d'évoluer, ni techniquement, ni esthétiquement, il devient ainsi l'artisan de sa propre sclérose.

Dans le récit, un événement nous éclaire sur la relation du citoyen à la science, c'est la description de la confrontation de D-503 avec la racine de moins un ($\sqrt{-1}$) :

> « Il fit une fois un cours sur les nombres imaginaires. Je me rappelle avoir pleuré, les coudes sur la table, et hurlé : « Je ne veux pas de la racine de moins un, enlevez-la. » Cette racine imaginaire se développa en moi comme un parasite. Elle me rongeait, et il n'y avait pas moyen de m'en débarrasser. » [1]

Cette incompatibilité entre progrès et immobilisme totalitaire est souligné dans *1984*, lorsque Winston lit le livre de Goldstein, et notamment la partie qui explique les raisons de la situation catastrophique du monde :

> « La science et la technologie se développaient avec une prodigieuse rapidité et il semblait naturel de présumer qu'elles continueraient à se développer. Cela ne se produisit pas, en partie, à cause de l'appauvrissement qu'entraîna une longue série de guerres et de révolutions, en partie parce que le progrès scientifique et technique dépendait d'habitudes de pensée empiriques qui ne pouvaient survivre dans une société strictement enrégimentée. »[2]

Il n'y a pas de place pour l'imaginaire dans la science, au même titre que l'art, elle doit se soumettre à l'immobilisme totalitaire. Les sociétés dystopiques étant, en théorie, la matérialisation de la société idéale, un avatar de l'âge d'or, elles ne peuvent accepter la notion de progrès qui induit un inévitable changement. Le changement n'a pas sa place dans une société qui prétend avoir atteint la perfection dans tous les domaines. Ainsi, la science

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 49.

[2] *1984*, *op. cit*., p. 268.

n'échappe pas à cette règle. Dès lors, un idéal scientifique est aussi défini, celui-ci se formule selon des théories plutôt simples voire anciennes, puisque les plus célèbres sont datées d'au moins deux mille ans :

> « [...] aucun d'eux n'avait jamais pensé à établir un système d'éthique scientifique, basé sur les opérations d'arithmétique. »[1]

> « C'étaient des gammes cristallines, chromatiques, se fondant et se séparant en séries sans fin ; c'étaient les accords synthétiques des formules de Taylor, de Maclaurin, les marches carrées et bienfaisantes du théorème de Pythagore, les mélodies tristes des mouvements oscillatoires, les accords, coupés par les raies de Frauenhofer, de l'analyse spectrale des planètes... »[2]

Cette conception de la science répond à la volonté d'une inertie scientifique totalitaire dans l'État Unique, c'est-à-dire à l'augmentation du principe de l'entropie.[3] La science est soumise à une véritable rationalisation idéologique, la société cultive l'idéalisation d'une forme simpliste de la science lorsqu'elle élève la "Table des Heures" et l'"Indicateur des Chemins de Fer" au rang de l'expression d'une perfection sociale :

> « Le plus grand de tous les monuments littéraires anciens parvenus jusqu'à nous : l' « Indicateur des Chemins de Fer ». Mettez-le à côté des Tables et vous aurez le graphite et le diamant. Tous deux sont constitués de la même matière, de carbone, mais comme le diamant est transparent et éternel ! »[4]

Le rôle de la science dans l'État Unique dévoile un autre paradoxe de l'idéologie totalitaire. En effet, l'organisation entière de la société est construite suivant des règles mathématiques, le quotidien du citoyen est soumis à une forte rationalisation de toutes les activités sociales. Cependant, l'organisation totalitaire ne laisse aucune latitude à la science, tout comme l'art et la religion, elle est confisquée par l'idéologie de l'État Unique, il n'y a plus d'évolution possible dans une société qui interdit la recherche scientifique. La science n'étant plus en mouvement par l'absence de progrès, elle est réduite au statut d'instrument idéologique et de contrôle. Ainsi, le procédé de « bokanovskification », dans *Le Meilleur des mondes*,

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 27.

[2] *Ibid*., p. 31.

[3] Principe de la dégradation de l'énergie étudié dans la Troisième Partie.

[4] *Nous autres*, *op. cit*., p. 25.

permet de faire bourgeonner les embryons pour les multiplier. Cet exemple est saisissant par la régression du vocabulaire associé à cette pratique, la reproduction n'est plus une activité humaine, elle est associée à la culture d'un quelconque végétal :

> « Un œuf, un embryon, un adulte, — c'est la normale. Mais un œuf bokanovskifié a la propriété de bourgeonner, de proliférer, de se diviser : de huit à quatre-vingt-seize bourgeons, et chaque bourgeon deviendra un embryon parfaitement formé, et chaque embryon, un adulte de taille complète. On fait ainsi pousser quatre-vingt-seize êtres humains là où il n'en poussait autrefois qu'un seul. Le progrès. »[1]

Désormais, on fait « pousser » les embryons. Le "progrès" a ici pour mission d'uniformiser génétiquement les hommes, elle doit garantir la stabilité d'une société avec des citoyens « du type normal », « invariables », « uniformes » et « identiques » :

> « — (Le Directeur) Quatre-vingt-seize jumeaux identiques faisant marcher quatre-vingt-seize machines identiques ! [...] — Il cita la devise planétaire : « Communauté, Identité, Stabilité. » Des mots grandioses. Si nous pouvions bokanovskifier indéfiniment, tout le problème serait résolu.
> Résolu par des Gammas du type normal, des Deltas invariables, des Epsilons uniformes. Des millions de jumeaux identiques. Le principe de la production en série appliqué enfin à la biologie. »[2]

La science est donc totalement au service du pouvoir. Récupérée, maîtrisée et figée, elle est un levier important de la machine totalitaire. Pour garder le contrôle le régime totalitaire a bien compris l'importance d'empêcher toute perspective d'évolution et de progrès pour la science et l'art. Ce contrôle passe par la croyance du citoyen qu'il vit dans une société parfaite, dans la mesure où il est confronté à l'inévitable illusion du bonheur à chaque instant de sa vie.

---

[1] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 24.

[2] *Ibid*., pp. 25-26.

3. Art & propagande

L'arrivée du suffrage universel au début du XXe siècle a posé la question de la maîtrise de l'orientation politique des masses, pour les influencer, une réponse très efficace s'est développée dans de nombreux régimes : la propagande. Qu'il s'agisse de l'Agit-prop de Lénine, de la Minculpop de Mussolini ou de l'homme nouveau chez les nazis, cette pratique de la politique remonte à 1622, avec la publication par le Vatican de *Congregassio de propaganda fide* (« *Congrégation pour la propagation de la foi* »), destiné à la propagation de la foi par les missionnaires. Associée à la puissance de la communication de masse, la propagande des régimes totalitaires vise l'adhésion au chef, et à la foi du dogme qui établit qu'il est le garant du bonheur du peuple :

> « Gavez les hommes de données inoffensives, incombustibles, qu'ils se sentent bourrés de "faits" à éclater, renseignés sur tout. Ensuite, ils s'imagineront qu'ils pensent, ils auront le sentiment du mouvement tout en piétinant. Et ils seront heureux, parce que les connaissances de ce genre sont immuables ». [1]

Cet extrait de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, présente l'un des facteurs essentiels du maintien d'un régime totalitaire au pouvoir : c'est la faculté de l'État totalitaire à faire croire à ses citoyens qu'il œuvre pour leur bonheur. L'État utilise la propagande pour instaurer l'illusion d'un bonheur collectif présent ou à venir, ce qui immobilise l'esprit du citoyen dans une béatitude stérile et inoffensive. De plus, il consolide ainsi les bases de son pouvoir.

3.1. Art officiel et Art dégénéré

> « Captiver les gens. [...] Donner aux imbéciles de quoi s'occuper. [...] Polir les esprits avec la lime du langage… » [2]
> Vladimir Maïakovski, 1917

Dans *Utopie et Civilisation*, Gilles Lapouge indique que dans *La Cité des lois* de Platon, « les divertissements sont ternes. Dans les jeux, dans la musique, dans les danses, toute innovation interdite, Platon ayant peur que son plus grand ennemi, le temps, ne se faufile par la

[1] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., p. 76.

[2] Cité par Igor Golomstck, *in L'Art totalitaire*, *op. cit*., p. 35

plus petite brèche. »[1] En effet, la parole poétique n'est pas univoque, le poète propose une autre interprétation du réel, sa vision du monde est multiple et créatrice de renouvellements. C'est donc à cause de sa fonction de créateur d'illusions qu'il représente un danger pour le pouvoir. Lorsqu'il célèbre le bonheur intime ou révèle le particulier dans le collectif, le poète se démarque du discours totalisant de l'État. Dès lors, le bannissement du poète peut constituer une réponse dans *La République* :

> « […] nous prierons Homère et les autres poètes de ne pas se fâcher que nous les raturions, non pas comme non poétiques ou désagréables à entendre par la masse, mais parce que plus ils sont poétiques, moins il faut les faire entendre aux enfants et aux hommes dont on veut qu'ils soient des hommes libres, plus effrayés par l'esclavage que par la mort. »[2]

Alors que Létizia Mouze nous explique que la situation du poète "évolue" dans le dernier dialogue de Platon, et dans cette recherche de la meilleure constitution politique « l'art est utilisé dans les *Lois* comme instrument de propagande »[3].

L'art officiel est une expression citoyenne fortement encadrée par le pouvoir totalitaire. Le besoin d'évoluer et de transgresser pour exister est le danger que représente l'art pour une société qui doit rester figée dans le cadre mis en place par l'État Unique. Il est donc nécessaire, pour le pouvoir totalitaire, d'avoir une mainmise sur toutes les formes d'expression artistique, et le moyen le plus efficace était de créer un "art officiel" dont la finalité est le conditionnement totalitaire des esprits qui a pour but de transformer l'art comme en objet de culte et de propagande : il faut influencer et manipuler les consciences. La mise en scène du pouvoir politique s'exerce donc par l'instrumentalisation de l'art.

Il est intéressant de constater que l'art utopique par excellence est l'architecture ; art du quotidien, art de l'utilitaire, mais surtout art de la limite et de la contrainte. De l'ordonnancement des tracés géométriques chez Platon ou More, les utopistes aspirent de passer directement à la réalisation de leur projet utopique, à la représentation physique de son univers. Georges Jean soulignait dans *Voyages en Utopie* l'importance de l'architecture dans la société utopique *:*

---

[1] Gilles Lapouge, *Utopie et Civilisations*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 31.

[2] *La République*, *op. cit*., Livre III, 387b, p. 145.

[3] Létitia Mouze, *Le Législateur et le poète: une interprétation des Lois de Platon*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 278.

> « Aux commencements de l'utopie était un architecte, Hippodamos de Milet. L'architecture donne à voir les fondements moraux, et l'organisation politique et sociale de la cité utopique : tout se passe comme si, par l'abondance des détails qui la décrivent, l'utopiste pouvait habiter son mirage. »[1]

L'art totalitaire par excellence est aussi l'architecture. L'architecture permet de figer les traces du pouvoir dans la durée, là se trouve sans doute la raison de cette prédilection de l'État totalitaire pour cet art du quotidien. De plus, les régimes totalitaires ont manifesté un certain goût pour un type architectural bien particulier : le monumentalisme :

> « La mise en valeur des constructions les plus importantes de la vie publique tient de la mise en scène dans un espace urbain conçu plus comme un décor que comme un espace simplement fonctionnel. L'un n'empêchant pas l'autre, bien au contraire, puisque le surdimensionnement des voies de circulation conçu au départ pour privilégier la somptuosité générale des lieux et de certains édifices en particulier satisfait pleinement les exigences d'un défilé des troupes et des engins militaires empruntant des parcours processionnels, qui ont tout lieu de passer devant les principaux lieux du pouvoir. Et comme les lieux du pouvoir ont tendance à quadriller tout le territoire, il y a de fortes chances pour que ce soit l'ensemble de l'espace urbain que l'on cherche à monumentaliser de la sorte. »[2]

Le monumentalisme se développe différemment selon les régimes totalitaires, fausse résurrection du classicisme grec avec les temples à colonnes pour les nazis :

---

[1] Georges Jean, *Voyages en Utopie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 136.

[2] *L'architecture des régimes totalitaires face à la démocratisation*, *op. cit*., p. 96.

La Maison de l'Art : 18 juillet 1937, inaugurée par Hitler[1]

Monumentalisme tendance gigantisme avec le projet de construction du Palais des Soviets en 1932 :

[1] Source de l'ullustration : http://www.roland-harder.de/relikte_drittes_reich/haus_der_deutschen_kunst.html

Le Palais des Soviets, 1932[1]

Dédié à Lénine, le projet du Palais des Soviets, initié par Boris Iofane en 1932 et modifié ensuite par Vladimir Chtchouko et Vladimir Gelfreikh, devait être le bâtiment le plus haut jamais construit à l'époque. On comprend bien le sens de ces immenses projets architecturaux dans leur représentation du pouvoir, et de son idéologie. En effet, l'architecture permettait notamment une certaine rivalité entre les idéologies totalitaires, notamment à l'occasion de l'Exposition internationale à Paris en 1937. Les pavillons russe et allemand faisaient ainsi la démonstration de la grandeur de leur nation, dans un affrontement symbolique de l'ouvrier et de la kolkhozienne face à l'aigle nazi :

[1] Source de l'illustration : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Palace_of_Soviets_-_perspectice.jpg

Pavillon russe[1]

Pavillon allemand[2]

Nos dystopies n'échappent pas à cette représentation du pouvoir. Ainsi, dans *1984*, Winston est emprisonné dans un bâtiment secret, mais aux proportions sans doute gigantesques car il y a notamment « un immense couloir d'un kilomètre de long »[3]. Les bâtiments qui dominent tous les autres dans l'Océania sont ceux du pouvoir, celui du ministère de la Vérité est un bel exemple d'édifice public qui doit symboliser la grandeur de l'État, en particulier par sa verticalité :

> « Le ministère de la Vérité — Miniver, en novlangue — frappait par sa différence avec les objets environnants C'était une gigantesque construction pyramidale de béton d'un blanc éclatant. Elle étageait ses terrasses jusqu'à trois cents mètres de hauteur. [...] Le ministère de la Vérité comprenait, disait-on, trois mille pièces au-dessus du niveau du sol,- et des ramifications souterraines correspondantes. Disséminées dans Londres, il n'y avait que trois autres constructions d'apparence et de dimensions analogues. Elles écrasaient si complètement l'architecture environnante que, du toit du bloc de la Victoire, on pouvait les voir toutes les quatre simultanément.»[4]

[1] Source de l'illustration : http://lartnouveau.com/art_deco/expo_1937/pavillons_allemagne_urss.htm

[2] *Ibid.*

[3] *1984*, *op. cit*., p. 345.

[4] *Ibid*., pp. 14-15.

Dans *Le Meilleur des mondes*, les bâtiments publics offrent aussi cette mise en scène spectaculaire :

> « La grande salle d'auditions pour les cérémonies du Jour de Ford et les autres Chants Généraux en Commun se trouvait au rez-de-chaussée de l'édifice. Au-dessus, à raison de cent par étage, étaient les sept mille pièces qui servaient aux Groupes de Solidarité pour y tenir leurs offices de quinzaine. »[1]

De même :

> « [...] ils atterrirent sur le toit du Grand Collège. Sur la façade opposée de la cour du collège, les cinquante-deux étages de la Tour de Lupton brillaient d'un éclat blanc au soleil. Le Collège sur leur gauche, et, à droite, la Chanterie Scolaire en Commun élevaient leurs massifs vénérables de béton armé et de verre-vita. Au centre de la cour se dressait la vieille et curieuse statue en acier chromé de Notre Ford. »[2]

Si *Nous autres* propose aussi la représentation du monumentalisme, *Fahrenheit 451* ne dispose pas de tels éléments. La figure du pouvoir est beaucoup moins présente dans ce récit, d'où la quasi absence de la propagande en tant que manifestation spectaculaire, même si elle est peut-être plus insidieuse, en pénétrant chaque jour les foyers par le biais des murs-écrans

Dans la société totalitaire l'art doit être populaire, c'est-à-dire qu'il doit avoir la fonction mimétique de représenter la vie du peuple, donc l'État, car dans un régime totalitaire le peuple c'est l'État. L'art a une fonction sociale dans l'organisation totalitaire, il doit participer à la construction d'une nouvelle société, et comme le déclarait Pavel Filonov en 1919 :

> « On doit organiser l'art et en faire, comme l'industrie lourde de l'armée rouge, un instrument efficace au service d'un projet total. »[3]

Les dictatures ont, en général, plutôt tendance à imposer à l'art un cahier des charges précis, rigide voire étouffant. Il n'est donc pas question de laisser libre cours au génie créatif et à l'imagination de l'artiste lorsque le pouvoir dictatorial s'engage dans la construction d'une société nouvelle en cherchant à contraindre les peuples dans leur vision du réel. Staline l'a

---

[1] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 99.

[2] *Ibid*., p. 183.

[3] *L'Art totalitaire, op*. cit., p. 34.

parfaitement illustré quand, en 1932, il décida d'interdire l'avant-garde constructiviste alors qu'elle était entièrement dévouée à sa cause. Le hasard n'a pas sa place dans cette nouvelle société, tout doit être programmé, contraint et planifié. Même Mussolini avait compris le rôle que les artistes pouvaient jouer dans la nouvelle société fasciste qu'il appelait de ses vœux :

> « Bien que Mussolini ait assuré qu'il n'envisageait pas la naissance d'un art d'État, l'Italie s'était achmeninée vers une centralisation et un contrôle absolu du pouvoir politique, économique, culturel et social dans les mains des dirigeants fascistes. Le propos de Mussolini est clair : Rome, et l'Italie en général, devait supplanter la réalité préexistante et devenir l'emblème de la renaissance fasciste. L'architecture et l'urbanisme pouvaient ainsi contribuer à concrétiser ce mouvement de transformation et de changement qui était en cours. »[1]

Le Duce avait donc décidé d'ériger une esthétique nationale, universelle et guerrière, traditionnelle et moderne. Il désirait instaurer une équivalence entre l'italien et le fasciste, rien ne devait échapper à la transformation de la société. Il déclarait d'ailleurs en 1925 :

> « Tout dans l'État, rien en dehors de l'État, rien contre l'État. »[2]

Son ministre de l'Éducation et grand penseur du fascisme, Giuseppe Bottai, définissait cette "politique culturelle" comme un renoncement au surréalisme, à Dada ou à l'art abstrait. Mussolini cherchait à enraciner son régime dans la Rome antique, et les travaux n'avaient pas d'autres fonctions que celle d'exhiber une symbolique qui renvoyait aux fastes et au monumentalisme de la papauté. Ainsi, à travers la représentation du mythe de Rome, l'Italie de Mussolini faisait référence à la grandeur passée de la Rome classique, une vision de la nation italienne, dans laquelle, un élément de propagande avait pour objectif de justifier l'héritage classique : c'est le concept de "romanité". Pour Mussolini, la Rome du peuple devait ainsi succéder naturellement à la Rome des Césars et à celle des papes, mais le Duce devait aussi être le garant d'une rénovation profonde :

> « [...] Mes idées sont claires, mes ordres sont précis. Je suis sûr que sans aucun doute elles vont devenir une réalité concrète. Dans cinq ans Rome doit apparaître merveilleuse aux gens du monde entier : vaste, ordonnée, puissante comme elle le fut à l'époque du premier empire d'Auguste. Vous continuerez à libérer le tronc du grnad chêne de tout ce

[1] *L'Architecture des régimes totalitaires face à la démocratisation*, *op. cit.*, p. 47.

[2] Cité par Enzo Traverso, *in Le Totalitarisme*, op. cit., p. 20.

qui lui fait de l'ombre : vous libérerez de la place autour du Forum d'Auguste, du Théâtre de Marcel, du Capitol, du Panthéon. Tout ce qui a poussé dans ces lieux pendant les siècles de décadence, doit disparaître. Dans cinq ans les dimensions imposantes du Panthéon doivent être visibles de Place Colonna, à travers un grand passage. Vous libérerez aussi les majestueux temples de la Rome chrétienne des constructions parasitaires et profanes : les monuments millénaires de notre histoire doivent se détacher dans une solitude nécessaire. La Troisième Rome s'étendra sur les collines, tout au long du fleuve sacré jusqu'au plages tyrrhéniennes. […] »[1]

Cependant, l'art officiel fasciste restera assez vague, et la volonté de restaurer la Rome d'Auguste se manifestera avec le rêve urbain de l'EUR, ce quartier de Rome toujours existant, témoigne concrètement de cette esthétique fasciste, le plus souvent synonyme de mégalomanie et de grandiloquence, fantasmée par Mussolini :

« […] l'architecture fasciste fut déclarée "Art d'État". La mise en place des travaux qui concrétiseront cet investissement de l'espace fut confiée à Giuseppe Bottai, gouverneur de Rome de 1935 à 1936. »[2]

Palazzo della città del Lavoro (Palais de la Civilisation du travail) quartier de l'EUR à Rome.[1]

[1] *L'architecture des régimes totalitaires face à la démocratisation*, *op. cit*., p. 46.

[2] Paul Bacot et Sylvianne Rémi-Giraud, *Mots de l'espace et conflictualité sociale*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 220.

Cette “vitrine architecturale“ de l’esthétique fasciste fut construite dans les années 1930 pour l’Exposition universelle prévue en 1942 et annulée à cause de la Seconde guerre mondiale. Palais des Offices, Palais des Congrès, Palais de la Civilisation italienne (à l'époque Palais de la Civilisation du travail), il a ensuite accueilli un Palais des Sports, un vélodrome et une piscine olympiques à l’occasion des Jeux Olympiques de Rome de 1960. C'est aujourd'hui un centre de loisirs et d'affaires à la périphérie de la capitale italienne.

Pour construire une nouvelle société, le régime totalitaire doit réinventer l’histoire et se lancer dans une entreprise de purification et de rupture du lien à l’ancien monde, avant d’en dessiner un nouveau. Contrairement à l’avant-garde et son rejet inconditionnel de l’art ancien, le Soviet suprême préfère garder ce qu’il estime comme étant le meilleur. L’Antiquité grecque, la Renaissance italienne ou le réalisme du XIXe siècle sont alors cités aux apprentis réal-socialistes comme les modèles à suivre. Comme l’énonce Jdanov, l’inventeur de la doctrine culturelle de Staline, « nous autres bolcheviks assimilons de manière critique l’héritage culturel de tous les peuples, de toutes les époques, pour en extraire tout ce qui peut inspirer aux travailleurs de la société soviétique de hauts faits dans le travail, les sciences et la culture »[2]. S’il veut exister, l’art doit forcément être utile.

Mais aucun régime n’a été aussi loin que le nazisme ; son art dépasse largement la propagande esthétique. La doctrine du régime nazi est la proposition utopique d’une nouvelle vie, une nouvelle morale pour restaurer l’honneur national. De 1933 à 1945, le parti organise pas moins d’une trentaine d’expositions en moyenne. La Maison de l’art allemand est inaugurée par Hitler le 18 juillet 1937 à Munich, il y expose notamment sa vision de l’art dans le nouveau monde que va construire le national-socialisme :

> « […] la fonction de l’art ne consiste pas à faire machine arrière lorsque tout un peuple est en marche ; sa seule fonction est symboliser cette dynamique vivante.
> […]
> L’artiste ne crée pas pour l’artiste : il crée pour son peuple, et nous veillerons à ce que le peuple soit appelé à juger sont. […] Un art qui ne peut pas compter sur l’accord le plus immédiat et le plus intime de la masse, un art qui a besoin du plébiscite et des suffrages de petites cliques, est intolérable. Un tel art s’efforce de semer le trouble, alors qu’il devrait, dans la joie, renforcer l’instinct très sûr et la santé d’un peuple. L’artiste ne peut pas se tenir à distance de son peuple. »[3]

---

[1] Source image : http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:EUR1.JPG

[2] Boris Groys, *Staline. Oeuvre d’art totale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 40.

[3] Hitler cité par Igor Golomstock, *in L’Art totalitaire* (1990), Éditions Carré, Paris, 1991, p. 87.

Il est question ici d'un encadrement très stricte de l'art et de sa sujétion à l'État totalitaire. L'artiste n'est plus libre et il doit épouser les codes d'un art officiel. L'expression artistique est ainsi collectivisée par le régime.

Ne supportant pas que "l'artiste officiel" puisse ne pas avoir les moyens de vivre au sein de la mère patrie, il subventionne généreusement ces artistes. Le résultat, on le sait, est la multiplication des images de surhomme et des silhouettes à l'esthétique grecque d'athlètes, de guerriers ou de déesses qui glorifient la race aryenne dans les films de Leni Riefenstahl, notamment dans *Les Dieux du stade* (*Olympia*, 1938), qui constitue le film officiel des Jeux olympiques de Berlin, en 1936 :

Prologue des *Dieux du stade*, Leni Riefenstahl, 1938

Prologue des *Dieux du stade*, Leni Riefenstahl, 1938

Le Triomphe de la volonté (*Triumph des Willens*, 1935), qui chronique le congrès nazi de Nuremberg, en 1934, est sans doute l'un des films de propagande les plus impressionnants de son temps. Souvent qualifiée d'avant-gardiste, l'esthétique de ce film a participé à la construction du mythe hitlérien autour de deux symboles : le chef, Hitler, et la masse immense du peuple allemand :

> « Les préparatifs du Congrès furent établis conjointement aux travaux préliminaires du film, c'est-à-dire que l'événement fut organisé de manière spectaculaire, non seulement en tant que réunion populaire mais aussi de manière à fournir la matière d'un film de propagande… tout a été déterminé en fonction de la caméra. »[1]
>
> Leni Riefenstahl

Leni Riefenstahl*, Le Triomphe de la volonté*, 1935

Leni Riefenstahl*, Le Triomphe de la volonté*, 1935

[1] Cité par Paul Virilio, *in Guerre et cinéma*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 1991, p. 100.

Leni Riefenstahl*, Le Triomphe de la volonté*, 1935

La finalité est ici de donner un nouveau visage à la patrie. Les ateliers subventionnés par le régime nazi déversent des centaines de tableaux de paysages idylliques qui doivent témoigner du réalisme de l'utopie. Ces représentations doivent exprimer ce "lien sacré" à la "terre-mère", une manifestation vigoureuse de l'âme allemande. Les représentations récurrentes de la famille et des nus féminins dessinent cette union utopique entre l'homme et la nature :

> « [...] le peinture traditionaliste se prêtait plus facilement à une diffusion populaire. Les nazis ont revalorisé cette peinture-là en la baptisant "art du peuple" et en l'élevant au rang de peinture officielle. Nul besoin donc de créer un nouveau style, de permettre une nouvelle approche ou de découvrir de noueaux sujets, la production picturale du national-socialisme existait de fait bien avant sa manifestation historique. »[1]

Contrairement aux peintures soviétiques, les tableaux représentatifs de l'art officiel nazi ne donnent pas la représentation de l'univers industriel de l'usine ou du chantier, l'avenir de la nation allemande ne passe que par une vision nostalgique du pays de jadis. C'est ce qu'évoque notamment *Terre allemande* (1933), le tableau de Werner Peiner qui fut promulgué artiste d'état.

[1] André Combes, Michel Vanoosthuyse et Isabelle Vodoz, *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1995, p. 120.

Werner Peiner, *Terre allemande*, 1933[1]

Cette œuvre, dans laquelle nous voyons un payasan qui laboure son champ, célèbre la paysannerie au travail et symbolise l'attachement à la terre allemande. C'est l'idée d'une continuité rassurante de la culture allemande, mais on peut aussi y distinguer l'immense espace qu'il reste encore à défricher, un territoire vierge qui appelle la conquête. C'est le désir d'éternité qui s'exprime dans ce tableau. Il correspond à la conception esthétique du parti nazi telle qu'elle a été définie à la fin des années trente :

> « La paysannerie est considérée, par le régime, comme le seul élément sain de la nation. Enracinée dans le sol natal, en contact permanent avec la terre, demeurée non seulement à l'écart de la ville et de ses séductions, du capitalisme et des modes étrangères, la population rurale est également porteuse des traditions germaniques, de la pureté de la race et des mœurs. »[2]

En juillet 1937, l'exposition d'art dégénéré de Munich (en allemand : *Entarte kunst*) permettait à l'État nazi de stigmatiser et interdire l'art moderne pour revenir à une forme d'expression artistique plus classique, c'est-à-dire plus en adéquation avec les normes, dictées par le IIIeme Reich, qui symbolisaient la pureté de la race.

[1] Illustration in *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945)*, *op. cit*., p. 121.

[2] Adelin Guyot et Patrick Restellini, *L'Art nazi*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1996, p. 129.

Premier jour de l'exhibition nazie de l'Art dégénéré (*Entartete Kunst*)[1]

Les œuvres des artistes modernes étaient considérées par le régime nazi comme l'expression de la dégénérescence[2] de la race inférieure. Si l'art dégénéré a surtout visé la peinture (Max Beckman, Otto Dix, Paul Klee ou Édvard Munch), ce marquage de la censure nazie s'est étendu à la musique (Igor Stravinsky, Gustav Mahler ou Béla Bartok[3]), mais aussi à la littérature (Alfred Kubin, Alfred Döblin) et au cinéma (Fritz Lang[4], Max Ophüls ou Billy Wilder). Ainsi, de nombreux styles sont désapprouvés et catalogués comme l'expression de la décadence du métissage des cultures. Dans son discours d'inauguration, Hitler s'exclamait en ces termes à propos des œuvres stigmatisées :

> « Et que produisez-vous ? Des estropiés tordus et des crétins, des femmes qui ne peuvent inspirer que du dégoût, des hommes qui sont plus proches des animaux que des

[1] Source de l'illustration : http://www.entartetekunst.info/eknamebackground.html

[2] En 1893, Max Nordau déclarait, dans un essai intitulé *Dégénérescence* (en allemand : *Entartung*), que tout l'art moderne est « pathologique ».

[3] Refusant de se compromettre avec le régime nazi, Béla Bartok demanda que ses œuvres participent à l'exposition sur la "musique dégénérée" à Düsseldorf de mai 1938. Exposition organisée par le docteur Hans Serverus Ziegler, conseiller l'État, et Directeur des théâtres du régime nazi.
Pour plus d'information sur la "musique dégénérée ', on consultera ce site de musicologie : http://www.musicologie.org/sites/m/entartete_musik.html

[4] Pour Fritz Lang, les ennuis ont commencé avec *Le Testament du Docteur Mabuse* (1933), film qui établissait un parallèle évident entre les activités de l'organisation criminelle du Docteur Mabuse et les agissements du parti nazi.

êtres humains, des enfants qui, s'il devait en exister de semblables, seraient immédiatement considérés comme une malédiction divine ! ».

Pour la peinture : le cubisme, le dadaïsme, l'expressionnisme, le fauvisme, l'impressionnisme ou le surréalisme.

Pour la musique : la musique atonale[1], le jazz, le swing, la musique tzigane ou les compositions d'artistes de confession juive.

Affiche de l'exposition d'*Entartete Musik* de Düsseldorf (1938)
Le sous-titre signifie « une démonstration du Conseiller d'État H.S. Ziegler »[2]

Les œuvres soumises à l'appellation d'oeuvres d'art dégénéré représentent un danger pour le pouvoir totalitaire. En s'éloignant de l'art figuratif traditionnel, ces oeuvres constituent un puissant témoignage de la subjectivité de l'artiste, qui rompt ainsi avec les règles de la perspective héritées de la Renaissance, pour aller parfois jusqu'à l'abstraction :

---

[1] Système d'écriture qui remet en cause l'écriture musicale traditionnelle des musiques occidentales et sa hiérarchie tonale, que l'on peut résumer par le principe du centre tonal et l'emploi de gammes et d'accords hiérarchisés. L'absence de centre tonal et les harmonies qui privilégient les dissonances permettent de suggérer une ambiance assez inquiétante. Dans la musique, l'expressionnisme s'illustre souvent par l'atonalité (Arnold Schönberg), de plus, la musique atonale a influencé le courant avant-gardiste de la musique contemporaine après la Seconde Guerre mondiale : René Leibowitz, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse, Pierre Schaffer, Pierre Henry ou György Ligeti.

[2] Source de l'illustration, site internet "Music during the Holocaust" (en anglais) :
http://holocaustmusic.ort.org/index.php?id=468

> « La politique suivie par les nazis dans le domaine pictural se montre extrêmement répressive, particulièrement à l'encontre de l'art moderne, qualifié d'"*art dégénéré*" (*Entartete Kunst*) et banni de toutes les institutions culturelles par le nouveau régime. À la différence du fascisme italien, qui intégre certains traits du futurisme avec le ralliement de ses représentants au régime de Mussolini, le national-socialisme refuse tous les courants artistiques modernes, notamment l'expressionnisme. »[1]

Dans *Le Meilleur des mondes*, l'Administrateur justifie l'interdiction de certaines manifestations artistiques par la nécessité de conserver un état de stabilité, condition du bonheur dans la société. L'important étant de remplacer le sens par la sensation, et surtout, d'empêcher le citoyen de jouer un autre rôle que celui qui lui est assigné par l'État, d'où l'interdiction du « grand art »:

> « Le Sauvage resta un moment silencieux.
> — Malgré tout, insista-t-il avec obstination,
> *Othello,* c'est bien ; *Othello,* c'est mieux que ces films sentants.
> — Bien entendu, acquiesça l'Administrateur.
> Mais c'est là la rançon dont il nous faut payer la stabilité. Il faut choisir entre le bonheur et ce qu'on appelait autrefois le grand art. Nous avons sacrifié le grand art. Nous avons à la place les films sentants et l'orgue à parfums.
> — Mais ils n'ont aucun sens.
> — Ils ont leur sens propre ; ils représentent, pour les spectateurs, un tas de sensations agréables. »[2]

Shakespeare et le théâtre sont donc interdits dans l'État mondial, dans l'Océania, Shakespeare sera traduit en novlangue : « Toute la littérature du passé aura été détruite.Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron n'existeront plus qu'en versions novlangue. »[3], et nous savons le sort de la littérature dans *Fahrenheit 451*.

L'État totalitaire ne peut donc accepter une oeuvre susceptible de laisser place à la libre interprétation, la maîtrise de la société implique donc l'interdiction de la transgression artistique. L'artiste, s'il n'est pas interdit d'exercer, doit accompagner la politique artistique dictée par l'État, notamment par son instrument de communication le plus efficace : la propagande.

---

[1] *L'Art nazi*, *op. cit*., p. 54.

[2] *Le Meilleur des mondes*, op. cit., pp. 244-245.

[3] *1984*, *op. cit*., p. 80.

3.2. La propagande dans la dystopie

Dans l'ex-URSS, à partir des années vingt, toutes les manifestations culturelles étaient soumises à l'Agitprop. Cet organisme avait pour fonction de gérer la propagande du Comité central du Parti. L'Agitprop est resté, durant l'existence de l'Union soviétique, l'organe supérieur de contrôle culturel.

Affiche de propagande célébrant le culte du travail.

Journée internationale des travailleuses.
Affiche[1] de Valentina Kulagina, 1930.
Amsterdam, Stedelijk Museum.

Pour garder le peuple dans un état d'ignorance quasi léthargique, le gouvernement a organisé une éducation rigide des esprits, le paroxysme de ce contrôle étant atteint lorsque l'individu finit par devenir l'artisan de sa propre censure. Pour que le conditionnement soit réussi, il faut que toute la société fonctionne, de manière transparente, et repose sur des lieux

[1] Source de l'illustration : http://news.brown.edu/pressreleases/2008/08/posters

communs, et ils le deviennent véritablement puisque la totalité de la communauté les utilise : « Parce que notre révolution a été la dernière et qu'il ne peut plus y en avoir. Tout le monde sait cela. »[1] dit D-503. L'imagination devient naturellement un enjeu important, elle est tout d'abord stigmatisée puis rejetée. Le pouvoir ne néglige pas la portée de l'imagination dans son système quadrillé, car celle-ci pourrait alors permettre l'élaboration d'une vérité parallèle, c'est-à-dire l'émergence d'un contre-pouvoir. Ainsi, pour éviter ce "désagrément", l'état a recours à ce que Zamiatine nomme allégoriquement la "Grande Opération" : « Est-ce que vous avez entendu parler d'une opération nouvelle qui servirait à supprimer l'imagination ? ».[2] Le mensonge est quelque chose d'indissociable de la notion d'État selon D-503, où les hommes menteurs existeront toujours : « Il y avait des espions dans l'État ancien, et il y a des espions dans le nôtre... ».[3]

Dans *Essais, articles, lettres* Orwell écrira qu'« un régime totalitaire ne peut-être viable que s'il ancre dans l'esprit de ses victimes le sentiment de la faute ».[4] Ainsi, dans *Nous autres*, le pouvoir a pour mission de tout faire pour que l'individu devienne son propre censeur, ou parvienne à convaincre celui-ci qu'il ne peut pas faire autrement que de penser et d'agir en conformité avec les orientations politiques et les volontés du gouvernement. L'extrait ci-dessous est un bon exemple de la disposition de D-503 à croire qu'il a commis une faute lorsque le style d'un passage de son journal intime ne correspond pas complètement aux règles de l 'État Unique :

> « Ce que je viens d'écrire est tellement invraisemblable et tellement ridicule, que je crains, lecteurs inconnus, que vous ne me preniez pour un mauvais plaisant. Vous allez croire que je veux tout simplement me payer votre tête en vous racontant des balivernes sur un ton sérieux ? »[5]

Le sentiment d'avoir commis une faute est si fort chez D-503, qu'il ne se reconnaît plus, il devient étranger à sa propre personne :

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 177.

[2] *Ibid*., p. 90.

[3] *Ibid*., p. 47.

[4] George Orwell, *Essais, articles, lettres*, Paris, Éditions Ivréa, 1995, tome I, p. 583.

[5] *Nous autres*, *op. cit*., p. 28.

> « Il m'était pénible de rester avec moi-même, ou plutôt avec ce nouvel homme, cet inconnu qui, par un hasard étrange, avait le même numéro que moi : D-503. » [1]

L'endoctrinement du citoyen de l'État Unique est tel, que le moindre écart de celui-ci avec les règles de la société perturbe sa perception de la réalité, avec pour résultat un comportement à la limite d'un délire schizophrénique. Dans l'extrait ci-dessus D-503 est l'objet d'un dédoublement de la personnalité ; en s'écartant de la ligne droite de l'État Unique, il s'extrait du citoyen-sujet dont les repères psychologiques sont indissociables d'une observance sans faille des lois du régime totalitaire.

Dans un État totalitaire, le but de la propagande est de manipuler la conscience du peuple pour lui faire assimiler l'idéologie, Goebbels disait que « le type suprême de propagande est celui qui ne se dévoile pas ; la meilleure propagande est celle qui fonctionne de façon invisible, qui se diffuse dans la moindre cellule vivante au point que le public ignore tous des buts des propagandistes. ».[2] Dans *Nous autres*, l'écriture de D-503 véhicule la propagande de l'État Unique. En effet, le narrateur participe à la propagande totalitaire en utilisant les slogans élaborés par l'État, ces slogans devenant la base unique de son langage :

> « J'écris ceci les joues en feu. Oui, il s'agit d'intégrer la grandiose équation de l'univers ; il s'agit de dénouer la courbe sauvage, de la redresser suivant une tangente, suivant l'asymptote, suivant une droite. Et ce, parce que la ligne de l'État Unique, c'est la droite. La droite est grande, précise, sage, c'est la plus sage des lignes. »[3]

Dès le début du récit, D-503 expose ce qui paraît être la propagande de l'État Unique, presque tous les préceptes de son idéologie sont résumés dans ce passage, c'est-à-dire l'équation mathématique comme principe fondateur de la société, le rejet de la nature sauvage et la sage obéissance du citoyen à la politique de l'État. La propagande va ainsi s'infiltrer dans la conscience de D-503, pour contaminer entièrement le contenu de son langage, c'est le Bienfaiteur qui s'exprime à travers D-503. Le discours idéologique de l'État Unique se formule autour de trois axes principaux dans le récit du narrateur :

- Le refus de la liberté qui permet la rationalisation parfaite du citoyen, cet idéal étant considéré comme la nouvelle, et seule, forme acceptable du bonheur.

---

[1] *Ibid*., p. 51.

[2] Goebbels cité par Igo Golomstock, *in L'Art totalitaire*, *op. cit*., p. 176.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 16.

- L'obéissance servile aux lois de la collectivité qui interdisent l'expression de l'individualité.
- L'acceptation d'une rationalisation mathématique de la vie érigée en nouvelle religion d'État et subordonnée au culte du Bienfaiteur.

Le langage est donc le centre névralgique du mécanisme totalitaire de la propagande. Ce procédé est communément repris dans les œuvres qui veulent montrer comment la propagande totalitaire s'approprie les formes de communication. Ainsi, dans *Rhinocéros*, Ionesco montre que le discours totalitaire déforme les mécanismes du langage, il en résulte que la notion de raisonnement est complètement faussée. Le personnage du Logicien est celui qui "systématise" le discours totalitaire en justifiant n'importe quoi par le recours à d'absurdes syllogismes :

> « Le Logicien*, au Vieux Monsieur*. – Voici un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats. »[1]

Le dialogue de *Rhinocéros* exploite systématiquement les formes de la dégradation du langage, et l'auteur incite à une réflexion linguistique qui s'articule autour d'une étroite interdépendance de la sémantique et la logique. Cette réflexion propose donc d'interpréter la dégradation du langage comme le résultat du développement de la "rhinocérite". Alors, Ionesco pose la question fondamentale de la valeur sociale du langage et de sa portée politique. Il dévoile la parole comme véhicule des idéologies et de la propagande dans *Notes et Contre-notes* :

> « La propagande a bouleversé consciemment la signfication des mots pour jeter le trouble dans les esprits. C'est une méthode de guerre moderne. Lorsqu'on dit que le blanc est noir et le noir est blanc, il est en effet difficile de s'y retrouver»[2]

Si nous l'avons vu chez Orwell avec le « Novlangue », Zamiatine décrit aussi cette méthode dans *Nous autres*, le langage est ainsi altéré de la même façon par la propagande de l'État Unique :

> « S'ils ne comprennent pas que nous leur apportons le bonheur mathématique et exact, notre devoir est de les forcer à être heureux. Mais avant toutes autres armes, nous emploierons celle du Verbe. » [1]

---

[1] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, Paris, Éditions Gallimard, 1959, Acte premier, p. 44.

[2] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p.9.

D-503 aspire aussi à saisir le monde dans un syllogisme :

> « D'ailleurs, je suis sûr que tôt ou tard je réussirai à enfermer toute cette aventure dans un syllogisme. Cela me rassure, j'espère que cela vous rassurera aussi. ».[2]

Ces extraits sont assez explicites sur la fonction première du langage dans l'État Unique, il force le peuple à croire qu'il est heureux en utilisant d'abord le conditionnement par la propagande, qui est l'instrument le plus efficace de l'idéologie totalitaire.

Nous l'avons vu, la langue constitue un support de choix pour la propagande, les slogans, le choix des mots et surtout, leur manipulation, accompagnent très efficacement le discours totalitaire :

> « La Langue de la propagande totalitaire est exubérante et totalement mise en scène. La parole s'adresse autant à l'oreille qu'à l'œil. L'ampleur des gestes s'accompagne d'une intensité profonde de la voix. Les gestes s'accordent et se synchronisent avec les mouvements de la foule. Les grondements, au milieu des lumières et des drapeaux, font du discours un torrent de couleur sensitive. Or, si le pathos occupe un espace grandissant dans le langage nazi, c'est la jubilation de la pensée intuitive et l'appel à l'action qui frappe. [...] La masse, saturée de verbalisations, n'écoutait guère les discours, mais retenait les mots. Ainsi, le vrai secret du discours de masse du nazisme sont les mots d'ordre ! »[3]

Le pouvoir se livre à une véritable mise en scène théâtrale du discours totalitaire, le geste du chef est très important, il dramatise l'action du pouvoir. Cette théâtralisation est illustrée ci-dessous par les photos du photographe personnel d'Hitler, Heinrich Hoffman:

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 15.

[2] *Ibid*., p. 85.

[3] Alexandre Dorna et Stéphane Simonnet, *La Propagande : Images, paroles et manipulation*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, p. 168.

Hitler "combatif"[1]

Hitler "visionnaire"[2]

Hitler "impératif"[3]

Cette série de clichés est réalisée en 1925. Elle nous montre l'importance de la gestuelle, poings serrés, bras levés ou mains tendues, pour galvaniser les foules. En associant le geste à la parole, Hitler empruntait manifestement cette rhétorique gestuelle aux orateurs antiques.

[1] Source des illustrations : http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=464&d=841

[2] *Ibid*.

[3] *Ibid*.

De même, on retrouve chez Mussolini une scénographie fasciste d'une redoutable efficacité. Notons la position de l'orateur qui domine la foule avec les autorités fascistes derrière lui. Mussolini, presque toujours en uniforme, a le poing levé dans un signe de détermination, un de ces gestes qui donnent du pods à ses discours, et permet d'haranguer encore plus efficacement la foule :

Mussolini[1]

L'un des résultats de la pratique totalitaire de la propagande dans l'État Unique est l'effacement de la notion d'individualité, lorsque le narrateur s'exprime à la première personne du singulier, il se reprend systématiquement en employant la première personne du pluriel pour se fondre à nouveau dans la masse :

> « J'aime, et je suis sûr de ne pas me tromper si je dis que nous aimons seulement ce ciel irréprochable et stérile. »[2]

Le contrôle des citoyens de l'État Unique s'effectue au moyen d'une propagande qui détourne le langage de sa véritable fonction de communication, mais cette politique va

[1] Source de l'illustration : http://aftermathnews.wordpress.com/
http://aftermathnews.wordpress.com/2008/09/10/italys-senior-politicians-voice-sympathy-with-fascist-era-of-benito-mussolini/

[2] *Nous autres*, *op. cit.*, p. 17.

beaucoup plus loin dans l'exercice de la manipulation, car la finalité des mécanismes totalitaires en place est d'annihiler la personne individuelle dans le citoyen, l'État substitue au "je" un collectif qui doit effacer toute forme de subjectivité. L'individu ainsi effacé, il reste un citoyen modifié, normalisé pourrait-on dire, le résultat d'un système coercitif et de sa propagande. Cependant, nos dystopie, et en particulier *1984*, montrent que si la société totalitaire est coercitive, paradoxalement, elle l'est peut-être par un engagement presque volontaire et « libre » du citoyen vers cet état d'asservissement :

> « (O'Brien à Winston) Est-ce que je ne viens pas de vous dire que nous sommes différents des persécuteurs du passé? Nous ne nous contentons pas d'une obéissance négative, ni même de la plus abjecte soumission. Quand, finalement, vous vous rendez à nous, ce doit être de votre propre volonté. Nous ne détruisons pas l'hérétique parce qu'il nous résiste. Tant qu'il nous résiste, nous ne le détruisons jamais. Nous le convertissons. Nous captons son âme, nous lui donnons une autre forme. Nous lui enlevons et brûlons tout mal et toute illusion. Nous l'amenons à nous, pas seulement en apparence, mais réellement, de coeur et d'âme. Avant de le tuer, nous en faisons un des nôtres. »[1]

Il s'agit de poser ici la question du libre-arbitre et de la responsabilité dans la société totalitaire. Ainsi, dans une certaine mesure, l'individu serait responsable de sa propre aliénation, et de son inclination inconsciente vers l'orthodoxie. C'est précisément ce que démontre O'Brien à Winston :

> « — C'est vous qui l'avez fait, dit Winston. Vous qui m'avez réduit en cet état.
> — Non, Winston. Vous vous y êtes réduit vous-même. C'est ce que vous avez accepté quand vous vous êtes dressé contre le Parti. Tout était contenu dans ce premier acte. Rien n'est arrivé que vous n'ayez prévu. »[2]

La conscience aliénée a besoin d'un élément fondamental pour parvenir à ce degré de soumission : l'illusion du bonheur. En proclamant que la société totalitaire a atteint le bonheur, la propagande de l'État totalitaire rend caduc toutes formes de revendication. L'État obtient ainsi l'immobilisme de la société, et donc la stabilité du pouvoir.

---

[1] *1984*, *op. cit*., pp. 359-360.

[2] *Ibid*., p. 384.

C : Le bonheur dystopique

> « — Et c'est là, dit sentencieusement le Directeur, en guise de contribution à cet exposé, qu'est le secret du bonheur et de la vertu, aimer ce qu'on est *obligé* de faire. »[1]

1. Organisation et instrumentalisation du bonheur

> « (le Bienfaiteur à D-503) De quoi les gens se soucient-ils depuis leurs langes ? De trouver quelqu'un qui leur définisse le bonheur et les y enchaîne. Que faisons-nous d'autre actuellement ? Nous réalisons le vieux rêve du paradis. »[2]

1.1. Le bonheur dans l'état totalitaire

> « […] mais il sera toujours beau de gouverner les hommes en les rendant plus heureux. »[3]

Penser que le bonheur est, ou n'est pas, affaire de politique est une question philosophique notamment développée chez Aristote ou Hobbes.

Pour Aristote, dans *Politiques* et *Éthique à Nicomaque*, le bonheur relève du politique, de la vie en commun, et l'homme ne peut atteindre cet état de satisfaction complète qu'au sein du politique. Le bonheur est donc déterminé par l'État, et on ne peut être heureux hors de la cité, c'est-à-dire hors de l'espace où s'exerce la politique du gouvernement de l'État. Naturellement sociable, l'homme ne trouve son épanouissement que dans la vie politique, le bonheur n'est pas un état personnel, propre à chacun, c'est la finalité propre du politique. La sphère privée fait partie intégrante de la sphère publique, ainsi, l'accomplissement personnel ne peut être pensé autrement que comme accomplissement collectif. C'est l'État qui détermine les conditions du bien public, et les lois sont faites en vue de réaliser le bonheur. Cette thèse aristotélicienne s'applique, en partie, à l'organisation du bonheur dans nos dystopies au XXe siècle. Seulement en partie, car comme nous l'avons vu précédemment, ce serait un anachronisme que de parler d'État totalitaire chez Aristote ou Platon, ce que l'on qualifie plutôt de tyrannie classique. Pour Luigi Sturzo si le « Léviathan a deux siècles et demi d'histoire »[4], cet opposant au fascisme

---

[1] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., pp. 34-35.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 212.

[3] Montesquieu, *De l'esprit des lois in* Œuvres complètes de Montesquieu, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1876, Livre IV, chap. VI, p. 155.

[4] Luigi Sturzo, « L'État totalitaire (1936-1938) » *in* Enzo Traverso, *Le Totalitarisme*, *op. cit*., p. 217.

italien précise dans « L'État totalitaire » (1935) que le totalitarisme est « un régime inédit incarné par l'Italie fasciste, la Russie bolchévique et l'Allemagne nazie »[1].

Le régime totalitaire s'inscrit dans la société de masse, urbaine et industrialisée qui se développe après la Première Guerre mondiale. « L'individu est broyé, absorbé et annulé dans l'État »[2], sa liberté ne doit pas s'exercer hors du cadre défini par l'État, la contradiction avec l'intérêt général n'est pas possible. Ainsi, pour contrôler les masses et éviter tout conflit d'intérêt entre l'individuel et le collectif, le régime totalitaire impose une vision unique et commune de la société. Cette vision unidimensionnelle du monde dans l'État totalitaire se heurte à l'exercice du bonheur comme état d'épanouissement total différent selon les individus, et variable chez chaque individu. Le bonheur différent selon les individus et impossible à généraliser, c'est une idée qu'exprime Kant : « le problème qui consiste à déterminer d'une façon sûre et générale quelle action peut favoriser le bonheur d'un être raisonnable est un problème tout à fait insoluble »[3].

C'est à ce « problème tout à fait insoluble » que s'attaque le régime totalitaire : universaliser le bonheur. Nous verrons que l'une des solutions à ce problème est d'opposer systématiquement la communauté à l'individu, le bonheur est collectif ou il n'est pas, et sa pratique, scientifiquement organisée, ne peut s'exercer qu'au sein de la masse.

> « Le souverain veut rendre le peuple heureux selon l'idée qu'il s'en fait, et il devient despote; le peuple veut ne pas se laisser frustrer de la prétention au bonheur commune à tous les hommes et il devient rebelle. »[4]

Il est intéressant de noter que dans les dystopies, ou utopies, en général, le bonheur est presque toujours en opposition à la liberté, comme si ces deux valeurs ne pouvaient pas cohabiter, ou que la mise en place d'un système politique les incorporant simultanément relevait d'une tâche humainement impossible. Le terme de liberté doit être compris ici comme le "privilège" d'exister en tant qu'individu indépendant, maître des décisions qui dessinent son avenir. Pourtant, si à l'image du précepte de Montesquieu, le bonheur est la préoccupation la plus importante des gouvernements, la liberté semble bien être la première victime de cette politique. Dans *Nous autres*, R-13 nous donne une lecture édifiante de « la vieille légende du

---

[1] *Ibid*., p. 216.

[2] Enzo Traverso, *Le Totalitarisme*, *Ibid*., p. 14.

[3] Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique de mœurs* (1785) IIe section, Traduction Victor Delbos, Paris, Éditions Delagrave, 1997, p. 132.

[4] Emmanuel Kant, *Théorie et pratique,* Paris, Vrin, 1967, p. 45.

paradis » : « Les deux habitants du paradis se virent proposer le choix : le bonheur sans liberté ou la liberté sans bonheur, pas d'autre solution. Ces idiots-là ont choisi la liberté et, naturellement ils ont soupiré après des chaînes pendant des siècles. ».[1] De même, dans *Utopie et Civilisations*, G. Lapouge rappelle l'interdépendance de ces deux notions à travers un autre écrivain : « Dès son procès, en 1849, Dostoïevski avait reconnu les deux figures de la tragédie. Il se présente comme un homme écartelé entre leurs fascinations contraires : le bonheur transparent et parfait de la fourmilière contre les ivresses ensanglantées de la liberté. ».[2] Par l'intermédiaire de son journal, D-503 devient le porte-parole de la politique de l'état unique. Il nous confie alors ses doutes : « Je serai franc : nous n'avons pas encore résolu le problème du bonheur d'une façon tout à fait précise. »[3], ses espérances quant à l'évolution de l'homme : « Les machines parfaites, semblables à des hommes, et les hommes parfaits, semblables à des machines. C'était une beauté vibrante, une harmonie, une musique... ».[4] La perfection et la beauté, comme le bonheur totalitaire, résident donc dans le mécanique, la mesure et l'uniformité ; l'imagination doit de ce fait être détruite : « C'est extraordinaire que l'on ne puisse trouver un moyen de guérir cette maladie du rêve et de la rendre raisonnable et, peut-être même, utile. ».[5] Accepter le Bonheur de l'État Unique revient à rejeter son existence en tant qu'individualité. Ainsi, D-503 se livre à des réflexions qui peuvent sembler paradoxales, mais celles-ci trouvent une certaine légitimité dans le cadre particulier d'un État totalitaire :

> « "Pourquoi est-ce beau ? me demandai-je. Pourquoi la danse est-elle belle ? " Parce que c'est un mouvement contraint, parce que le sens profond de la danse réside justement dans l'obéissance absolue et extatique, dans le manque idéal de liberté. »[6]

Cet extrait nous montre comment l'idéologie totalitaire détourne certains aspects de l'expression artistique pour nourrir son discours. Ici, la discipline et la contrainte, que requiert la pratique de la danse, sont récupérées et instrumentalisées pour justifier la privation de liberté. L'État totalitaire se livre donc à une perversion des valeurs, une inversion continuelle du sens. La beauté est, dans l'État Unique, l'expression du « manque idéal de liberté », il apparaît ici que, paradoxalement, la négation de liberté est l'idée principale de la « société parfaite ». Ainsi,

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 71.

[2] *Utopie et Civilisations*, *op. cit*., p. 243.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 26.

[4] *Ibid*., p. 92.

[5] *Ibid*., p. 131.

[6] *Ibid*., p. 18.

D-503, va exprimer à plusieurs reprises cette condition *sine qua non* du Bonheur selon les préceptes du régime totalitaire :

> « Délivrer l'humanité ! C'est extraordinaire à quel point les instincts criminels sont vivaces chez l'homme. Je le dis sciemment : *criminels*. La liberté et le crime sont aussi intimement liés que, si vous voulez, le mouvement d'un avion et sa vitesse. Si la vitesse de l'avion est nulle, il reste immobile, et si la liberté de l'homme est nulle, il ne commet pas de crime. C'est clair. Le seul moyen de délivrer l'homme du crime, c'est de le délivrer de la liberté. » [1]

Pour affranchir le citoyen de l'État Unique de cette liberté criminelle, le meilleur moyen serait de fondre son individualité au sein d'une collectivité. En conséquence, les seules célébrations qui prennent place dans cette société sont des commémorations peu festives. Ces rassemblements obligatoires doivent permettre aux citoyens de célébrer le Jour des élections, ou ce qui représente la principale "fête" de l'État Unique, c'est-à-dire la commémoration des grandes dates de la Guerre de Deux Cents Ans, qui est la célébration de la victoire du collectif totalitaire sur l'individualité :

> « Leur Dieu n'avait rien trouvé de mieux que de s'offrir lui-même en sacrifice, on ne sait pourquoi, tandis que nous apportons au nôtre, à l'État Unique, un sacrifice paisible, réfléchi et raisonnable. Certes, c'était bien une liturgie triomphale à la gloire de l'État Unique que cette commémoration de la Guerre de Deux Cents ans, de la victoire remportée par tous sur un seul, par le total sur l'unité... » [2]

Cette fête est célébrée dans un état d'esprit plutôt curieux, D-503 exprime des sentiments qui ne correspondent pas à ceux que l'on attendrait à l'occasion d'une commémoration ou d'une fête quelconque, il parle de « sacrifice paisible, réfléchi, et raisonnable ». Si les célébrations de l'État Unique doivent apporter un sentiment de bonheur aux citoyens, celui-ci est tenu à un stricte respect des règles qui régissent leur quotidien. La fête ne possède plus ce caractère irrationnel, elle ne représente plus cet espace de liberté qui permettait d'exorciser les tensions de la société. Le bonheur reste d'ailleurs un sentiment qui pose problème dans cette société : « Je serai franc : nous n'avons pas encore résolu le problème du bonheur d'une façon tout à fait précise. »,[3] D-503 confie aux lecteurs inconnus que le

---

[1] *Ibid*., p. 46.

[2] *Ibid*., p. 55.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 26.

bonheur n'a pas été encore complètement rationalisé. Pour maintenir ses citoyens dans l'illusion du bonheur, l'État Unique doit permettre aux citoyens de se livrer à un semblant d'activité sexuelle pendant les "Heures Personnelles" :

> « Deux fois par jour, aux heures fixées par les Tables, de seize à dix-sept heures et de vingt et une à vingt-deux heures, notre puissant et unique organisme se divise en cellules séparées. Ce sont les Heures Personnelles. À ces heures, certains ont baissé sagement les rideaux de leurs chambres, d'autres parcourent posément le boulevard en marchant au rythme des cuivres, d'autres encore sont assis à leur table, comme moi actuellement. »[1]

Ces Heures Personnelles sont nécessaires au quotidien du citoyen, l'État Unique a rationalisé ces moments en imposant des heures bien précises, là aussi il tente de rationaliser tous les aspects d'intimité de la vie du citoyen, et il faut noter que ces heures sont les seuls moments du quotidien où il peut baisser ses rideaux et cacher ainsi ce qu'il fait. D-503 exprime le souci de l'État Unique quant au danger que représentent ces heures, et en effet, c'est une situation pendant laquelle le « puissant et unique organisme » de l'État Unique se divise, on perçoit dans cette déclaration de D-503 tout le problème posé par ces Heures Personnelles : elles sont très dangereuses parce qu'elles permettent aux citoyens d'échapper pendant trois heures à la surveillance de l'État, mais il est encore impossible de neutraliser la libido du citoyen, elle est donc tolérée. Cette tolérance de la part du régime totalitaire est le signe que celui-ci ne maîtrise pas encore l'équation chimique du bonheur dans toutes ses formes, cependant, selon D-503, le contrôle total du bonheur et, de ce fait, la disparition de ces Heures Personnelles est l'incontournable processus devant mener à une société idéale :

> « On me traitera peut-être d'idéaliste et de fantaisiste, mais j'ai la conviction profonde que, tôt ou tard, nous trouverons place aussi pour ces heures dans le tableau général, et qu'un jour, les 86 400 secondes entreront dans les Tables des Heures. »[2]

L'État Unique a donc modifié la perception du sentiment de bonheur chez ses citoyens. Lorsque D-503 pense exprimer le bonheur, il le qualifie avec des termes qui montrent bien que sa définition du bonheur est déplacée de son espace habituel ; en effet, selon lui, le bonheur est synonyme de perfection, simplicité, pureté, stérilité, organisation ou « harmonie carrée » :

---

[1] *Ibid*., p. 26.

[2] *Ibid*., p. 26.

> « Le dénominateur de la fraction du bonheur a été annulé et la fraction est devenue infinie. Ce qui, pour les anciens, était une source inépuisable de tragédies ineptes, a été transformé par nous en une fonction harmonieuse et agréablement utile à l'organisme. »[1]

Nous constatons qu'en plus d'être opposée à la liberté, la notion de bonheur est simplifiée, voire dénaturée. L'État a substitué, lorsque cela était possible, des réactions rationalisées à la véritable perception du bonheur comme le Bienfaiteur s'est symboliquement substitué à l'image du père et l'État à la famille :

> « (D-503) Nous remettons au Bienfaiteur les clefs de notre Bonheur. »[2]

Photomontage de Gueorgui Petroussov et Arkadi Shaikhet[3]

Dans cette vaste entreprise de désinformation devant mener les citoyens à l'obéissance totale par l'illusion du bonheur collectif, l'État totalitaire détient un instrument qui n'est pas moins efficace : la propagande. Très présente dans *1984*, la propagande martèle au quotidien des slogans qui glorifie le rôle et l'efficacité de celui qui se trouve au sommet de la pyramide : Big Brother :

---

[1] *Ibid*., p. 34.

[2] *Ibid*., p. 143.

[3] Source de l'illustration : Mark Grosset & Nicolas Werth, *Les Années Staline*, Paris, Éditions du Chêne, 2007, p. 87.

> « Big Brother est infaillible et tout-puissant. Tout succès, toute réalisation, toute victoire, toute découverte scientifique, toute connaissance, toute sagesse, tout bonheur, toute vertu, sont considérés comme émanant directement de sa direction et de son inspiration. Personne n'a jamais vu Big Brother. Il est un visage sur les journaux, une voix au télécran. Nous pouvons, en toute lucidité, être sûrs qu'il ne mourra jamais et, déjà, il y a une grande incertitude au sujet de la date de sa naissance. Big Brother est le masque sous lequel le Parti choisit de se montrer au monde. Sa fonction est d'agir comme un point de concentration pour l'amour, la crainte et le respect, émotions plus facilement ressenties pour un individu que pour une organisation. »[1]

La propagande a pour rôle de convaincre le citoyen qu'il n'y a pas de bonheur en-dehors de l'espace contrôlé par Big Brother, contrairement à ceux qui se trouvent de l'autre côté du « Mur ». La répétition de ce discours est une caractéristique très importante « parce qu'elle convainc les masses de la cohérence dans le temps »[2]. Qu'importe l'authenticité des faits relatés, leur cohérence quasi scientifique assure l'adhésion des citoyens à ce type de discours. En effet, comme le souligne Hannah Arendt :

> « La propagande totalitaire fleurit dans cette fuite de la réalité vers la fiction, de la coïncidence vers la cohérence. »[3]

Orwell illustre cette pensée dans cet extrait :

> « Pendant une minute ou deux, néanmoins, Winston n'ouvrit pas la bouche. Une impression de fatigue l'accablait. La lueur confuse d'enthousiasme £oa avait disparu du visage d'O'Brien. Il prévoyait ce que dirait O'Brien. Que le Parti ne cherchait pas le pouvoir en vue de ses propres fins, mais pour le bien de la majorité ; qu'il cherchait le pouvoir parce que, dans l'ensemble, les hommes étaient des créatures frêles et lâches qui ne pouvaient endurer la liberté ni faire face à la vérité, et devaient être dirigés et systématiquement trompés par ceux qui étaient plus forts qu'eux; que l'espèce humaine avait le choix entre la liberté et le bonheur et que le bonheur valait mieux ; que le Parti était le gardien éternel du faible, la secte qui se vouait au mal pour qu'il en sorte du bien, qui sacrifiait son propre bonheur à celui des autres. Le terrible, pensa Winston, le terrible est que lorsque O'Brien prononçait ces mots, il y croyait. »[4]

---

[1] *1984, op. cit*., p. 295.

[2] Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 78.

[3] *Ibid*., p. 78.

[4] *1984, op. cit*., p. 370.

De même, dans *Le Meilleur des mondes* :

> « Le bonheur universel maintient les rouages en fonctionnement bien régulier ; la vérité et la beauté en sont incapables. Et, bien entendu, chaque fois que les masses se saisissaient de la puissance politique, c'était le bonheur, plutôt que la vérité et la beauté, qui était important. »[1]

Le titre du roman de Zamiatine, *Nous autres*, illustre une époque, les années 20, des années post-révolutionnaires marquées par le goût prononcés de certains artistes pour le collectif. Pour Alexander Bogdanov, l'essence de l'art prolétarien réside dans l'élan collectif des travailleurs. Les nombreux manifestes publiés témoignent de cette appétence pour l'organisation, le groupe et, par conséquent, le refus de l'individualité :

> « Les partisans du Proletkult ne parlent ni du « je », ni de l'« individu » ; le « je » est pour eux comme indécent. »[2]

Dans *Les Fonctions du cinéma soviétique dans les années 20 à travers les écrits de Lounatcharski*, Éric Schmulevitch souligne l'importance de l'influence du Proletkult chez nombreux poètes-prolétariens, et en particulier l'utilisation du "nous" qui symbolise la conscience collective :

> « Nombre de poètes-prolétariens influencés par le Proletkult (Guérassimov, Kirilov, Malachikine, Filiptchenko et le plus radical d'entre eux – A. Gastiev) publieront dans les années 1918-1920 chacun un poème intitulé "Nous autres".
>
> [...]
>
> En 1913, Maïakovski écrit avant tout le monde un poème intitulé "Nous autres" : les cubo-futuristes fonderont une part de leur lexique "sur le bloc du mot nous autres".
>
> [...]
>
> Alexeï Gan, l'un des théoriciens les plus en vue de LEF, écrit lui aussi sa pièce de théâtre intitulée *Nous autres*.
>
> [...]
>
> En 1922, Dziga Vertov publiera un manifeste (évidemment intitulé *Nous autres*, [...]»[1]

---

[1] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., pp. 252-253.

[2] Maïakovski, cité par Éric Schmulevitch, « *Les Fonctions du cinéma soviétique dans les années 20 à travers les écrits de Lounatcharski* », op. cit. p.271, *in De l'histoire de la pensée esthétique soviétique*, Moscou, Iskousstvo, 1967, p. 72.

Ce culte du collectif repose sur la croyance du bonheur de “l’homme nouveau“ par la collectivisation de son quotidien. Mais si nos dystopies pointent du doigt les dérives de la collectivisation intensive de la société et du bonheur du citoyen, leurs auteurs vont décrire une autre forme de conditionnement : le contrôle des émotions et de la perception.

1.2. Conditionnement des esprits et orchestration des sens

Dans *1984*, Orwell fait la description d'une séance de conditionnement d'un groupe d'enfant par une méthode qui s'apparente, ni plus ni moins, à un lavage de cerveau :

> « Les explosions cessèrent, les sonneries s’arrêtèrent, le hurlement de la sirène s’amortit, descendant de ton en ton jusqu’au silence. Les corps raidis et contractés se détendirent, et ce qui avait été les sanglots et les abois de fous furieux en herbe se répandit de nouveau en hurlements normaux de terreur ordinaire.
> — Offrez-leur encore une fois les fleurs et les livres.
> Les infirmières obéirent ; mais à l’approche des roses, à la simple vue de ces images gaiement coloriées du minet, du cocorico et du mouton noir qui fait bêê, bêê, les enfants se reculèrent avec horreur ; leurs hurlements s’accrurent soudain en intensité.
> — Observez, dit triomphalement le Directeur, observez.
> Les livres et les bruits intenses, les fleurs et les secousses électriques, déjà, dans l’esprit de l’enfant, ces couples étaient liés de façon compromettantes ; et, au bout de deux cents répétitions de la même leçon ou d’une autre semblable, ils seraient mariés indissolublement.
> Ce que l’homme a uni, la nature est impuissante à le séparer.
> — Ils grandiront avec ce que les psychologues appelaient une haine “instinctive“ des livres et des fleurs. Des réflexes inaltérablement conditionnés. Ils seront à l’abri des livres et de la botanique pendant toute leur vie. – Le Directeur se tourna vers les infirmières.
> — Remportez-les. »[2]

L’exemplarité créée de toutes pièces par le pouvoir est aussi un moyen efficace de glorifier le sacrifice du citoyen pour l’État :

---

[1] Éric Schmulevitch, *Les Fonctions du cinéma soviétique dans les années 20 à travers les écrits de Lounatcharski*, *op. cit*. pp.271-272.

[2] *Ibid*., p. 39-40.

> « Cette fois, Big Brother glorifierait le camarade Ogilvy. À la vérité, il n'y avait pas de camarade Ogilvy, mais quelques lignes imprimées et deuxphotographies maquillées l'amèneraient à exister.
> (…) Big Brother ajoutait quelques remarques sur la pureté et la rectitude de la vie du camarade Ogilvy. Il avait renoncé à tout alcool, même au vin et à la bière. Il ne fumait pas. Il ne prenait aucune heure de récréation, sauf celle qu'il passait chaque jour au gymnase. Il avait fait vœu de célibat. Le mariage et le soin d'une famille étaient, pensait-il, incompatibles avec un dévouement de vingt-quatre heures par jour au devoir. Il n'avait comme sujet de conversation que les principes de l'Angsoc. Rien dans la vie ne l'intéressait que la défaite de l'armée eurasienne et la chasse aux espions, aux saboteurs, aux criminels par la pensée, aux traîtres en général. »[1]

Avec *Le Meilleur des mondes*, Huxley décrit une autre forme de conditionnement des citoyens de l'État Mondial. À l'occasion d'un spectacle à l'"Alhambra", le spectateur est scientifiquement amené à un état de perception synesthésique. Nous l'avons vu, pour Orwell la synesthésie est un moyen d'accéder à une autre perception de la société, et de se libérer ainsi du conditionnement stricte des sensations. Pour Huxley, c'est un élément essentiel du conditionnement du citoyen dans la société totalitaire de l'État Mondial. Le progrès scientifique et technique participe à l'organisation de ce trouble de la perception sensorielle, notamment avec l'utilisation de « l'orgue à parfums », la « machine à musique synthétique » et le « SUPER FILM 100 » qui, en plus d'une projection stéréoscopique, utilise le potentiel des deux autres machines :

> « L'orgue à parfums jouait un Capriccio des Herbes délicieusement frais, des arpèges cascadants de thym et de lavande, de romarin, de basilic, de myrte, d'estragon ; une série de modulations audacieuses passant par tous les tons des épices, jusque dans l'ambre gris ; et une lente marche inverse, par le bois de santal, le camphre, le cèdre et le foin frais fauché avec des touches subtiles, par moments, de notes discordantes — une bouffée de pâté de rognons, le plus mince soupçon de fumier de porc, pour revenir aux aromates simples sur lesquels le morceau avait débuté. Le dernier éclat de thym s'estompa ; il y eut un bruit d'applaudissements ; les lumières se rallumèrent. Dans la machine à musique synthétique, le rouleau à impression sonore commença à se dévider. Ce fut un trio pour l'hyper-violon, super-violoncelle et pseudo-hautbois qui remplit alors l'air de son agréable langueur. Trente à quarante mesures, et puis, sur ce fond instrumental, une voix bien plus qu'humaine commença à vibrer; tantôt de gorge, tantôt

[1] *1984, op.cit.*, p. 72-73.

de tête, tantôt creuse comme une flûte, tantôt lourde d'harmoniques pleins de désir, elle passait sans effort du record de basse de Gaspard Forster[1] limites mêmes des sons musicaux, jusqu'à un trille perçant comme le cri d'une chauve-souris, bien au-dessus de l'*ut* le plus élevé que lança une fois (en 1770, à l'Opéra Ducal de Parme et à l'étonnement de Mozart) Lucrezia Ajugari[2], seule de toutes les cantatrices que l'histoire ait enregistrées. »[3]

« Les lumières de la salle s'éteignirent ; des lettres flamboyantes se détachèrent en relief, comme si elles se soutenaient toutes seules dans l'obscurité. TROIS SEMAINES EN HÉLICOPTÈRE. SUPER FILM 100 POUR 100 CHANTANT. PARLANT SYNTHÉTIQUE, EN COULEURS, STÉRÉOSCOPIOUE, ET SENTANT AVEC ACCOMPAGNEMENT SYNCHRONISÉ D'ORGUE A PARFUMS.

[…]

Ces lettres flamboyantes, cependant, avaient disparu ; il y eut dix secondes d'obscurité complète ; puis soudain, éblouissantes et paraissant incomparablement plus solides qu'elles ne l'auraient fait en chair et en os véritables, bien plus réelles que la réalité, voilà que parurent les images stéréoscopiques, serrés dans les bras l'un de l'autre, d'un nègre gigantesque et d'une jeune femme brachycéphale Bêta-Plus aux cheveux dorés. Le Sauvage sursauta. Cette sensation sur ses lèvres ! Il leva la main pour la porter à sa bouche ; le chatouillement cessa ; il laissa retomber la main sur le bouton métallique ; la sensation reprit. L'orgue à parfums, cependant, exhalait du musc pur. D'un ton expirant, une super-colombe de rouleau sonore roucoula : « Ou-ouh » ; et, n'effectuant que trente-deux vibrations à la seconde, une voix de basse plus qu'africaine pour la profondeur répondit : « Aa-aah. » « Ouh-ah ! Ouh-ah ! », les lèvres stéréoscopiques se joignirent de nouveau, et de nouveau les zones érogènes faciales des six mille spectateurs de l'Alhambra titillèrent d'un plaisir galvanique presque intolérable. « Ouh... »[4]

Les sensations et les émotions font ici l'objet d'un contrôle scientifique total. Ces trois machines dirigent et manipulent les émotions, le résultat est à la hauteur des moyens déployés, on peut parler d'ivresse synesthésique ou d'un hyper-orgasme synthétique, tant les sensations

---

[1] Référence à Gaspard Forster : « La voix du maître de chapelle danois Gaspard Forster s'étendait sur trois octaves (de la_{-1} à la_3) » in Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, Paris, L. Hachette et Cie, 1867, p. 289.

Ouvrage numérisé disponible sur : http://books.google.com/books?id=6rwIAAAAIAAJ&hl=fr

[2] Cette soprano avait atteint le *do altissimo*, c'est-à-dire une octave au-dessus du *do alto*.

[3] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 189.

[4] *Ibid*., p. 190.

provoquées semblent dépasser le cadre naturel et humain de la perception sensorielle. Ainsi, de l'improbable « orgue à parfums » à la « machine à musique synthétique », le déploiement de stimuli suit un processus scientifique à l'efficacité redoutable. Les parfums offrent des « modulations audacieuses » et des « notes discordantes », ce qui participe à la désorientation contrôlée des sens. Ces sens sont ensuite orchestrés par des instruments de musique qui, eux aussi, sortent de l'ordinaire, il s'agit ici d'« un trio pour l'hyper-violon, super-violoncelle et pseudo-hautbois » associés à « une voix bien plus qu'humaine ». L'ensemble du spectacle n'a d'autre but que celui d'amener les six mille spectateurs au « plaisir galvanique presque intolérable », la mise en scène ordonnée avec une précision scientifique conduit le spectateur à la limite de ce qu'il peut supporter, et comme l'écrit l'auteur le plaisir est « presque intolérable ». À l'image d'un Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes* ou des descriptions de Stahlstadt (la Cité de l'Acier) dans *Les 500 millions de la Bégum*, Aldous Huxley évoque le conditionnement de l'homme par sa sujétion à la machine, il nous décrit son asservissement à un système qui organise scientifiquement ses besoins émotionnels. Dans l'État Mondial, contrôler le quotidien du citoyen passe par le contrôle de son comportement, l'expérience paroxystique, lors du spectacle à l'"Alhambra", permet l'entretien d'un certain équilibre psychologique par la gestion technique et scientifique de l'émotion. L'espace sensoriel est captif et organisé dans le système totalitaire.

La synesthésie est indirectement suggérée par Zamiatine. Il évoque notamment le pianiste russe Alexandre Scriabine, un compositeur connu pour avoir élaboré un "clavier à lumières" pour l'œuvre intitulée *Prométhée ou le poème du feu* (1909-1910). Ce clavier (voir illustration ci-dessous) permettait de projeter des faisceaux lumineux des couleurs correspondantes à la partition, et participait à la quête mystique de Scriabine :

> « Dans son *Prométhée*, Scriabine inventa, pour compléter l'orchestration et donner toute sa signification à ce Poème du feu, des jeux de lumières obéissant à un clavier – poésie de ce clavier de lumières ! – [...] Il rêva même de jeux de parfums associés aux lumières et aux sons, comme dans le sonnet de Baudelaire. Pour le Mystère qu'il ne réalisa jamais, il imagina une œuvre d'art total où s'entrelaceraient, dans une trame serrée contrapuntique, musique, paroles, lumières, gestes, parfums, et même goûts et contacts (caresses). »[1]

[1] Christian Godin, *La Totalité (4). Les Arts et la littérature*, Paris, Champ Vallon, 1998, p. 378.

Couleurs synesthésiques perçues par Scriabine[1]

Scriabine adopte les correspondances entre sons et couleurs suivantes pour son *Prométhée ou le poème du feu*, mais « Scriabine, à la manière de Goethe, n'établit pas une relation "physique" entre sons et couleurs, mais intervient plutôt par le biais de liens psychoohysiologiques proches de la synesthésie ».[2]

Sons et couleurs[3]

> « Voici un spécimen très amusant de ce qu'ils obtenaient : un morceau de Scriabine, du XXe siècle.
>
> […]
>
> Cette musique était sauvage, nerveuse, bigarrée, comme leur vie alors, sans l'ombre de mécanisme rationnel. Ceux qui m'entouraient riaient et avaient certainement raison. Quelques-uns seulement... mais pourquoi moi aussi je... »[4]

---

[1] Source de l'illustration : http://fr.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Scriabine

[2] Françoise Roy-Gerboud, *La Musique comme Art total au XXe siècle : Sons-couleurs-formes, Systémique et symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.130.

[3] Source de l'illustration : http://www.olats.org/pionniers/pp/scriabine/bioDevScriabine.php

[4] *Nous autres*, *op. cit.*, p. 30.

Ici, la musique de Scriabine est jouée pour montrer son infériorité à la musique moderne :

> « Aussi avec quel plaisir écoutai-je notre musique moderne dont un morceau nous fut joué ensuite pour montrer le contraste. C'étaient des gammes cristallines, chromatiques, se fondant et se séparant en séries sans fin ; c'étaient les accords synthétiques des formules de Taylor, de Maclaurin, les marches carrées et bienfaisantes du théorème de Pythagore, les mélodies tristes des mouvements oscillatoires, les accords, coupés par les raies de Frauenhofer, de l'analyse spectrale des planètes... Quelle régularité grandiose et inflexible ! Et combien pitoyable, en regard de cette musique, paraissait celle des anciens, libre, absolument illimitée, sauf en ce qui concernait sa fantaisie sauvage... »[1]

La finalité de ce spectacle, est de célébrer la supériorité des nouvelles formes culturelles et artistiques de l'État Unique sur les précédentes. Si cette forme de propagande semble fonctionner, il apparaît que l'émotion artistique surgit, et D-503 est troublé par la « fantaisie sauvage » de l'œuvre de Scriabine.

> « Cet habile phono-lecteur nous avait fait un tableau trop vivant de cette époque sauvage. »[2]

L'orchestration des sens implique ici le contrôle absolu et une certaine désaccoutumance à la perception naturelle, ainsi, D-503 ne supporte pas le « tableau trop vivant » c'est-à-dire les éléments du spectacle non réglé par la mesure totalitaire. La collectivisation de l'individu passe nécessairement par le conditionnement de ses sens à un goût prédéfini par l'État. L'obéissance du corps et des sens est l'un des rouages d'un système totalitaire qui décide de ce qui est beau ou pas. L'art fait ainsi l'objet d'un encadrement très rigide, et participe à la propagande de l'État. Ces exemples montrent aussi la vraie nature des sociétés qui définissent et organisent « le rêve d'un bonheur tenu comme une fin en soi »[3]. Le bonheur serait donc fonction d'une certaine forme d'abdiccation de la liberté dans la société totalitaire, il n'est donc plus question d'espace vital mais d'espace contraint. La simplification des besoins et l'immédiateté à pouvoir les combler, tout cela finit par rendre le citoyen étranger à lui-même, et c'est précisément ce que Dostoïevski avait entrevu, lui aussi, dans *Le Journal d'un écrivain* :

---

[1] *Ibid*., p. 31.

[2] *Ibid*., p. 31.

[3] *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*, *op. cit*., p. 218.

« Qu'arriverait-il, dites-moi, si ces diables montraient d'un seul coup leur puissance, et accablaient l'homme sous ses propres découvertes ? [...] Oh ! certes, durant le premier moment ce serait un enthousiasme général. Les hommes [...] se sentiraient tout à coup submergés pour ainsi dire de bonheur, plongés qu'ils seraient dans la jouissances matérielles : peut-être marcheraient-ils ou voleraient-ils dans les airs [...]; ils arracheraient à la terre des moissons fabuleuses. [...] Bref, le mot d'ordre serait : mange, bois et jouis. [...] Plus de privations matérielles ! [...] Foin de cet incessant labeur en vue de se procurer la subsistance : tout le monde, à présent, va se consacrer aux profondes pensées, [...] c'est maintenant que commence une forme d'existence supérieure !

[...] Mais il est peu probable que ces enthousiasmes durent même le temps d'une seule génération. [...] L'humanité pourrirait ; les hommes seraient criblés d'ulcères et se mordraient la langue de douleur en s'apercevant que la vie leur a été enlevée pour un morceau de pain. [...] Les hommes comprendraient qu'il n'est point de bonheur dans l'inaction, que l'esprit s'étiole quand il ne travaille pas, [...] que le *bonheur n'est pas dans le bonheur, mais seulement dans sa poursuite*. [...] Et peut-être alors tous les survivants clameraient-ils vers Dieu : 'Tu as dit vrai, Seigneur, l'homme ne vit pas seulement de pain. »[1]

[1] Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, Paris, Éditions Gallimard, « Les Classiques russes », 1951, pp. 273-274.

2. La société unidimensionnelle dans la dystopie

> « S'appuyant sur la certitude qu'il détient la vérité totale et donc le droit au pouvoir total – le pouvoir totalitaire en formation limite, puis finit par supprimer complètement toutes les autres forces concurrentes. C'est donc le pluralisme politique qui disparaît en premier. Parallèlement à cela ou juste après, le pluralisme spirituel et le pluralisme économique disparaissent nécessairement aussi – un pouvoir qui les respecterait ne serait pas total. [...] C'est pourquoi la néantisation de la vie publique déforme, distord et finalement néantise inévitablement la vie privée ; toute mesure visant à assurer un contrôle plus approfondi de la première s'inscrit funestement dans la seconde. »[1]

2.1. La disparition du « je » dans *Nous autres*.

Dans le processus qui mène une société à un régime totalitaire, il est important de souligner le nihilisme de la conscience de soi, la négation de la notion de son individualité, cette dilution du « je » dans une collectivité impersonnelle étant caractéristique d'un mouvement totalitaire. En 1870, Bakounine écrit : « Je ne veux pas être Moi, je veux être Nous ».[2] La simple lecture de son titre, *Nous autres* nous invite à comprendre de quoi il s'agit dans le roman de Zamiatine. C'est la collectivité, le pluriel d'une collectivité qui noie le singulier et l'individu dans une masse composée par toutes les autres "molécules" que représentent les habitants de l'État Unique. Dès lors, comme tout corps composé de molécules, la société s'organise autour de principes fondamentaux permettant au régime en place de tout contrôler, la solidarité est l'un de ces principes, cependant, celle-ci est dénaturée dans la mesure où elle prive chaque individu du pouvoir d'initiative. En effet, l'omniprésence du « nous » en lieu et place du « je » montre bien, dans *Nous autres*, la négation de l'individu : « Moi, D-503, le constructeur de l'Intégral, je ne suis qu'un des mathématiciens de l'État Unique. Ma plume, habituée aux chiffres, ne peut fixer la musique des assonances et des rythmes. Je m'efforcerai d'écrire ce que je vois, ce que je pense, ou, plus exactement, ce que nous autres pensons (précisément : nous autres, et NOUS AUTRES sera le titre de mes notes). ».[3]

La présence de la collectivité dans *Nous autres* est renforcée par la comparaison métaphorique des habitants à des insectes socialement organisés qui travailleraient pour le

---

[1] *Le Totalitarisme*, *op. cit*., pp. 642-643.

[2] *Le Système totalitaire*, op. cit., p. 200.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 16.

“Bienfaiteur“. L’aveuglement de l’individu au travail permet une sorte de “mise en veille“ de l’état de conscience de soi. Ainsi bridé intellectuellement, l’individu n’est plus en mesure de quitter le champ d’une “normalité“ établie par le régime. La vie d’un personnage de *Nous autres* est donc minutieusement contrôlée et minutée à l’intérieur d’un habitat complètement transparent, qui prend alors des allures de bocal de verre. L’une des méthodes pour conserver tous ces “insectes“ dans la nécessité quasi-vitale d’une vie collectivisée est très subtile, car l’État Unique utilise notamment la religion comme un facteur de conditionnement :

> « Notre corps aux mille têtes reprit sa marche et en chacun de nous régnait cette joie mesurée que connaissent sans doute les molécules, les atomes et les phagocytes. C’est ce qu’avaient autrefois compris les Chrétiens, nos uniques prédécesseurs, quoique bien imparfaits. Ils connaissaient la grandeur de l’église « du seul troupeau » et, s’ils savaient que l’humilité est une grande qualité et l’orgueil un vice, nous savons que « Nous » vient de Dieu et « moi » du diable. »[1]

En posant aussi simplement que le collectif est un élément presque divin symbole du bien, et que l’individuel est alors celui du mal, le régime élabore tout un système, ou plutôt un dogme, visant à placer l’individu dans une position inoffensive pour l’existence de l’État Unique. L’humilité permet ainsi d’accepter plus facilement un choix collectif, celui-ci étant considéré comme une sorte d’émanation divine. Un autre slogan, voire une certaine forme de croyance, est d’assimiler la liberté à un crime, qui non seulement s’oppose aux lois imposées par l’État, mais aussi à celles de leur croyance, imposée aussi, et dont le principe unificateur est le respect du dogme de la toute puissante collectivité. L’aspiration à une plus grande liberté est donc tant une faute morale qu’un non respect du droit de la société. Cette double barrière constitue alors une frontière efficace, l’État Unique y trouve l’immobilisme propice à la stabilité de son pouvoir.

Dans *Rhinocéros*, Eugène Ionesco illustre particulièrement bien ce qui, chez le personnage de Bérenger, devient un besoin d’appartenir à un collectif, le refus de son individualité pour mieux se fondre dans la masse :

> « Ce sont eux qui sont beaux. J’ai eu tort ! Oh ! comme je voudrais être comme eux. Je n’ai pas de corne, hélas ! Que c’est laid, un front plat. Il m’en faudrait une ou deux, pour rehausser mes traits tombants. Ça viendra peut-être, et je n’aurai plus honte, je pourrai

[1] *Ibid*., p. 135.

aller les retrouver. Mais ça ne pousse pas ! (*Il regarde les paumes de ses mains*.) Mes mains sont moites. Deviendront-elles rugueuses ? (*Il enlève son veston, défait sa chemise, contemple sa poitrine dans la glace*.) J'ai la peau flasque. Ah, ce corps trop blanc, et poilu ! Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente sans poils, comme la leur ! (*Il écoute les barrissements*.) Leurs chants ont du charme, un peu âpre, mais un charme certain ! Si je pouvais faire comme eux. (*Il essaye de les imiter*.) Ahh, ahh, brr ! Non, ça n'est pas ça ! Essayons encore, plus fort ! Ahh, ahh, brr ! non, non, ce n'est pas ça, que c'est faible, comme cela manque de vigueur ! Je n'arrive pas à barrir. Je hurle seulement. Ahh, ahh, brr ! Les hurlements ne sont pas des barrissements ! Comme j'ai mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps. Trop tard maintenant ! Hélas je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais ! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas. Je ne peux plus me voir. J'ai trop honte ! (Il tourne le dos à la glace.) Comme je suis laid ! Malheur à celui qui veut conserver son originalité ! »[1]

« Originairement la rhinocérite était bien le nazisme »[2] écrit Ionesco dans *Arts* en janvier 1961. Pour monter cette pièce à Moscou, on lui avait demandé de retoucher son texte pour que la seule interprétation possible de l'épidémie soit le nazisme, et Ionesco a refusé de modifier *Rhinocéros*, il était évident que le virus de la rhinocérite n'a pas seulement le forme de la svastika. Cette pièce montre que tout totalitarisme est une rhinocérite. Ionesco remet en cause les idéologies génératrices d'hystéries collectives et il ajouta, toujours dans *Arts*, que les rhinocéros sont les « intellectuels idéologues et demi-intellectuels à la page »[3], ce sont eux qui justifient par des pseudo systèmes leur idolâtrie a un Chef, un Bienfaiteur qui est au centre d'un système totalitaire en quête du contrôle absolu.

[1] *Rhinocéros*, *op. cit*., Acte III, p. 245.

[2] Cité *in Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 286.

[3] *Ibid*., p. 287.

2.2. L'autre et la renaissance de l'individu

Pourtant, il reste un élément assez difficile à contrôler, c'est la propension de l'espèce humaine à trouver dans l'ailleurs la réalisation de soi. De cette recherche permanente naît bien souvent le sentiment d'injustice, de révolte et pour finir, la rébellion qui revendique sa part de bonheur individuel. Et c'est paradoxalement à l'intérieur même du système instauré par l'État que se développe ce germe de la rébellion. En effet, le régime a réglé l'emploi du temps de tous les individus, et dans le déroulement de la journée type d'un personnage de *Nous autres*, il apparaît que les habitants ont le droit à ce qu'ils appellent les « deux heures personnelles ». Il faut bien admettre que c'est là une curieuse activité, puisque nos personnages se retrouvent alors en présence d'autrui, en règle générale de sexe opposé. Cela est curieux dans la mesure où la confrontation de deux personnages dans un cadre aussi peu réglementé permet une certaine résurgence du « je », cet espace de liberté précaire fonctionne tel un catalyseur, et la réaction prend la forme d'une prise de conscience de son identité individuelle par l'intermédiaire de l'autre :

> « Elle sembla deviner ce que je pensais et se retourna, ayant l'air de dire : « Eh bien, les voilà mes yeux... » [...] Je voyais là un autre moi-même, mais qui ne me ressemblait pas ».[1]

C'est ici le seul moment où le bonheur n'est pas sévèrement encadré, dans ce cas précis il semble libre et instinctif, ce moment trouble D-503, car livré à lui-même il ne sait pas vraiment comment s'occuper, ou du moins, il ne profite pas de ces heures :

> « Ce sont les heures personnelles. À ces heures, certains ont baissé sagement les rideaux de leurs chambres, d'autres parcourent posément le boulevard en marchand au rythme des cuivres, d'autres encore sont assis à leur table, comme moi actuellement. »[2]

Notons que c'est le seul moment où les rideaux sont baissés, la transparence trouve donc sa limite dans ce rituel, l'État se trompe ici en croyant que la mécanisation de ces rencontres "intimes" empêcherait systématiquement l'instauration d'un véritable dialogue entre les protagonistes de ces rencontres. Ces deux heures journalières ont une fonction bien précise dans le système instauré par le régime totalitaire, ce sont de véritables soupapes de sécurité, elles doivent permettre à l'individu d'y trouver une forme d'exutoire, ce bref relâchement doit

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 39.

[2] *Ibid*., p. 26.

permettre au citoyen de mieux accepter son conditionnement. Ce moment de pseudo liberté a pourtant pour vocation d'amener l'organisation de la société vers une totale collectivisation du temps. Au début du roman, D-503 nous fait part de l'une de ses aspirations quant au futur tel qu'il le "rêve" :

> « On me traitera peut-être d'idéaliste et de fantaisiste, mais j'ai la conviction profonde que, tôt ou tard, nous trouverons place aussi pour ces heures (personnelles) dans le tableau général, et qu'un jour, les 86400 secondes (d'une journée) entreront dans les Tables des Heures ».[1]

Ainsi, nous nous apercevons de l'omniprésence de l'État Unique dans la vie de chacun, puisque le domaine le plus intime de l'individu, le rapport sexuel, est, à l'image de n'importe quel autre activité sociale, réglementé et programmé dans le quotidien de nos personnages. Zamiatine est, semble-t-il, celui qui est allé le plus loin dans la collectivisation d'une société, et c'est ici un trait particulier de son écriture. Les citoyens de l'État Unique ont perdu toute individualité de telle manière qu'ils ne sont connus que par un numéro,[2] ils portent tous des uniformes semblables. La société fait référence à ces êtres humains en les désignant par "un numéro" ou un "unif" (uniforme), c'est ici une politique de déshumanisation qui contribue à la disparition de l'individu comme être unique. Avec *Nous autres*, c'est le destin de chaque citoyen qu'il collectivise, et ce n'est ici pas seulement la fiction de l'État Unique que l'auteur dépeint, c'est aussi un mouvement littéraire très marqué au début du XXe siècle : la poésie avant-gardiste russe. Des auteurs de ce mouvement comme Khlebnikov et Maïakovski avaient pour manifeste en 1912 :

> « Tenir ferme sur le roc du mot "Nous" au milieu d'une mer de sifflets et d'indignation ».[3]

Le mouvement des ouvriers prolétariens russes affirmait alors en 1920 :

> « [...] voici que pénètre dans l'arène de l'histoire un type d'organisation meilleur, le collectivisme organisé et méthodique. Et pas seulement dans le domaine économique,

[1] *Ibid*., p. 26.

[2] On notera la similitude de l'univers de *Nous autres* avec le premier film de George Lucas : *THX 1138* (1971), le titre du film est aussi le nom du personnage principal.

[3] « Gifle au goût public », *in Autour de Zamiatine*, *op. cit*., p. 70.

> non, c'est par tous les pores que la vie nouvelle s'imprègne de l'esprit du collectivisme ».[1]

Cependant, bien avant *Rhinocéros*, *Nous autres* dépasse le conflit des idéologies. Zamiatine ne se contente pas d'opposer aux totalitarismes les valeurs de l'individualisme. Cette dystopie aborde la condition de l'être-au-monde, sa signification est existentielle, et face à cette entreprise de déshumanisation l'auteur laisse le choix à son personnage principal. D-503 est un bel exemple du citoyen conditionné par l'État Unique, mais après sa rencontre avec I-330, celui-ci a le choix de continuer à vivre selon les règles de sa société et de dénoncer ainsi le comportement de l'énigmatique I-330. Il choisit pourtant de ne pas la dénoncer, et prend conscience que ce choix personnel provoque une réflexion sur la possibilité de ne pas suivre la volonté de l'État. À partir de ce constat se développe une véritable réflexion personnelle chez D-503, cette réflexion est symbolique pour Zamiatine car il pose ici la question de la position de l'artiste face au totalitarisme. Notons que c'est aussi le cas chez Winston Smith ou Guy Montag. Dans *Notes et Contre-notes*, Ionesco relate une expérience de Denis de Rougemont montrant la fragilité de l'homme face à la mise en scène du pouvoir totalitaire :

> « En 1938 l'écrivain Denis de Rougemont se trouvait en Allemagne à Nuremberg au moment d'une manifestation nazie [...]. Les gens donnaient des signes d'impatience, lorsqu'on vit apparaître, tout au bout d'une avenue et tout petit dans le lointain, le Führer et sa suite. De loin le narrateur vit la foule qui était prise, progressivement, d'une sorte d'hystérie, acclamant frénétiquement l'homme sinistre. L'hystérie se répandait, avançait avec Hitler, comme une marée. Le narrateur était d'abord étonné par ce délire. Mais lorsque le Führer arriva tout près et que les gens, à ses côtés, furent contaminés par l'hystérie générale, Denis de Rougemont sentit en lui-même cette rage qui tentait de l'envahir, ce délire qui l'électrisait. Il était tout près de succomber à cette magie, lorsque quelque chose monta des profondeurs de son être et résista à l'orage collectif. Denis de Rougemont nous raconte qu'il se sentait mal à l'aise, affreusement seul dans la foule, à la fois résistant et hésitant. Puis ses cheveux se hérissant littéralement, dit-il, sur sa tête, il comprit ce que voulait dire l'Horreur Sacrée. »[2]

Nous autres est la réaction de Zamiatine contre son ralliement à cette autre hystérie collective qui gangrène la société russe, le choix de D-503, dans le roman, est celui de la liberté de l'individu, mais c'est surtout celui d'un écrivain qui refuse d'engager son œuvre dans le

[1] « Déclaration de Kuznica », *in Autour de Zamiatine*, *op. cit*., p. 72.

[2] *Notes et Contre-notes*, *op. cit*., p. 277.

concert des louanges en faveur du pouvoir. À travers cet engagement pour la liberté d'expression de l'Art, il engage une réflexion sur le rôle de l'artiste confronté à un régime totalitaire. Nos dystopies illustrent ainsi une mise en abyme d'une réflexion artistique pour la défense de la liberté et le combat contre la mise au pas totalitaire. Cela est précisément le cas de Zamiatine et du narrateur de *Nous autres*. En effet, D-503 échappe progressivement à l'emprise du pouvoir totalitaire pour exister en tant qu'individu, et penser par lui-même. La censure du roman qui empêcha sa publication, et la lettre de Zamiatine à Staline, dans laquelle il demande l'autorisation de quitter le pays, parce qu'il est dans l'impossibilité de continuer à être un écrivain, font penser à ce combat. Ce qui fait la particularité de *Nous autres* par rapport aux autres dystopies, c'est que cette lutte est racontée à travers le regard d'un narrateur, à la fois héros et victime, transformé par le collectivisme de l'État Unique en une conscience collective anonyme.

2.3. L'archétype du héros unidimensionnel

Zamiatine avait anticipé de plusieurs décennies la mise au jour de l'archétype philosophique de *l'Homme unidimensionnel* (*One-Dimensional Man*, 1964) d'Herbert Marcuse. Et c'est là la qualité propre du roman dystopique que d'avoir anticipé l'émergence de ce nouveau personnage dans la fiction totalitaire du XXe siècle. La conscience de cet homme unidimensionnel, à la fois héros et victime du roman de science-fiction de ce siècle, s'est imposée chez les auteurs du début du siècle dernier qui réagissaient contre les méthodes de standardisation, et leurs différentes applications sur l'homme. À la même époque, Zamiatine, avec *Nous autres*, et Kafka, avec *Le Procès* (*Der Process*, publication posthume en 1925), ont créé le personnage de l'"homme unidimensionnel", incarné par l'acteur Anthony Perkins dans le film éponyme d'Orson Welles, en 1962. Ce film illustre la situation de Joseph K., l'individu esclave de la bureaucratie totalitaire dans la nouvelle société industrielle :

> « Je voulais peindre un cauchemar très actuel : un film sur la police, la bureaucratie, la puissance totalitaire de l'appareil, l'oppression de l'individu dans la société. »[1]

[1] Orson Welles cité par Laurent Creton et Kristian Feigelson, *in Villes cinématographiques : Ciné-lieux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelles, 2007, p. 78.

Anthony Perkins : esclave de la bureaucratie totalitaire dans *Le Procès* d'Orson Welles

Les caractéristiques psychologiques de l'"homme unidimensionnel" ont été développées plus tard dans *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley. De son côté, Herbert Marcuse a systématisé et achevé la nouvelle figure emblématique de la dystopie dans la société industrielle. Le rôle de l'"homme unidimensionnel" dans la dystopie est de se révolter contre le régime totalitaire, et d'affirmer ainsi une certaine prise de conscience de sa condition : c'est-à-dire que celui-ci prend enfin conscience de son existence et créé ce que Marcuse appelle l'*ego*. Afin de donner un sens à son ego, c'est-à-dire à la conscience de soi en tant qu'individu, l'homme doit alors réaliser que sa vie ne lui appartient pas, et qu'en fait, celle-ci n'est que le produit d'une société qui en contrôle tous les aspects :

> « C'est la forme pure de la servitude : exister comme instrument, comme chose. Même si la chose est animée, si elle choisit elle-même sa nourriture matérielle et intellectuelle, si elle ne ressent pas son existence-de-chose, si elle est jolie, propre, mobile, sa servitude ne fait pas de doute. »[1]

Ce type de personnage est très important dans nos dystopies, que ce soit à travers leurs péripéties, leur journal ou leurs pensées, ils permettent de confronter le lecteur à la politique du pouvoir totalitaire. Le héros dystopique reflète la prise de position de l'écrivain, mais son portrait varie de Zamiatine à Bradbury, nous pouvons diviser ces héros en deux catégories : ceux qui vont se rebeller et ceux qui restent soumis à l'État totalitaire. Même s'il n'est pas question de parler de révolution ou de révolte dans nos dystopies, nos héros illustrent une prise de conscience, une vision différente de leur société et le basculement vers la dissidence.

[1] Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 58.

L'importance du héros dystopique est avant tout soulignée par la description détaillée dont il fait l'objet, et c'est le seul personnage de nos récits qui bénéficie d'un tel traitement. Par là, nos auteurs indiquent au lecteur que leur message est à saisir par l'intermédiaire de ce personnage central.

Parmi les héros qui s'opposent à l'État totalitaire, nous pouvons citer D-503, Winston Smith et Montag. Alors que dans *Le Meilleur des mondes*, Bernard Marx ne se révolte guère contre le pouvoir, il subit les conséquences de la société totalitaire dans laquelle il évolue, incapable de se révolter, c'est un héros martyr. Le cadre et la psychologie des personnages vont nous permettre de déterminer les raisons de leur révolte, ou celles de leur soumission.

Ainsi, le début du récit de *Nous autres* introduit D-503 comme un personnage plutôt conservateur et discipliné. Il obéit aux lois de l'État Unique et il défend les valeurs d'une société qui entretient son bonheur jour après jour, et cela grâce à l'action du Bienfaiteur. D-503 est un personnage avec une logique très rationnelle dont la pensée ne constitue d'abord que le relais de la politique menée par le pouvoir tyrannique. Comme Winston dans *1984*, D-503 occupe un poste important dans l'État Unique, puisqu'il organise la construction d'un vaisseau spatial destiné à soumettre les extra-terrestres à la raison de l'État. Quant à Winston, si sa situation n'est pas comparable à celle de D-503, il se démarque de la plupart des citoyens par sa culture et sa fonction au Commissariat aux Archives, une branche du ministère de la Vérité. Bien que parcellaire, sa mémoire fonctionne bien mieux que la moyenne dans l'Océania. Cette qualité le conduit à rêver, à retrouver le lien qui le rattache à un autre monde, l'ancien, celui des tragédies de Shakespeare. Un monde dans lequel il peut enfin laisser exprimer son isolement, son amour ou son amitié, un espace où l'émotion personnelle est possible.

Grâce aux aptitudes de sa mémoire et de sa capacité à rêver, Winston est un personnage qui a les moyens de découvrir les mensonges de l'État, et donc plus apte à contester l'organisation de la société par le Parti de l'Angsoc. Ainsi, c'est un héros qui arpente avec beaucoup de nostalgie les vieux quartiers du prolétariat, et sa quête de la vérité ne fera que s'accroître avec la rencontre de Julia. Cependant, contrairement à I-330 dans *Nous autres* ou Clarisse dans *Fahrenheit 451*, Julia n'entraîne pas consciemment Winston sur le chemin de la révolte, elle participe seulement à la prise de conscience de sa condition. C'est par l'émotion individuelle et le partage du désir amoureux qu'ils vont s'opposer progressivement au pouvoir :

> « Mais on ne pouvait aujourd'hui avoir d'amour ou de plaisir pur. Aucune émotion n'était pure car elle était mêlée de peur et de haine. Leur embrassement avait été une bataille, leur jouissance une victoire. C'était un coup porté au Parti. C'était un acte

> politique. »[1]

À l'image de D-503 ou de Winston, dans *Fahrenheit 451* Montag est aussi un héros qui qui ne va pas se révolter dès le début du récit. Mais Montag cède plus facilement aux sirènes de la dissidence, et notamment à Clarisse. Montag n'a pas un discours aussi structuré que celui de D-503, ou la culture de Winston, et dès sa première rencontre avec Clarisse, il est fortement influencé par son point de vue sur la société. À la différence de D-503 et Winston, la passion amoureuse n'est pas la cause de ce changement chez Montag, cette rencontre met à jour le mal-être du héros dystopique, un citoyen qui a perdu le sens de l'observation :

> « — Vous pensez trop, dit Montag, mal à l'aise.
> — Je regarde rarement les murs-écrans et je ne vais guère aux courses ou dans les Parcs d'Attractions. Alors j'ai beaucoup de temps à consacrer aux idées biscornues, je crois. Vous avez vu les panneaux d'affichage de soixante mètres de long en dehors de la ville ? Saviez-vous qu'avant ils ne faisaient que six mètres de long ? Mais avec la vitesse croissante des voitures il a fallu étirer la publicité pour qu'elle puisse garder son effet.
> — J'ignorais ça ! s'exclama Montag avec un rire sec.
> — Je parie que je sais autre chose que vous ignorez.
> Il y a de la rosée sur l'herbe le matin. »
> Voilà qu'il ne se rappelait plus s'il savait cela ou non, et il en éprouva une vive irritation.
> « Et si vous regardez bien... » Elle leva la tête vers le ciel. « ... on distingue le visage d'un bonhomme dans la lune. »
> Il y avait longtemps qu'il n'avait pas regardé de ce côté-là. »[2]

En revanche, le conditionnement à l'œuvre dans *Le Meilleur des mondes* anesthésie littéralement les personnages. Le *soma* est supposé abrutir et uniformiser les esprits de tous les citoyens, mais le conditionnement scientifique a aussi ses limites. En effet, certains citoyens présentent un comportement différent du comportement considéré comme l'état normal dans cette société, ou d'autres sont tout simplement des sauvages issus de réserve. Ce récit ne comporte pas un type de héros dystopique semblable aux héros des autres dystopies de notre corpus. Dans *Le Meilleur des mondes*, il n'est pas question de s'opposer directement au pouvoir ou d'entrer en dissidence. Parmi ceux qui ne semblent pas accepter toutes les règles du pouvoir en place, il y a Bernard Marx et Helmholtz Watson, alors que John le sauvage n'est pas civilisé, c'est un sauvage qui n'a donc pas subi de conditionnement. Bernard Marx est sans aucun doute

[1] *1984*, *op. cit*., p. 181.

[2] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., p. 28.

le personnage-clé du roman d'Huxley, c'est un psychologue qui appartient à la caste supérieure des Alpha-Plus. Sa fonction peut expliquer le regard lucide qu'il porte sur sa société et un comportement qui n'est pas en adéquation avec les mœurs en vigueur :

> « — Pourquoi pas? Bernard est un Alpha-Plus.
> D'ailleurs, il m'a invitée à aller avec lui dans l'une des Réserves à Sauvages. J'ai toujours désiré voir une Réserve à Sauvages.
> — Mais sa réputation ?
> — Que m'importe sa réputation ?
> — On dit qu'il n'aime pas le Golf-Obstacles.
> — On dit, on dit..., railla Lenina.
> — Et puis, il passe la plus grande partie de son temps tout seul... *seul...* — Il y avait de l'horreur dans la voix de Fanny. »[1]

L'inadéquation au monde prend aussi une forme physique chez Bernard Marx, il est considéré comme une erreur de laboratoire alors qu'il n'était encore qu'un fœtus. En effet, son aspect physique ne correspond pas aux normes établies chez les individus de sa caste, ce qui le perturbe beaucoup :

> « Bernard lança ses commandements du ton vif, un peu arrogant et même offensant, de quelqu'un qui ne se sent pas trop assuré de sa supériorité. Avoir affaire à des représentants des classes inférieures était toujours, pour Bernard, une sensation fort pénible. Car, quelle qu'en fût la cause (et il se peut fort bien que les potins qui couraient au sujet de l'alcool dans son pseudo-sang aient été exacts — il arrive toujours des accidents, malgré tout), le physique de Bernard ne valait guère mieux que celui du Gamma moyen. Il avait huit centimètres de moins que la taille réglementaire des Alphas, et était mince en proportion. Le contact avec des représentants des classes inférieures lui rappelait toujours douloureusement cette insuffisance physique. « Je suis moi, et je voudrais bien ne pas l'être », le sentiment du *moi* était, chez lui, vif et désolant. »[2]

La particularité du physique de Bernard Marx explique aussi son aliénation : physiquement, il ressemble plus à un Gamma moyen, alors qu'il a été éduqué comme un Alpha-Plus. Bien qu'il ait la fonction de psychologue dans la société, il ne trouve pas sa place

[1] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 63.

[2] *Ibid*., p. 84.

au sein de la caste des Alpha-Plus, et cela entraine un comportement social différent, voire étrange dans la société de l'uniformisation :

> « Tandis que Bernard...
> « C'est l'alcool dans son pseudo-sang », telle était l'explication que donnait Fanny de chacune de ses excentricités. Mais Henry, avec qui, un soir qu'ils étaient ensemble au Ht, Lenina avait, non sans un peu d'inquiétude, discuté le caractère de son nouvel amant, Henry avait comparé le pauvre Bernard à un rhinocéros.
> — On *ne* peut pas apprendre des tours à un rhinocéros, avait-il expliqué dans son style bref et vigoureux. — Il y a des gens qui sont presque des rhinocéros ; ils ne réagissent pas convenablement au conditionnement. Les pauvres diables ! Bernard en est un. Heureusement pour lui, il est assez compétent dans sa partie. Sans cela, le directeur ne l'aurait certes pas gardé. »[1]

C'est un personnage en souffrance, il figure l'échec du conditionnement et les conséquences d'une telle politique sur ceux qui ne correspondent pas aux canons scientifiquement élaborés par le pouvoir. Le résultat de cette différence est le goût de Bernard Marx pour la solitude, une pratique incomprise dans une société du tout collectif. C'est une habitude qu'il a en commun avec un autre personnage qui présente aussi des caractéristiques particulières :

> Un excès mental avait produit chez Helmholtz Watson des effets fort analogues à ceux qui, chez Bernard Marx, étaient le résultat d'un défaut physique. Une insuffisance osseuse et musculaire avait isolé Bernard de ses semblables, et le sentiment qu'il avait d'être ainsi à part étant, suivant toutes les normes courantes, un excès mental, devint à son tour une cause de séparation plus accentuée. Ce qui avait donné si désagréablement conscience à Helmholtz d'être lui-même et d'être tout seul, c'était un excès de capacité. Ce que ces deux hommes avaient en commun, c'est la connaissance d'être des individus. »[2]

La différence sépare ces personnage du reste des citoyens. Bernard Marx et Helmholtz Watson ne peuvent disparaître dans le collectif déshumanisant, ils sont stigmatisés à cause de leur singularité, ce qui les pousse à rechercher la solitude. La différence et la solitude constituent ici deux facteurs essentiels qui permettent le regard sur soi, l'introspection et la conscience d'être des individus. Et c'est bien là l'une caractéristique importante du héros dans

[1] *Ibid*., p. 108.

[2] *Ibid*., p. 87.

le récit dystopique, que celui-ci se révolte ou pas, il est d'abord un être en souffrance, un citoyen qui prend conscience de son mal-être et qui finit par trouver le seul remède à cette maladie, ou folie, qui le ronge de l'intérieur : accepter d'être lui-même. Pour y parvenir, le héros dystopique peut chercher à se reconstruire en cherchant son image dans le regard de l'autre : I-330, Julia ou Lenina ; il peut fouiller dans sa mémoire confuse, ou dans la mémoire des vestiges du passé ; enfin, il peut faire resurgir l'individu qui sommeille dans le citoyen formaté, par l'expérience de l'émotion artistique.

Le héros dystopique est donc un personnage qui prend conscience de son individualité, cependant, cette découverte progressive de soi développe une pathologie qui le transporte au bord de la folie : la schizophrénie. C'est un héros à la conscience lucide mais divisée. Si D-503, Winston Smith ou Montag acceptent d'être eux-mêmes en s'opposant à l'État totalitaire, Bernard Marx cherchera toujours la reconnaissance qui lui manque. Il obtiendra cette reconnaissance grâce au succès du phénomène de John le sauvage, l'homme primitif. Mais en continuant à jouer son rôle de citoyen modèle au sein d'une caste qui le méprise, il finit par obtenir ce qui semble logique dans une société où il n'a manifestement pas sa place : l'exil. En effet, après sa tentative de compromettre le D.I.C. dans un scandale public, il est condamné à être exilé. De plus, sa chute est totale lorsqu'il se ridiculise en se traînant aux genoux de l'Administrateur en implorant sa pitié :

> « Accordez-moi encore une chance de réussir. Je vous en prie, donnez-moi encore une chance ! — Les larmes commencèrent à couler. — C'est leur faute, je vous le dis, sanglota-t-il. Et pas en Islande. Oh ! Je vous en prie, Votre Forderie, je vous en prie...
> — Et dans un paroxysme de basse humilité, il se jeta à genoux devant l'Administrateur. »[1]

Enfin, son image est définitivement ternie lorsqu'il trahit ses amis en cherchant à les culpabiliser à sa place. À la fois héros et victime, Bernard Marx perd définitivement le statut de héros lors de cette scène pathétique :

> « — M'envoyer dans une île, *moi ?* — Il se mit debout d'un bond, traversa la pièce en courant, et se campa en gesticulant devant l'Administrateur. — Vous ne pouvez pas m'y envoyer, moi. Je n'ai rien fait. Ce sont les autres. Je jure que ce sont les autres. — Il désigna d'un doigt accusateur Helmholtz et le Sauvage. »[2]

[1] *Ibid*., pp. 250-251.

[2] *Ibid*., p. 250.

D-503 et Winston Smith n'échappent pas à l'État, tous deux subissent la Grande Opération ou un lavage de cerveau qui efface l'individu qui s'oppose au pouvoir. Montag est le seul qui réussit à s'échapper pour rejoindre la communauté des hommes-livres, quant à Bernard Marx, il est le seul à ne pas s'opposer, et en cherchant à conserver sa place chez les Alpha-Plus, il s'éloigne de la figure héroïque pour ne représenter qu'un personnage pathétique. En acceptant sa condition, il refuse son destin et contribue à sa chute. Si les récits de D-503 et Winston Smith finissent sur un échec, l'important est la figure du héros qui s'oppose qu'ils ont pu incarner, la possibilité de la dissidence dans une société totalitaire. Héros unidimensionnel car il est aussi une victime, le héros du récit dystopique conserve ce statut s'il est capable d'être lui-même, là est toute l'entreprise de ce personnage.

2.4. Les hommes-livres unidimensionnels dans *Fahrenheit 451*

Le destin, pourtant dramatique, des hommes-livres, a un traitement analogue à celui du héros unidimensionnel, l'auteur ne leur permet pas d'exister en tant que personnes et à l'image de cette société totalitaire, ces personnages doivent aussi appartenir à une communauté qui impose le collectif sur l'individualité. L'individu s'efface devant sa fonction, vitale pour la survie d'une culture et d'une histoire menacées par la maladie de l'amnésie totalitaire, il est avant tout le support, le véhicule du livre dont il devient la mémoire vivante et surtout communicante. Pour illustrer cette fonction, presque déshumanisante, le réalisateur nous montre ces hommes-livres, marchant dans une clairière et récitant les mots de leurs textes, ils tournent en rond dans cette clairière, ils se croisent, se reconnaissent et s'ignorent en montrant ainsi leur appartenance à cette communauté qui est l'expression d'un être collectif. La notion d'individualité disparaît pour laisser place à cette manifestation collective, contaminée par la collectivisation de la société totalitaire, cette opposition humaine à l'État totalitaire semble reprendre l'une des recettes du collectivisme totalitaire pour combattre ses effets, combattre le feu par le feu s'impose de fait comme le seul moyen de répondre à tous ces autodafés de la littérature allumés par les pompiers de l'État Unique :

> « La seule chose vraiment importante qu'il nous a fallu nous enfoncer dans le crâne, c'est que nous n'avions aucune importance, que nous ne devions pas être pédants ; pas question de se croire supérieur à qui que ce soit. Nous ne sommes que des couvre-livres, rien d'autre. Certains d'entre nous habitent des petites villes. Le chapitre I du *Walden* de Thoreau vit à Green River, le chapitre II à Willow Farm, dans le Maine. Tenez, il y a un

> patelin dans le Maryland, seulement vingt-sept habitant, aucune bombe n'y tombera jamais, qui constituent les essais complets d'un certain Bertrand Russell. Prenez cette bourgade, à peu de chose près, et tournez les pages, tant de pages par habitant. Et quand la guerre sera finie, un jour, une année viendra où l'on pourra récrire les livres ; les gens seront convoqués, un par un, pour réciter ce qu'ils savent, et on composera tout ça pour le faire imprimer, jusqu'à ce que survienne un nouvel âge des ténèbres qui nous obligera peut-être à tout reprendre à zéro. »[1]

La comparaison est assez forte dans cet extrait, l'individu est presque réduit à l'état de page d'un livre, son existence est vouée à la fonction première de sauvegarder le contenu d'un livre, d'un chapitre voire d'une page, sa vie n'est importante que parce qu'il est le dépositaire d'un contenu littéraire, et l'organisation de cette vie sacrifiée au nom de l'histoire dépend uniquement du souci permanent de ne pas mettre en danger ce savoir qu'il transporte. Ainsi, l'homme-livre doit s'exiler dans des petits villages qui échappent au danger de la répression totalitaire. Le dévouement est donc total et prend bien la forme d'un sacrifice de l'individu pour le bien de cette communauté qui s'oppose à l'anéantissement de la mémoire par une organisation collective de la sauvegarde des idées et des histoires contenues dans les livres.

> « Le plaisir d'incendier !
>
> Quel plaisir extraordinaire c'était de voir les choses se faire dévorer, de les voir noircir et de se transformer. 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.
>
> Son casque symbolique numéroté 451 sur sa tête massive, une flamme orange dans les yeux à la pensée de ce qui allait se produire, il actionna l'igniteur d'une chiquenaude et la maison décolla dans un feu vorace qui embrasa le ciel du soir de rouge, de jaune et de noir.
>
> Comme à la parade, il avança dans une nuée de lucioles. Il aurait surtout voulu, conformément à la vieille plaisanterie, plonger dans le brasier une boule de guimauve piquée au bout d'un bâton, tandis que les livres, comme autant de pigeons battant des ailes, mouraient sur le seuil et la pelouse de la maison. Tandis que les livres s'envolaient en tourbillons d'étincelles avant d'être emportés par un vent noir de suie. »[2]

---

[1] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., p. 198.

[2] *Ibid*., p. 21.

Dès le début du roman, Montag, le personnage principal de *Fahrenheit 451*, apparaît d'une manière complètement décalée par rapport à la réalité de la situation. Le pompier-incendiaire se laisse submerger par un sentiment de puissance qui exalte ses sens, et c'est l'occasion, pour l'auteur, d'inscrire son personnage dans le récit par une écriture épique, une métaphore du chef d'orchestre qui dirige une symphonie imaginaire. La poésie peut ici s'appuyer sur une image médiatrice puissante : le feu. Ainsi, l'imaginaire de Montag invite le lecteur à dépasser la réalité dramatique d'un autodafé, et, tel un artiste, il déplace le sens de son action grâce à une forte augmentation de sa perception naturelle. La manifestation d'un tel lyrisme chez Montag montre qu'il a dépassé sa condition d'instrument aveugle et insensible du pouvoir totalitaire. Ces « guenilles » et ces « ruines carbonisées de l'Histoire » ne semblent pas disparaître en vain, elles participent à une renaissance de l'émotion. Chez Bradbury, le feu, qui carbonise la mémoire et l'art, est aussi cette étincelle qui permet au citoyen conditionné de s'émanciper de l'illusion du bonheur totalitaire.

Nos récits dystopiques s'illustrent particulièrement par cette description du citoyen en marge du cadre imposé par l'État totalitaire. Ainsi, en accordant à ce personnage une sensibilité naturelle, une inclination, somme toute humaine, à l'émotion artistique, à l'autre, l'auteur engage ce personnage vers le chemin de la dissidence. Et la résistance de ce citoyen, face au conditionnement scientifiquement organisé par l'État totalitaire, évoque, plus généralement, celle de l'artiste face à l'embrigadement de son art pour la propagande. L'artiste résiste, non seulement, pour continuer à créer, mais pour rester un individu libre dans une société où l'expression individuelle s'efface pour laisser place au tout collectif. Cela nous rappelle ce geste de Zamiatine, qui écrit une lettre à Staline pour évoquer son sort, celui d'un écrivain face à la censure qui le bâillonne, un peu plus chaque jour, dans la nouvelle Union Soviétique :

> « Dans le code pénal soviétique, le degré suivant la condamnation à mort est l'expulsion du criminel hors des frontières du pays. Si je suis effectivement un criminel et que je mérite un châtiment, je ne mérite malgré tout pas, je pense, une peine aussi lourde que la mort littéraire, et c'est pourquoi je demande que l'on commue cette condamnation en expulsion hors des frontières de l'URSS – avec le droit pour ma femme de m'accompagner. Mais si je ne suis pas un criminel, je demande à être autorisé, avec ma femme, à partir à l'étranger, ne serait-ce que pour une année et à avoir le droit de pouvoir revenir dès qu'il sera possible de servir de grandes idées en littérature sans

> devoir complaire à de petites gens, dès que changera chez nous, ne serait-ce qu'en partie, le regard qu'on porte sur le rôle de l'artiste du mot. »[1]

Pour Zamiatine, « le rôle de l'artiste du mot »[2] est donc de « servir de grandes idées en littérature »[3]. Il s'agit, évidemment, de l'engagement de l'artiste en tant qu'individu libre de tenir un discours critique sur la société. Zamiatine est donc cet homme-livre, attaché à son art et à sa liberté d'expression. Son roman, *Nous autres*, ainsi que les romans d'Orwell, Huxley et Bradbury, vont illustrer cet engagement de l'artiste, non seulement pour son art, mais dans l'Histoire.

---

[1] Evguéni Zamiatine, Lettre à Staline *in Le Métier littéraire*, L'Âge d'Homme, 1990, p. 174.

La totalité de cette Lettre à Staline de Zamiatine est à consulter dans l'Annexe (2).

[2] *Le Métier littéraire*, *op. cit*., p ; 174.

[3] *Ibid*.

TROISIÈME PARTIE :

Engagement artistique
et
représentation filmique de la dystopie
L'art de combattre l'entropie

« Dès 1918 Zamiatine avait senti qu'il allait être une fois de plus un hérétique. En témoigne ce petit texte du 18 juin 1918, paru pour la première fois dans le tome IV de l'Edition Neimanis : « Ils ont raison ».

« Malheureux, chauve petit vieillard Socrate. Il n'a que le mot ; contre lui des milliers, lourdement armés. Mais, seul, contre des milliers, il faisait peur : on lui donna la ciguë.

Chétif et misérable Galiléen avec une poignée de pêcheurs. Contre lui, la garde des grands prêtres juifs et les légions romaines : on le crucifia.

Tracts bleus hectographiés. Contre eux des armées, des policiers, des gendarmes. Mais les tracts faisaient peur aux autocrates russes : on envoyait leurs auteurs au bagne.

Pitoyables petits journaux « d'intellectuels » et de « prétendus socialistes ». Contre eux les baïonnettes communistes et les mitrailleuses. Mais les pitoyables petits journaux font trembler ceux qui commandent aux mitrailleuses, et on les bâillonne.

Et ils ont raison. Ceux qui ont donné la ciguë. Ceux qui ont crucifié le Galiléen. Ceux qui ont envoyé au bagne. Ceux qui ont bâillonné la presse. Ils ont raison. Le mot libre est plus fort que des milliers de gens armés, que des légions, que des gendarmes, ou des mitrailleuses.

Et ils savent bien ceux qui gouvernent aujourd'hui, et provisoirement. Ils le savent : le mot libre se forcera un chemin. Il chassera les gendarmes de la révolution russe, et, délivrée d'eux, elle coulera, libre comme la Volga – sans eux.

Les démons de la nuit ont raison de craindre le cri du coq. Ils ont raison de redouter le mot libre. »

C'était en juin 1918 et la révolution dite d'Octobre n'avait pas encore un an. »[1]

George Nivat

[1] Georges Nivat, *Le Métier littéraire*, « Zamiatine et le mot libre », *op. cit*., pp. 13-14.

A : L’anti-entropie de l’art

> « La société de l'information ne peut être qu'une société où l'information circule sans entrave. Elle est par définition incompatible avec l'embargo ou la pratique du secret, l'inégalité d'accès et la transformation de tout ce qui circule en marchandise. La persistance de ces facteurs ne peut que favoriser les avancées de l'entropie. En d'autres termes, faire reculer le progrès humain. »[1]

Afin de bien saisir les enjeux de cette partie, il est nécessaire de comprendre le terme “entropie“ comme étant, par extension du principe connu en thermodynamique (la dégradation de l’énergie), le principe de la dégradation d’un art dû à son immobilisme. Le fait d’empêcher la libre expression de l’art favorise donc son entropie. Voici comment I-330 explique ce principe à D503 :

> « Voilà, il y a deux forces au monde : l’entropie et l’énergie. L’une est pour l’heureuse tranquillité, pour l’équilibre, l’autre cherche à détruire l’équilibre, elle tend au douloureux mouvement perpétuel. Nous, ou plutôt vos ancêtres, les Chrétiens, révéraient l’entropie comme un Dieu. Nous, nous sommes les antichrétiens... »[2]

1. Entropie et énergie de l’Art

Parallèlement aux bouleversements du début du XXe siècle, les avant-gardes littéraires et artistiques prennent leur essor, et imposent avec force l’idée de modernité. C’est une période, notamment dans les années 1910-1920, pendant la tourmente révolutionnaire en Russie, où les mouvements artistiques cherchent à élaborer des formes nouvelles. Zamiatine dut aussi composer avec cette nouvelle effervescence, et imposer à son tour une vision de la littérature en adéquation avec la dynamique du mouvement révolutionnaire :

> « La révolution est partout, dans tout ; elle est infinie, il n’y a pas de dernière révolution, il n’y a pas de dernier chiffre. La révolution sociale n’est qu’un des innombrables chiffres : la loi de la révolution n’est pas sociale, elle est infiniment plus que cela – c’est une loi cosmique, universelle – exactement comme la loi de la conservation de l’énergie, de la dégénérescence de l’énergie (l’entropie). Un jour viendra où l’on aura établi la formule exacte de la loi de la révolution. Et dans cette

[1] Encyclopædia Universalis DVD-rom 2008, Armand Mattelart, article « Utopies et réalités de la communication ».

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 168.

formule, il y aura des valeurs numériques : les nations, les classes, les astres – et les livres.

Pourpre, ardente, mortelle est la loi de la révolution ; mais cette mort est destinée à concevoir une vie nouvelle, un astre. Et froide, bleue comme la glace, comme les infinis interplanétaires glacés, est la loi de l'entropie. La flamme, de pourpre devient rose, régulière, chaude, non plus mortelle mais confortable ; le soleil vieillit en devenant une planète qui convient à des grands-routes, à des magasins, des lits, des prostituées, des prisons : c'est une loi. Et pour rallumer la jeunesse de la planète, il faut l'enflammer d'un feu, il faut l'écarter de la grand-route bien carrossable de l'évolution : c'est une loi.

La flamme peut se refroidir demain, après-demain (dans la Genèse – les jours sont comme des années, des siècles). Mais quelqu'un doit voir cela déjà aujourd'hui et parler déjà aujourd'hui de manière hérétique, de lendemain. Les hérétiques sont l'unique remède (amer) contre l'entropie de la pensée humaine... » [1]

Le propos de Zamiatine expose ici, d'une manière métaphorique, l'idée qu'il se fait de la fonction de l'art dans un système totalitaire : seule la libre expression créatrice pourrait redonner la vie à une société qui s'endort sur les acquis d'une révolution qui s'est endormie, puis muée en un régime totalitaire. C'est un appel désespéré et nostalgique à l'énergie nouvelle qui accompagna les idées révolutionnaires au début de la révolution. L'énergie créatrice est un thème qui accompagne le récit de l'émancipation des personnages principaux dans nos romans dystopiques. Le bouleversement que provoque l'émotion artistique est un danger pour le pouvoir totalitaire, par sa faculté à pouvoir questionner la société et l'individu dans la société, l'œuvre d'art permet au citoyen d'accéder à une perception individuelle de la société. Dans nos dystopies, nous avons vu que l'approche synesthésique du rapport émotionnel à l'art était, d'une part, un moyen de contrôle et, d'autre part, un facteur de libération. Contrôler parfaitement l'émotion du citoyen revient donc à contrôler l'art par sa rationalisation scientifique, l'expérience de l'émotion artistique est donc collectivisée par une instrumentalisation entropique de l'art, et il en résulte une dégradation de l'expression artistique. L'équilibre totalitaire est atteint lorsque la dégradation de l'information est totale, et la politique du pouvoir totalitaire tend vers l'organisation entropique de la société.

[1] *Le Métier littéraire*, *op. cit*., pp. 150-151.

1.1. La mécanisation de la musique

Dans *Nous autres*, la musique est mécanisée, rationalisée, mise en opposition à celle de Scriabine, mais est avant tout une conséquence des mathématiques : « Notre musique, sa composition mathématique (la mathématique étant la cause et la musique, l'effet) ».[1] Leibniz assimile lui aussi la musique à une arithmétique inconsciente : « musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi » (la musique est une pratique cachée de l'arithmétique, l'esprit n'ayant pas conscience qu'il compte). On pourra consulter pour plus de détails l'excellent article[2] de Patrice Bailhache : « La musique une pratique cachée de l'arithmétique ? » dans « Studia Leibniztiana », Actes du colloque *L'Actualité de Leibniz : les deux labyrinthes* (Juin 1995). De ce fait, la musique peut-être composée en quantité, de manière scientifique : « Il décrivit un appareil récemment inventé : le musicomètre. – En tournant cette manette, n'importe qui parmi vous peut produire jusqu'à trois sonates à l'heure. »[3] Pour les numéros de l'État Unique, la musique de Scriabine était aussi à l'image de la vie de l'époque :

> « Voici un spécimen très amusant de ce qu'ils [vos ancêtres] obtenaient : un morceau de Scriabine, du XXème siècle. [...] Cette musique était sauvage, nerveuse, bigarrée, comme leur vie alors, sans l'ombre de mécanisme rationnel. ». [4]

Dans le roman de Zamiatine, nous assistons une fois de plus à un rejet du passé, il s'exprime ici par un engouement conditionné pour la musique contemporaine accompagnée par un rejet de la "musique du passé" :

> « Aussi avec quel plaisir écoutai-je notre musique moderne dont un morceau nous fut joué ensuite pour montrer le contraste. C'était des gammes cristallines, chromatiques, se fondant et se séparant en séries sans fin ; c'était les accords synthétiques des formules de Taylor, de Maclaurin, les marches carrées et bienfaisantes du théorème de Pythagore, les mélodies tristes des mouvements oscillatoires, les accords, coupés par les raies de Trauenhofer, de l'analyse spectrale des planètes... Quelle régularité grandiose et inflexible. ». [5]

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 30.

[2] Article disponible en ligne : http://patrice.bailhache.free.fr/thmusique/leibniz.html

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 30.

[4] *Ibid*., p. 30.

[5] *Ibid*., p. 30.

Cette conception de la musique n'est pas sans rappeler un courant remontant au XVIIe siècle : le mécanisme (Descartes[1], Hobbes). Ce courant affirme que l'ensemble des phénomènes peut être ramené à un système de déterminations mécaniques. Le mécanisme va considérer que le monde et la totalité des éléments naturels sont essentiellement des machines. Ce courant aura une importance fondamentale dans le développement de la science et la notion de progrès :

> « "Ma philosophie, écrivait déjà Descartes à Plempius ne considère que les grandeurs, des figures et des mouvements, comme fait la mécanique" ! C'est au *mécanisme*, à cette philosophie de la nature selon laquelle tout phénomène s'explique par les seules lois des mouvements matériels et de leurs diverses figures, qu'il faut attribuer, d'ailleurs, les progrès et le développement de la science classique jusqu'au début du XXe siècle. C'est encore à travers le *mécanisme* et par l'intermédiaire de ses modèles que la plupart de nos contemporains se représentent les choses et les êtres. »[2]

Le mécanisme implique une négation de ce qui ne peut être expliqué, l'occulte et ce qui se cache dans ou derrière les choses, et, en général, des mystères échappant par définition à l'appréhension humaine. La machine n'a rien à cacher, elle peut être percée à jour, décrite et mesurée, notamment grâce à l'invention du "musicomètre" dans *Nous autres*, une machine qui épargne au citoyen de l'État Unique de recourir à l'« inspiration » pour composer une sonate :

> « — En tournant cette manette, n'importe qui parmi vous peut produire jusqu'à trois sonate à l'heure. Comparez cette facilité à la peine que devaient se donner vos ancêtres pour le même résultat. Ils ne pouvaient composer qu'en se plongeant dans un état d'« inspiration », forme inconnue d'épilepsie. »[3]

L'apport de la science pour le pouvoir est ici évident, elle permet de rationaliser et simplifier l'expression artistique, et participer par là à l'uniformisation de la société. Cela signifie que la science doit maîtriser la totalité du réel, la seule Muse qui doit inspirer le citoyen est l'État. Tout ce qui touche à l'étrange, à l'inexplicable ou au surnaturel est catégoriquement banni et dénote un dysfonctionnement pathologique. De plus, le mécanisme exclut l'existence

---

[1] « Pour Leibniz (1646-1716), la physiologie de Descartes est criticable car la matière possède une activité propre. Il propose un « mécanisme à l'infini », introduisant ainsi une dimension dynamique. » *in* Encyclopædia Universalis, DVD-rom 2008, Marie-Christine Maurel, article « Vitalisme ».

[2] René Alleau, « De Marx à Guénon : d'une critique « radicale » à une critique « principielle » des sociétés modernes », *in Les Dossiers H : «* René Guénon », Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997, p. 196.

[3] *Nous autres*, op. cit., p. 30.

de finalités internes, c'est-à-dire que la machine ne vaut pas pour elle-même, mais seulement pour ses résultats, la nature se trouve privée de toute valeur intrinsèque, et donc, entièrement offerte à l'action humaine. Rien ne doit échapper à l'organisation scientifique de la société.

La musique n'a donc pas échappé à cette conception du monde, son intégration dans ce type de système implique une modification de la structure de l'œuvre musicale, qui se trouve influencée par les formules de Taylor ou par le théorème de Pythagore, mais le plus important est de voir dans cette modification de la musique, le rejet de l'inspiration créatrice, l'État Unique empêche l'expression de l'irrationnel dans l'art, il jugule toute forme d'énergie dans un équilibre forcé et précaire. L'art vidé de son énergie n'est plus une activité dynamique, et cet immobilisme que caractérise l'entropie fait que la musique, telle qu'elle se manifeste dans *Nous autres*, n'est plus une activité artistique, c'est une activité réglée par des lois scientifiques. De plus, la musique la plus présente, dans le quotidien des citoyens de l'État Unique, est l'Hymne du régime, et même cet Hymne ne peut échapper aux règles strictes de la société, puisque celui-ci est joué quotidiennement à des heures bien précises :

> « Comme d'habitude, l'Usine Musicale jouait par tous les hauts-parleurs l'Hymne de l'État Unique. » [1]

> « À un signal, nous nous levâmes pour entonner l'Hymne de l'État Unique. »[2]

La musique est réduite à une expression réglée par les mathématiques, mais elle est essentiellement devenue un instrument idéologique. Le poète Maïakovski avait souligné à de nombreuses reprises le rôle de la musique dans la société soviétique, notamment l'importance accordée au rythme militaire pour la marche en avant du pays, d'autres avaient préféré d'entraînantes *Valkyries*. La restriction de son espace participe à la rationalisation de la société totalitaire, les personnages de *Nous autres* sont obligés de se retrouver dans un immense auditorium pour écouter une musique composée à partir de formules mathématiques, ils n'ont donc pas le choix de la musique, ni le choix de l'écouter seuls.

De même, dans *1984* la musique participe pleinement à l'abrutissement des citoyens :

> « Pendant un moment, il fixa stupidement le papier. L'émission du télécran s'était changée en une stridente musique militaire. Winston semblait non seulement avoir perdu le pouvoir de s'exprimer, mais avoir même oublié ce qu'il avait d'abord eu

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 19.

[2] *Ibid*., p. 29.

l'intention de dire. »[1]

« La musique du télécran s'était tue. Elle était remplacée par une voix coupante et militaire qui lisait, avec une sorte de plaisir brutal […] »[2]

« Une musique métallique s'écoulait des télécrans. »[3]

Le citoyen de l'Océania est conditionné chaque jour par le rythme martial imposé par le Parti de l'Angsoc. C'est une musique qui envahit le citoyen et l'empêche de réfléchir, sorte d'orchestration pavlovienne menant à l'obéissance inconscience à la petite musique du pouvoir, qui transforme le quotidien en réflexe conditionné. Dans *Le Meilleur des mondes*, la musique est surtout jouée par des machines beaucoup plus efficaces que les hommes. Les appareils qui diffusent la musique sont réglés pour accompagner le quotidien des citoyens :

« L'appareil à musique synthétique était en fonctionnement au moment où ils pénétrèrent dans le hall, et ne laissait rien à désirer. »[4]

La musique est aussi utilisée pour conditionner les citoyens :

« Des centaines de boîtes à musique synthétique, une pour chaque dortoir, étaient rangées sur des rayons le long de trois parois de la pièce ; sur la quatrième, classés dans de petites cases, il y avait les rouleaux à inscription sonore sur lesquels étaient imprimées les diverses leçons hypnopédiques. »[5]

Dans *Fahrenheit 451*, la musique est diffusée par des écouteurs miniaturisés bien enfoncés dans les oreilles de Mildred, sa fonction est de remplir la tête du citoyen d'un bruit constant, jour et nuit, pour éviter de prendre conscience d'une existence vide de sens :

« Et dans ses oreilles les petits Coquillages, les radio-dés bien enfoncés, et un océan électronique de bruit, de musique et de paroles et de musique et de paroles, battant sans cesse le rivage de son esprit toujours éveillé. »

« Une tornade de sons jaillissait des murs. La musique le bombardait avec une telle

[1] *1984*, *op. cit*., p. 19.

[2] *Ibid*., p. 40.

[3] *Ibid*., p. 403.

[4] *Le Meilleur des mondes*, p. 120.

[5] *Ibid*., p. 185.

> violence qu'il en avait les tendons qui se décollaient presque des os ; il sentait sa mâchoire vibrer, ses yeux trépider dans sa tête. Il était comme commotionné. À la fin, il avait l'impression d'avoir été jeté du haut d'une falaise, emporté dans une centrifugeuse puis recraché dans une cascade qui tombait interminablement dans un vide interminable sans jamais... toucher... tout à fait... le fond... et on tombait si vite qu'on ne touchait pas non plus les côtés... qu'on ne parvenait jamais... à toucher... vraiment... quoi que ce soit. […] On était noyé dans la musique, dans une cacophonie absolue. »[1]

Dans *Nous autres*, suivant le conditionnement menant les citoyens de l'État Unique à vivre selon un régime qui est qualifié de « minimalisme spartiate »[2] par Éric Faye, la littérature voit aussi son espace réduit à un strict minimum peu viable. Les restrictions qui entament la liberté de l'écrivain sont diverses, la plus subtile étant, nous l'avons vu, le détournement de la littérature au profit de la propagande. Dans l'article : « Littérature, révolution et entropie », Zamiatine voit dans cette manifestation de l'entropie la « dogmatisation de la science, de la religion, de la vie sociale, de l'art »[3], seul l'art libre est anti-entropique, la musique au même titre que la littérature ou la peinture est une forme d'expression artistique que l'auteur maîtrise, sa formation classique lui permet ainsi d'exprimer dans son roman, par un jeu de correspondances, sa conception d'une musique luttant contre l'immobilisme totalitaire. Par ailleurs, il faut souligner que *Nous autres* a été écrit peu avant la rencontre entre Zamiatine et Chostakovitch, ce dernier n'a jamais caché l'importante influence de Zamiatine sur son œuvre :

> « Zamiatine convainquit Chostakovitch qu'il était capable d'écrire un opéra. Il se mit à lui proposer divers sujets. Une discussions s'éleva autour de la pièce de Gogol, *Les Joueurs*. Chostakovitch était prêt à la choisir pour son futur opéra. Par la suite, il tentera de réaliser cette idée, suggérée par Zamiatine, dans un opéra inachevé, *Les Joueurs*. […] Mais Zamiatine a parlé de manière tellement convaincante de son plan de réforme de l'opéra, que j'ai même dû l'applaudir. »[4]

Les nombreuses rencontres entre les deux artistes permettaient de débattre à propos de la poésie enflammée du musicien Alexandre Scriabine, celui-ci étant évoqué à plusieurs reprises dans *Nous autres*. Son œuvre, *Le poème du feu* (1909-1910), est représentative d'une musique

---

[1] *Ibid*., pp. 71-72.

[2] *Dans les laboratoires du pire*, *op. cit*., p. 241.

[3] *Le Métier littéraire*, *op. cit*., p. 151.

[4] Michael Goldstein, *in Autour de Zamiatine, écrits oubliés*, « Dmitri Chostakovitch et Evgueni Zamiatine », Leonid Heller (édit.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 117.

flamboyante qui sert parfaitement le propos de Zamiatine sur la nécessité de l'anti-entropie de l'art, et de son rôle symbolique dans une société telle qu'elle est décrite dans *Nous autres*. Les récits de nos dystopies décrivent la résistance contre l'entropie totalitaire, véritable action prométhéenne qui par son combat, voire son sacrifice, est à l'origine de cette petite étincelle capable de redonner vie à la mémoire humaine.

1.2. Pour une esthétique prométhéenne du flamboiement : *Le Poème du feu* de Scriabine dans *Nous Autres*

À propos de ce poème symphonique, la dernière pièce pour grand orchestre et piano avec orgue et chœurs d'Alexandre Scriabine[1], opus 60, André Lischke écrit, dans le *Guide de la Musique de Piano et de clavecin,* que :

> « [...] c'est un poème musical d'une densité exceptionnelle, parfaitement équilibré entre l'architecture et la formulation évolutive des idées. [...] Par son idée et son message, vers la flamme cherche pourtant à dépasser le stade d'expression pianistique de son auteur ».[2]

Pour Zamiatine, le feu est à l'image de la révolte : il couve et attend l'embrasement de la liberté. Dans *Nous autres*, le lyrisme de l'auteur nous rapproche délibérément d'un de ses compatriotes et contemporains : Alexandre Scriabine.[3]

Si Scriabine est d'abord pianiste virtuose et compositeur génial, c'est aussi un poète à ses heures et un artiste en perpétuelle évolution. Le feu et le mouvement sont des thèmes largement repris dans l'œuvre du compositeur, des thèmes très présents dans *Le Poème du feu* qui marque l'évolution de la composition du pianiste hors du cadre formel de la sonate. En nous appuyant sur l'œuvre musicale et littéraire de Scriabine nous pourrons ainsi considérer les correspondances de *Nous autres* avec l'esthétique du flamboiement. On retrouve aussi une rigueur mathématique chez Scriabine qui n'est pas sans rappeler celle de D-503. Les mathématiques ont un rôle qui n'est pas négligeable dans la musique de Scriabine, celui-ci n'hésitant pas à effectuer de nombreux calculs lorsqu'il compose :

---

[1] Pour plus d'information sur Scriabine, consulter l'article d'André Lischke : « À l'orée de l'ineffable : les Études de Scriabine, entre poésie et virtuosité » sur le site internet suivant : http://www.arre-se.com/arr-scriabin_fr2.html

[2] André Lischke, *Guide de la Musique de Piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 1987, p. 775.

[3] (1872-1915) Scriabine ; (1884-1937) Zamiatine

> « Ainsi dans ses créations musicales, en recherchant l'emploi des nombres et de leurs lois tels que les pythagoriens et les platoniciens les concevaient, Scriabine a donné à ses œuvres une modélisation formelle très particulière avec pour finalité de réaliser un art total obéissant à un ordre universel et de relier l'homme, l'univers et la divinité. »[1]

Dans le récit, l'action prométhéenne dépend de l'influence du discours dissident qui, nous l'avons vu, est tenu par I-330. Or, l'audace du discours de I-330 trouve aussi son écho dans le *Poème de l'Extase* de Scriabine :

> « Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses,
> Noyées dans les obscures profondeurs de l'esprit créateur.
> Craintives ébauches de vie, à vous j'apporte l'audace. »[2]

L'engouement de I-330 pour le déséquilibre constitue un moteur très important de l'élan du changement qu'elle va insuffler à D-503, elle lui dit par exemple :

> « Tu ne sais pas mathématicien, qu'il n'y a de vie que dans les différences de potentiel. Et si la même chaleur ou le même froid règne partout dans l'univers, il faut les secouer pour que naissent le feu, l'explosion, la géhenne. ». [3]

Chez Zamiatine, les personnages tiennent des propos presque symbolistes et sont hantés par l'idée d'un feu purificateur, essence de toute énergie :

> « Nous autres, sur la terre, nous marchons en somme au-dessus d'une mer de feu pourpre et bouillonnante, cachée dans les entrailles de la terre ; nous n'y pensons jamais. Mais si la coquille qui est sous nos pieds devenait de verre, nous verrions ce feu. ». [4]

De même :

---

[1] *La musique comme Art total au XXe siècle : Sons-couleurs-formes, Systémique et symbolique*, *op. cit*., pp. 129-130.

[2] Alexandre Scriabine, *Le Poème de l'extase*, cité par Paul Morin & Jacques Michon, *in Œuvres poétiques complètes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 313.

[3] *Nous autres*, *op. cit*., p. 178.

[4] *Ibid*., p. 66.

> « Le moteur ronflait à toute vitesse, l'avion vibrait et filait, mais j'avais perdu la commande et ne savais pas où nous allions : vers le bas, et alors c'était pour nous écraser sur le sol, ou vers le haut, vers le soleil, vers le feu... ».[1]

Dans *Nous autres*, les habitants de l'État Unique se voient comme les fils du feu, mais c'est ici un feu enchaîné, domestiqué, maîtrisé par le pouvoir :

> « Mais Prométhée apparut (c'est-à-dire, évidemment, *nous*) :
> *Il attela le feu à l'acier, à la machine.*
> *Et enchaîna le chaos dans la loi*. »[2].

Pendant ce cérémonial organisé par le pouvoir, la musique est "enchaînée" : « Sur ces soixante-six rangs, l'épanouissement des visages et le bleu des yeux reflétaient l'éclat du ciel, à moins que ce ne fût l'éclat de l'État Unique. ».[3] La foi dans l'État Unique se proclame dans ce moment très particulier pour tous les citoyens :

> « Ce fut une seconde incommensurable. La main retomba après avoir branché le courant. Une larme électrique scintilla d'un éclat aigu, insupportable, et un craquement se fit entendre dans les tubes de la Machine. Le corps disloqué se recouvrit d'une fumée légère et brillante puis se mit à fondre, à se liquéfier avec une rapidité fantastique. »[4]

Cette réunion, au cours de laquelle chacun proclame sa foi en l'État Unique et assiste à l'exécution d'un individu coupable, trouve, chez Scriabine, son prolongement symbolique dans cette partie du poème : « Au dernier jour, après la dernière danse, tout sera bouleversé ; l'humanité entière disparaîtra dans un acte extatique ».[5] Dans ce poème, Scriabine associe le feu à la liberté :

> « Je pense au feu comme à la lumière. La flamme est le concept de libération, aller vers la lumière, vers quelque chose qui de toute façon libère de l'esclavage humain, voilà le sens de Prométhée, voilà le sens du Poème de l'Extase » [6]

---

[1] *Ibid*., p. 93.

[2] *Ibid*., p. 57.

[3] *Ibid*., p. 55.

[4] *Ibid*., p. 58.

[5] Alexandre Scriabine, cité par Cyril Moulard, *L'Art du mensonge dans la contre-utopie*, Mémoire de Maîtrise, Université de Nantes, 1997, p.81.

[6] *Ibid*., p.81.

Zamiatine va lui aussi rétablir un certain équilibre en associant les individus dissidents au motif du brasier insoumis : « ils ont pour nom les Méphis – « Méphi, c'est Méphisto (explique I-330) »,[1] I-330 qui fait partie de cette organisation de dissidents, y attire D-503 : « Vous devez apprendre à trembler de peur, de joie, de colère furieuse, de froid, vous devez adorer le feu. »[2] Elle va éveiller la conscience du constructeur de l'*Intégral* et révéler son âme, conformément aux craintes des médecins de l'État Unique : « Maintenant, supposez que par le feu on amollisse cette surface impénétrable et que les choses ne glissent plus, mais s'incrustent profondément dans ce miroir ».[3] Les Méphis sont plus proches du Prométhée de Scriabine que les citoyens de l'État Unique, ils représentent cette flamme, l'idée créatrice qui apporte le feu, la vie et la conscience à toute l'humanité.

> « Prométhée est l'expression musicale d'une hypothèse chère à Scriabine – à savoir, l'effet de la lumière sur l'ombre désolée de la planète. Dans l'harmonie sombre et confuse du début, nous percevons la confusion des ténèbres d'un monde isolé, vide de toute existence. Par degrés, la musique s'anime, sous l'influence d'une lumière dont nous pressentons l'éclat avant même qu'elle ne se révèle. À la fin, nous assistons à l'animation fébrile d'une vie nouvelle, le don de la lumière et de la flamme, de la terre dès-lors fécondée et frémissante de désir. »[4]

Dans ce sens, Scriabine s'intéressait non seulement au personnage de Prométhée mais aussi à celui de Lucifer :

> « Scriabin's *Prometheus : the Poem of Fire* has been called "the most densely theosophical pièce of music ever written". The figure of Prometheus, whom Scriabin alternately referred to as Lucifer (the light bringer), was especially important to Theosophists, symbolizing the illumination and élévation of human consciousness. »[5]

Traduction :

> « *Prométhée : Le Poème du feu* de Scriabine est considéré comme "la partition la plus théologique jamais composée". La figure de Prométhée, à qui Scriabine substituaitt souvent celle de Lucifer (le dieu porteur de lumière), était particulièrement importante

[1] *Nous autres*, p. 168.

[2] *Ibid*., p. 168.

[3] *Ibid*., p. 98.

[4] Brian Crozier, *The Other Brian Croziers*, Brinkworth, Claridge Press Ltd., 2002, P.130.

[5] James Leggio, *Music and modern art*, New York, Garland Publishing Inc, 2002, pp. 65-66.

> pour les Theologiens, elle symbolisait l'illumination et l'élévation de la conscience humaine. »

Cela nous rapproche donc de tous les méphistos-dissidents qui se cachent derrière le “Mur vert“ de l’État Unique. Enfin, on peut dire que les motifs du feu, de la chaleur, de l’embrasement constituent en partie le fondement du lyrisme de Zamiatine. Ainsi, l’œuvre acquiert quelque chose de mystique, de poétique, d’onirique qui la rend très personnelle. Dans *Nous autres*, l’utilisation du feu, énergie sauvage, illustre le combat anti-entropique de l’art, c’est-à-dire de l’homme en tant qu’individu créateur de sens, contre l’immobilisme organisé par le système totalitaire.

1.3. Le vocation prométhéenne du héros dystopique

La métaphore de l’action prométhéenne est présente dans nos quatre dystopies, et même si le sacrifice prométhéen peut s’avérer vain dans trois de ces récits, il est important de souligner que Zamiatine n’est pas le seul à recourir à cette poétique de l’embrasement pour décrire la transgression des lois de l’État totalitaire. Dans *Fahrenheit 451*, Bradbury utilise aussi la métaphore prométhéenne pour illustrer une société aux valeurs renversées. La poésie du feu prend une valeur contraire dans une société où les pompiers brûlent les livres. En effet, dans *Fahrenheit 451*, le feu purifie la société en éliminant la littérature :

> « Le plaisir d'incendier !
> Quel plaisir extraordinaire c'était de voir les choses se faire dévorer, de les voir noircir et *se transformer.*
> 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. »[1]

Cependant, lorsque Montag vole et cache des livres pour les lire, cela revient à accéder au savoir, donc à voler le feu selon le mythe prométhéen. Le feu occupe une place très importante dans le roman, notamment lors des événements importants qui vont marquer le parcours de Montag. Ainsi, le suicide par immolation de la vieille femme dans sa maison/bibliothèque est

[1] *Fahrenheit 451*, *op. cit.*, p. 21.

un acte déclencheur pour Montag, et lorsqu'il brûle le Capitaine Beatty, cet acte prend la forme symbolique d'un sacrifice purificateur avant son entrée définitive dans la dissidence :

> « Puis il ne fut plus qu'une torche hurlante, un pantin désarticulé, gesticulant et bafouillant, sans plus rien d'humain ni de reconnaissable, une masse de flammes qui se tordait sur la pelouse tandis que Montag continuait de l'arroser de feu liquide. »[1]

D'un geste symbolique donc, Montag retourne le feu contre son supérieur, un personnage plutôt énigmatique, qui prenait tant de plaisir à afficher sa connaissance de la littérature, même lorsqu'il comprend que Montag va passer à l'acte :

> « Pourquoi ne pas me sortir du Shakespeare, pauvre snobinard d'opérette ? "Je ne crains pas tes menaces, Cassius, car ma probité me fait une telle armure qu'elles passent sur moi comme un vent futile auquel je ne m'arrête point !" Qu'en dis-tu ? Allez, vas-y, littérateur d'occasion, presse la détente. »[2]

C'est avec le sourire, et en citant Brutus, que Beatty quitte définitivement la scène et montre combien il réalise toute l'absurdité de son rôle dans cette société. Seul personnage dans le récit à connaître les vestiges d'un passé qu'il brûle jour après jour, il semble prendre plaisir à citer le contenu des livres qu'il détruit. C'est un personnage complexe qui a abandonné sa passion de la littérature pour servir un État à la politique anti-intellectuelle. À l'image d'autres personnages dans *Nous autres*, *Le Meilleur des mondes* ou *1984*, Beatty s'est sacrifié à la cause de l'État, mais il est incapable d'assumer pleinement celui qu'il est devenu. Son comportement montre qu'il savait depuis le début que Montag volait des livres, c'est notamment le cas lors de l'épisode de sa visite tardive chez Montag, comme pour lui signifier qu'il sait :

> « Un dernier mot, dit Beatty. Une fois au moins dans sa carrière, tout pompier ressent une démangeaison. Qu'est-ce que racontent les livres, se demande-t-il. Ah, cette envie de se gratter, hein ? »[3]

Il y a presque de la fascination chez Beatty de voir Montag basculer progressivement vers un état de dissidence, et d'accepter ainsi sa destinée prométhéenne. On comprend mieux le quasi suicide de Beatty, qui a poussé Montag à l'incendier, car il a collaboré à l'organisation

---

[1] *Ibid*., p. 158.

[2] *Ibid*., p. 158.

[3] *Ibid*., p. 91.

entropique de la société, notamment par l'éradication de la littérature, alors que les nombreuses citations littéraires de ce personnage témoignent de son goût pour ces lectures interdites. Beatty participe indirectement à l'action prométhéenne de Montag, il ne trahit pas sa fonction mais il donne à Montag le moyen de fuir en l'obligeant à brûler ce qui le rattache encore à cette vie. Beatty permet donc à Montag d'échapper à l'immobilisme, et de diffuser son savoir en rejoignant la communauté des hommes-livres. Parmi nos dystopies, *Fahrenheit 451* est le seul roman où le héros finit par s'échapper à la fin, les trois autres figurent l'échec de l'opposition de l'individu au pouvoir totalitaire.

2. L'anti-entropie narrative

> « Or, le strict opposé de l'entropie est bien l'information, cette information vivante, qui circule et qui rend les systèmes "ouverts". »[1]

Face à la volonté de l'État Unique d'immobiliser l'activité artistique, de contrôler, par exemple, le contenu des œuvres littéraires, l'écrivain réagit à sa manière. Parallèlement à un état de dissidence plus ou moins affirmé selon les écrivains confrontés à un régime totalitaire, l'écriture illustre le combat de l'auteur. Dans *Nous autres*, Zamiatine développe la structure narrative du roman autour d'un personnage principal : D-503. Ce personnage va, dès le début du roman, s'adresser au lecteur, il devient le témoin privilégié du fonctionnement de l'État Unique. Nous avons vu que ce témoignage se matérialise sous la forme particulière du journal qui, paradoxalement dans ce système totalitaire collectiviste, est l'acte d'écriture le plus personnel qui soit.

Mais nos récits dystopiques illustrent aussi la transformation des personnages principaux par une écriture aux accents poétiques, et c'est notamment le cas de l'ingénieur/narrateur/poète D-503 dont le lyrisme témoigne du choix de Zamiatine de poser la question de la signification et du rôle de l'art dans une société qui tend vers l'uniformisation.

[1] Philippe Breton, *L'Utopie de la communication*, Paris, La Découverte, 1997, p. 34.

2.1. D-503, mathématicien et poète lyrique dans *Nous autres* : le rôle de la couleur

Nous autres repose sur un paradoxe très intéressant. Au début du roman, le narrateur D-503, mathématicien et ingénieur-constructeur du vaisseau *Intégral*, est un citoyen-numéro qui semble servir parfaitement les intérêts de l'État Unique, seuls le pouvoir de la raison et de l'utile ont une importance dans sa vie. Cependant, la lecture des notes du journal de D-503 laisse apparaître une faille dans le système rationalisé de la société, son écriture illustre un certain caractère, le style est sophistiqué et ne donne pas l'impression d'être l'objet d'une auto-censure rationaliste. L'auteur du journal rédige ses notes avec une finesse inattendue. Il nous offre sa perception du monde totalitaire qui l'entoure, mais surtout il décrit les effets de cette société sur son univers intérieur. C'est là le témoignage d'un véritable poète lyrique, mais c'est aussi un lyrisme à la description très picturale :

> « Il fait nuit, vert, orange, bleu. Je vois un piano rouge, une robe jaune comme un citron et un Bouddha de cuivre qui, brusquement, ouvre les yeux. Une sève s'en écoule, ainsi que la robe jaune. Le miroir est couvert de gouttes et le grand lit est trempé, les lits d'enfants aussi et moi-même bientôt... Une horreur douce et mortelle me saisit...
> Je me réveille ; la lumière est d'un bleu calme. Le verre des murs brille, de même que les fauteuils de verre et la table. Cela m'a calmé, mon cœur a cessé de palpiter. »[1]

Les descriptions de D-503 sont celles d'un artiste, elles ne prennent pas la forme des représentations réalistes commandées par le régime. Ses notes ne donnent pas l'illusion parfaite de ce que pourrait être la triste réalité de sa société, la finesse de la description s'exerce dans un domaine bien plus vague, celui de la sensation. Le narrateur dépeint les personnages du roman selon un ou deux traits, il donne d'abord les formes géométriques du visage, puis, à partir de ces détails il détermine leur psychologie. Notons aussi l'importance qu'il accorde aux noms de ces personnages pour les décrire :

> « Chère O ! il m'a toujours paru qu'elle ressemblait à son nom. Il lui manque environ dix centimètre pour avoir la Norme Maternelle, c'est pourquoi elle a l'air toute ronde. Sa bouche rose, qui ressemble à un O, s'entrouvre à la rencontre de chacune de mes paroles. Elle a un repli rond aux poignets comme en ont les enfants. »[2]

De même :

---

[1] *Ibid*., p. 43.

[2] *Ibid*., p. 18.

> « À ma droite, j'avais l'inconnue, fine, tranchante, souple comme une cravache, I-330 (j'aperçus son numéro) ; à ma gauche, O, tout à fait différente, toute en rondeurs, avec le pli charnu qu'ont les enfants au poignet. À l'autre extrémité de notre groupe se trouvait un numéro mâle, ressemblant à la lettre S et comme replié sur lui-même. »[1]

Les lettres et les chiffres qui forment les noms de ces personnages évoquent par leurs contours l'aspect physique et le caractère de ceux qu'ils désignent. "O" représente la rondeur physique quasi enfantine et l'image induite par sa description évoque une certaine bonhomie ; "I" est mince comme une « cravache », cela désigne une importante vivacité chez elle, physique et psychologique (« fine », « tranchante » et « souple »); "S " a une silhouette sinueuse qui suggère méfiance et duplicité. Cette façon de décrire et de nommer ces personnages participe sur la dépersonnalisation de la vie dans l'État Unique. Pourtant, ces procédés utilisés pour les descriptions intègrent une autre finalité : en effet, l'auteur se les approprie pour enrichir sa prose, le monde est alors signifié autrement que sur un mode réaliste et idéologique, et une certaine poésie s'en dégage.

D'autre part, l'un des éléments qui contribuent à l'expression lyrique, dans *Nous autres,* est l'intérêt du narrateur pour la couleur. Le récit montre une aptitude chromatique particulière chez D-503, celle de saisir le monde qui l'entoure par des couleurs. La ville de l'État Unique est définie par la couleur bleue qui est celle du verre dont elle principalement composée, mais c'est toute la société qui semble être contaminée par l'omniprésence du bleu :

> « En des jours comme celui-ci, le monde entier paraît être coulé dans le même verre éternel et impassible que celui du Mur Vert et de tous nos édifices. En des jours comme celui-ci, on aperçoit la profondeur bleue des choses [...] »[2]

> « Je compris alors toute la musique, toute la beauté de ce ballet grandiose, inondé d'un léger soleil bleu. »[3]

> « Les numéros, des centaines, des milliers de numéros, en unifs bleuâtres [...] Le ciel magnifiquement bleu [...] Ces « tra-ta-tam », ce sont des marches de bronze resplendissant au soleil, et, à chaque marche, on s'élève toujours plus haut, dans le bleu

[1] *Ibid*., p. 21.

[2] *Ibid*., p. 17.

[3] *Ibid*., p. 18.

vertigineux... [...] les divins parallélépipèdes des habitations transparentes, l'harmonie carrée des rangs de numéros gris-bleus. »[1]

« Ce n'est pas notre soleil bleu-cristal dont la lumière égale traverse les tuiles de verre [...] »[2]

« Nous savons qu'il y a seulement le rien bleu, cristallin, nu, indécent. »[3]

« Des bocaux, des bouteilles colorées, des tuyaux, des étincelles bleuâtres dans des tubes. »[4]

Le bleu, couleur de la mélancolie qui évoque le saturnisme est, pour l'auteur, l'expression du monde totalitaire dans lequel vit D-503, il désigne ainsi la société froide, métallique et transparente de l'État Unique, un monde qui étouffe le citoyen. Ce bleu de la ville froide de l'État Unique, puisqu'il est même question d'un soleil bleu évoquant l'hiver, contribue au renforcement de l'immobilisme dans la société, d'une entropie totalitaire qui limite la perception du monde.

Dans *1984*, la société est aussi contaminée par le bleu. L'utilisation de cette couleur évoque la société totalitaire et son emprise sur les citoyens de l'Oceania :

« Il était de stature frêle, plutôt petite, et sa maigreur était soulignée par la combinaison bleue, uniforme du Parti. [...] Bien que le soleil brillât et que le ciel fût d'un bleu dur, tout semblait décoloré, hormis les affiches collées partout. »[5]

« Au loin, un hélicoptère glissa entre les toits, plana un moment, telle une mouche bleue, puis repartit comme une flèche, dans un vol courbe. C'était une patrouille qui venait mettre le nez aux fenêtres des gens. »[6]

« Ils étaient tous deux revêtus du short bleu, de la chemise grise et du foulard rouge qui composaient l'uniforme des Espions. »[7]

« — C'était une belle pendaison, dit Syme, qui revoyait le spectacle. Mais je trouve

[1] *Ibid*., p. 19.

[2] *Ibid*., p. 31.

[3] *Ibid*., p. 69.

[4] *Ibid*., p. 83.

[5] *1984*, *op. cit*., p. 12.

[6] *Ibid*., p. 13.

[7] *Ibid*., p. 38.

> qu'on l'a gâchée en attachant les pieds. J'aime les voir frapper du pied. J'aime surtout, à la fin, voir la langue se projeter toute droite et bleue, d'un bleu éclatant. Ce sont ces détails-là qui m'attirent. »[1]
>
> « Presque tous étaient laids et ils auraient encore été laids, même s'ils avaient été vêtus autrement que de la combinaison bleue d'uniforme. »[2]
>
> « Le ciel était d'un bleu plus chaud qu'il ne l'avait encore été de l'année […] »[3]
>
> « Au bas d'un côté de son visage, la chair devenait bleue. »[4]

Si l'uniforme bleu du Parti est un marquage évident du pouvoir totalitaire sur les citoyens de l'Oceania, l'auteur emploie aussi cette couleur pour décrire l'emprise tentaculaire de l'État et les stigmates de son action sur les dissidents. Les nuances de cette couleur prennent alors un caractère quasi monstreux, la chair devient bleue et la langue d'un pendu est « toute droite et bleue, d'un bleu éclatant », et même le bleu du ciel sort de l'ordinaire.

Pourtant, dans *Nous autres* le narrateur modifie progressivement l'utilisation de cette couleur dans son récit, le bleu devient alors « bleuâtre », « bleu vertigineux », « gris-bleu », la sensation visuelle est à son tour contaminée par le lyrisme du narrateur, D-503 va s'exprimer avec une palette de couleurs qui ne cesse de s'enrichir, ne serait-ce que par les différentes nuances de chaque couleur. En présence de la surprenante I-330, D-503 use de nombreux qualificatifs pour la décrire, c'est notamment le cas lorsque celle-ci porte une robe qu'il juge peu conforme aux règles de l'État Unique : « La soie artificielle bruissait sur ses épaules, sur ses genoux, sur le parquet. […] Elle portait une robe de chambre légère, safran, qui ressemblait à une robe d'autrefois. ».[5] Le narrateur utilise de nombreux qualificatifs pour décrire cette robe, elle sera courte, décolletée, légère et transparente, mais la perception de la robe évolue, elle est alors associée à la couleur jaune :

> « Elle entra, portant une robe courte jaune vif, comme on en portait autrefois, un chapeau noir, des bas de la même couleur. ».[6]

---

[1] *Ibid*., p. 76.

[2] *Ibid*., p. 90.

[3] *Ibid*., p. 121.

[4] *Ibid*., p. 335.

[5] *Nous autres, op. cit*., p. 63.

[6] *Ibid*., p. 40.

L'intrusion d'I-330 dans la vie de D-503 a un impact saisissant sur sa façon de décrire le monde, puisqu'il va saisir le réel et l'imaginaire à l'aide d'une palette de couleurs qu'il ne semblait pas distinguer auparavant. Ainsi, le jaune de la robe va s'introduire dans ses pensées et faire irruption dans ses rêves :

> « […] une robe jaune comme un citron et un Bouddha de cuivre qui, brusquement, ouvre les yeux. Une sève s'en écoule, ainsi que de la robe jaune. »[1]
>
> « Je n'ai rien écrit pendant plusieurs jours, je ne sais pas au juste combien : tous les jours sont pareils. Ils sont tous de la même couleur : jaunes, comme du sable […] Elle passa comme un éclair, remplissant le monde vide et jaune pendant une seconde. […] J'entendis le mot Intégral, tous quatre se retournèrent vers moi puis se perdirent dans la mer gris-bleu, et le chemin redevint jaune et sec. »[2]

Dans ses recherches, Kandinsky analysé la couleur jaune en ces termes :

> « Le jaune, si on le considère directement, énerve l'homme, le pique, l'excite et manifeste le caractère de violence exprimé dans la couleur, qui agit finalement sur l'âme, il pourrait servir aux représentation de la folie, accès de rage, délire aveugle […] »[3]

L'analyse de Kandinsky est sensiblement la même que celle de Zamiatine. La seule différence est la connotation de la folie, plutôt positive dans *Nous autres*, car associée au jaune de la passion et à la révolte qu'apporte I-330. Cette nouvelle gamme chromatique est plutôt restreinte, cependant, elle s'oppose au bleu uniforme de la ville, ainsi qu'au blanc : « La nuit était blanche et tout était d'une couleur de verre. »,[4] couleur de certains uniformes (Bienfaiteur). Le récit évoque ici une lutte symbolique, les couleurs qui traditionnellement symbolisent la stérilité, l'infini, l'immobilisme, comme le blanc et le bleu, s'opposent au jaune et au rouge qui symbolisent le soleil, source de toute vie :

> « Quelque part, loin dans le brouillard, le soleil chantait imperceptiblement et inondait tout de rouge et d'or. »[5]

---

[1] *Ibid*., p. 43.

[2] *Ibid*., p. 94.

[3] Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio », 1988, p. 149.

[4] *Nous autres*, *op. cit*., p. 61.

[5] *Ibid*., p. 82.

> « L'air lui-même est légèrement rosé et tout imbibé de sang solaire. »[1]
>
> « J'aperçus de loin les murs rouge sombre de la Maison Antique [...] »[2]
>
> « Les murs jaunes semés de tâches rouges [...] un poêle ancien avec un tuyau vertical qui le faisait ressembler à un bateau pétrifié parmi des vagues de briques et de tuiles jaunes et rouges. »[3]
>
> « Je ressemble à une machine tournant trop vite, les axes sont rouges, le métal est près de fondre et tout s'en va au diable. »[4]
>
> « Je vis tout en pourpre, couleur d'incendie chez les anciens [...] »[5]

Cependant, il faut noter que le soleil, au contact de l'État Unique, reste bleu et froid, et cela jusqu'au moment où D-503 rencontre I-330, cette nouvelle émotion est à comparer avec celle qui surprend D-503 lorsqu'il est touché par surprise par *Le Prométhée* de Scriabine. Il est bien question ici de la naissance, voire renaissance, de l'émotion :

> « Et, lentement, le soleil. Ce n'est pas notre soleil bleu-cristal dont la lumière égale traverse les tuiles de verre, non, c'est un soleil sauvage, destructeur, brûlant et réduisant tout en miettes... »[6]

Nous l'avons vu, c'est bien cette rencontre qui est à l'origine du changement chez le narrateur, I-330 est le personnage-déclencheur dans le récit. L'anti-entropie est illustrée ici par la transformation du soleil bleu-cristal, qui symbolise le froid et l'immobilisme, en un soleil sauvage, destructeur et brûlant, qui symbolise le feu créateur de la vie, c'est ici une vision dynamique de la vie. I-330 représente l'irrationnel, le retour à une chronologie naturelle de la vie : la relation sexuelle (entre I-330 et D-503), le vieillissement (la Maison Antique), la mort (récit de la destruction du vieux monde) s'expriment en des tons jaunes et rouges. Le vert est réservé au monde se trouvant au-delà du Mur Vert, il y exprime la vitalité sauvage de la vie, et donc la rébellion et la dissidence. Pour D-503, cette nouvelle aptitude à décrire le monde brise sa vision monochrome et ordonnée de la société totalitaire de l'État Unique, il désigne alors ce qu'il voit ou ressent par le biais d'une confrontation d'une palette de couleurs avec une autre,

---

[1] *Ibid*., p. 91.

[2] *Ibid*., p. 102

[3] *Ibid*., p. 127.

[4] *Ibid*., p. 142.

[5] *Ibid*., p. 150

[6] *Ibid*., p. 31.

ce qui sous-tend et renforce le contenu symbolique de *Nous autres*. D-503 résiste à la dégradation des couleurs, c'est-à-dire qu'il résiste à la vision d'un monde déshumanisé par l'excès de transparence. Il découvre l'opacité et la complexité des couleurs du monde réel, qui s'opposent à la transparence trop rationnelle qui règne dans l'esprit des sujets de l'État Unique.

Mais au-delà de l'évident lyrisme du poète-narrateur, la couleur prend parfois une importance encore plus grande dans le récit, lorsqu'elle est quasiment dissociée de l'objet décrit :

> « Il fait nuit, vert, orange, bleu. »[1]
>
> « Je vis dans un tourbillon du vert, du rouge [...] »[2]
>
> « Je restai seul au milieu du tumulte : au milieu des fleurs bleues, rouges, vertes, jaunes, oranges... »[3]

La couleur semble acquérir une certaine autonomie, une vie qui lui est propre. Cette particularité s'explique par le fait que Zamiatine utilise la couleur conformément aux règles des arts plastiques, il reprend par exemple la composition classique d'une palette avec les couleurs fondamentales : rouge, vert, bleu et jaune. Son utilisation particulière des différentes gammes de couleur, l'évolution de la monochromie à la polychromie sont des techniques empruntées au langage spécifique de la peinture. *Nous autres* est la représentation d'une conception de l'art par son auteur, les couleurs utilisées par Zamiatine, les combinaisons qu'il leur associe constituent une approche assez éloignée de la reproduction réaliste de la nature, il veut ainsi démarquer son roman du réalisme. Ce refus de l'illustration réaliste est souligné dans le récit par une partie descriptive considérablement plus faible que la fonction symbolique. La particularité de l'approche picturale dans *Nous autres* situe Zamiatine dans le courant des peintres d'Avant-garde :

> Zamiatine inscrit ici dans la littérarité ce qui relève de l'art pictural, que son époque lui propose. Rejetant vigoureusement l'asservissement mimétique, il affirme la non-figuration de l'écriture la valeur, en prose, de la couleur en tant que telle. »[4]

---

[1] *Ibid*., p. 43.

[2] *Ibid*., p. 104.

[3] *Ibid*., p. 179.

[4] Michel Costantini et Jacques Le Rider, *La Couleur réfléchie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000, p. 126.

2.2. Avant-garde picturale et prose “synthétique“ chez Zamiatine

> « Jamais, dans la littérature russe, le trait géométrique et la figure cubiste n’exprimèrent autant de richesse psychologique. Jamais récit ne fut autant structure charpentée d’échos, de leitmotive, de parallèle, d’images et de métaphores renvoyées de miroir en miroir. »[1]

Le récit de *Nous autres*, par ses descriptions et les images qu’il suscite, relève sans aucun doute de la peinture d’avant-garde, nous pouvons y distinguer l’expression du cubisme, du suprématisme, le rayonnisme de Larionov ou le « futurisme russe (ou cubo-futurisme) ».[2]

Kazimir Malevitch, *Suprématisme*, 1915.[3]

La description de la ville de l’État Unique pourrait très bien évoquer ce tableau de Malevitch :

---

[1] Jacques Catteau, *in La Caverne* suivi de *Le Récit du plus important* (Préface), Lausanne, Éditions L’Âge d’Homme, 1989, P. 8.

[2] *L’Art totalitaire*, *op. cit*., p. 20.

[3] Source de l’illustration : http://www.kandaki.com/CM-media.php?cat=1&aut=14

> « (D-503) Brusquement, ainsi que ce matin sur le dock, je compris encore, comme pour la première fois dans ma vie, je compris tout : les rues impeccablement droites, le verre des chaussées tout arrosé de rayons, les divins parallélépipèdes des habitations transparentes, l'harmonie carrée des rang de numéros gris-bleu. » [1]

Pour le narrateur, D-503, la perfection dans l'État Unique passe inévitablement par un idéal géométrique, il va jusqu'à "imaginer" des formes géométriques animées par la vie :

> « Je (D-503) lui montrai ensuite mon journal et lui parlai, fort bien je crois, de la beauté du carré, du cube, de la droite. »[2]

> « Figurez-vous un carré, vivant, admirable, qui serait obligé de parler de lui, de sa vie. La dernière chose qu'il penserait à dire c'est que ses quatre angles sont égaux [...] ».[3]

Kasimir Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, 1913-15[4]

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 19.

[2] *Ibid*., p. 32.

[3] *Ibid*., p. 33.

[4] Source de l'illustration : http://cours.arts.free.fr/artsmoscou.htm

Kasimir Malevitch, *Carré noir et carré rouge*, 1915[1]

Zamiatine s'est efforcé de suivre les expériences des peintres modernistes, *Nous autres* illustre en ce sens l'« émancipation de la couleur par rapport à l'objet ».[2] Mais nous pouvons constater que la forme géométrique peut symboliser une certaine forme d'émancipation, elle acquiert une autonomie qui n'est pas dénuée de sens dans le texte, la description par la forme géométrique est suffisante et créatrice de sens :

> « (D-503) D'où j'étais, d'en bas, on ne pouvait distinguer son visage, on remarquait seulement qu'il était marqué de lignes sévères et carrées qui lui donnaient un air de grandeur. ». [3]

Ce portrait du Bienfaiteur suffit à imposer l'impressionnante présence du chef de l'État Unique, et cela avec seulement des détails géométriques.

---

[1] Source de l'illustration : http://www.kandaki.com/CM-media.php?cat=1&aut=14

[2] Citation de l'écrivain allemand, promoteur de l'expressionnisme, Théodore Däubler, *in Cahier du Monde Russe et Soviétique*, Vol. XXIV (3), *op. cit.*, p. 225.

[3] *Nous autres*, *op. cit.*, p. 56.

De nombreux artistes russes ont accompagné la révolution sociale, et les diverses manifestations du mouvement avant-gardiste sont l'expression d'une véritable révolution de l'art. Les diverses références picturales, présentes dans les descriptions de Zamiatine, situent *Nous autres* dans ce mouvement. Le théâtre d'avant-garde, au début des années 20, va de la même façon s'inscrire dans ce courant artistique, les costumes « métamorphosent les acteurs en symbole graphique abstrait – que A. Rodtchenko créa en 1920 pour la pièce d'A. Gan sur le prolétaire nouveau, sur l'homme-masse. La pièce portait le nom de *Nous autres*, appellation très populaire dans ces années-là. »[1]

Alexandre Rodcenko.
Projet de costume pour *Nous Autres*, d'Alexei Gan (1920). [2]

Zamiatine a toujours été préoccupé par la notion de la synthèse des arts. Au-delà de l'inévitable phénomène d'imitation d'un art par un autre, il distingue une véritable recherche esthétique que l'on pourrait qualifier de trans-artistique. Chaque forme d'art a des particularités qui lui sont propres, mais Zamiatine établit progressivement des tables de correspondances entre les sons et les couleurs, son originalité a été de refléter, avec *Nous autres*, la thèse artistique du "synthétisme". L'approche synthétique de l'art, dans le récit de D-503, aborde l'esthétique pratique et la place faite aux notions d'énergie et d'entropie, mais aussi les correspondances littérales selon les méthodes de Malevitch ou de Kandinsky :

[1] Leonid Heller, « La prose de E. Zamiatine et l'Avant-garde russe », *in Cahiers du Monde Russe et Soviétique*, EHESS, Vol. XXIV (3), p. 222.

[2] Illustration tirée des actes du colloque *Autour de Zamiatine*, *op. cit.*, p. 112.

> « -(I-330) Ah, Ah ! « Également répandu partout », la voilà bien, l'entropie psychologique. Tu ne sais pas, mathématicien, qu'il n'y a de vie que dans les différences : différence de température, différence de potentiel. » [1]

La ville de verre et d'acier de l'État Unique est la matérialisation en image d'une réflexion sur les oppositions qui structurent le récit : transparent-opaque ; personnel-public. Ce système binaire des oppositions, le rôle des mathématiques et l'accent mis sur l'aspect fonctionnel de tous ces éléments définit assez bien la prose synthétique de Zamiatine dans *Nous autres*. Ce roman s'inscrivait résolument dans l'esprit moderne du courant constructiviste, mais ce n'est pas le courant littéraire dont il est question, Zamiatine s'est forgé cette écriture au terme d'une évolution analogue à celle qui s'est déroulée dans la peinture avec Kandinsky ou Malevitch. D'ailleurs, l'expérience stylistique la plus apparentée au contructivisme chez Zamiatine est *Le Récit du plus important* (1923) :

> « Dans l'air bleu "Fiieaaoouh" et le vautour. Je sais, chaque moi sait ; c'est pour moi le vautour, les mouches et le corps arqué en un douleureux anneau. Après à la place de *je*, *nous* et nous ne pensons qu'à une chose, au plus important, à l'unique dans la vie : franchir le pont pour plier, briser ceux qui, les rejeter hors la route, hors la terre, ceux qui, pour qu'ils n'empêchent pas… quoi ? Oui, le bonheur, naturellement. »[2]

Le récit de *Nous autres* représente un contre-modèle au mouvement du constructivisme qui préconisera un art fonctionnel au service du peuple et de la société, Zamiatine s'élève contre le constructivisme qui s'impose comme le modèle de vie pour l'homme et le seul moyen de construire une société nouvelle. *Nous autres* exprime parfaitement ce refus de concevoir l'art comme un instrument de l'idéologie post-révolutionnaire, et cette idéologie, il ne l'a pas faite sienne. En effet, l'Avant-garde n'a plus trouvé sa place dans le mouvement révolutionnaire, celui-ci s'est radicalisé et son approche de l'art s'en est trouvée complètement modifiée.

Le peintre Kazimir Malevitch considérait que « le cubisme et le futurisme constituaient les équivalents artistiques des mouvements révolutionnaires qui anticipaient la révolution dans la vie économique et politique de 1917 »,[3] à l'image de nombreux artistes de l'Avant-garde,

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 178.

[2] Evgueni Zamiatine, *Le Récit du plus important*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1989, p.36.

[3] K. Malevitch, « Sur les nouveaux systèmes en art », Vitebsk, 1919. Article cité par T. Andersen (éd.), *Essays on Art*, Londres 1969, vol.1, p. 94.

Zamiatine a soutenu la révolution qui semblait souffler sur la société traditionnelle et archaïque un vent de liberté et de modernisme. Mais, paradoxalement, ces artistes révolutionnaires se sont retrouvés en marge d'un mouvement de moins en moins révolutionnaire, celui-ci se tournait alors vers une forme totalitaire de l'art : le réalisme socialiste. L'évolution fut tellement rapide que celui qui allait devenir le fondateur de ce réalisme socialiste, Maxime Gorki, avait alors qualifié la période avant-gardiste de 1907-1917 de « décennie la plus honteuse dans l'histoire de l'élite intellectuelle russe. ». En 1919, Grigori Zinoviev critiquait l'avant-garde dans un discours à l'occasion d'une rencontre d'écrivains prolétariens dans les termes suivants : « Il fut un temps où nous avons pratiquement permis au plus absurde des futurismes d'acquérir la réputation d'école officielle du communisme [...] Cela suffit [...] Mes chers camarades, ce que je souhaite pour vous, c'est que nous mettions davantage de simplicité prolétarienne dans notre art. ».[1]

Zamiatine n'a pas suivi les préceptes du réalisme socialiste, son roman exprime une certaine liberté de l'art, mais cette liberté se paye désormais très cher sous le régime stalinien. De ce fait, *Nous autres* reflète une posture particulière de l'écrivain, celle de la dissidence.

Nous avons vu que les arts et les émotions sont l'objet d'un contrôle scientifiquement organisé par l'État. Si les lois de la société totalitaire s'adressent aux citoyens en tant que masse uniformisée au service de l'État, nous constatons que ces citoyens sont seuls, la solitude est un moyen de contrôle des citoyens. Le rôle de l'État dans une société totalitaire est d'abord de couper les liens qui relient les citoyens au passé, à leur mémoire et entre eux. Ainsi, les matières susceptibles de favoriser la réflexion sont éradiquées dans *Fahrenheit 451* :

> « Ne les engagez pas sur des terrains glissants comme la philosophie ou la sociologie pour relier les choses entre elles. C'est la porte ouverte à la mélancolie. »[2]

Dans *1984*, O'Brien explique à Winston à peu près la même chose :

> « Nous avons coupé les liens entre l'enfant et les parents, entre l'homme et l'homme, entre l'homme et la femme. Personne n'ose plus se fier à une femme, un enfant ou un ami. Mais plus tard, il n'y aura ni femme ni ami. Les enfants seront à leur naissance enlevés aux mères, comme on enlève leurs oeufs aux poules. L'instinct sexuel sera extirpé. »[3]

---

[1] *L'Art totalitaire*, *op. cit*., p. 41.

[2] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., p. 90.

[3] *1984*, *op. cit*., p. 376.

Il y a donc une portée transgressive dans cette vision synthétique. Le contrôle du citoyen dans la société totalitaire passe par le cloisonnement de tous les aspects de son quotidien. Ainsi, les rapports sociaux sont strictement encadrés, et tout ce qui peut rattacher le citoyen à autre chose que la doctrine du pouvoir est interdit. Rien ne doit permettre le franchissement des barrières physiques, morales et culturelles édifiées par l'État.

3. La renaissance de l'individu dans l'État totalitaire

> « Il vit la lune, à présent basse sur l'horizon. La lune, là, et la lumière de la lune qui venait d'où ? Du soleil, bien sûr. Et qu'est-ce qui fait briller le soleil ? Son propre feu. Et le soleil continue, jour après jour, de brûler et de brûler encore. Le soleil et le temps. Le soleil, le temps et le feu. Le feu. Le fleuve le berçait doucement. Le feu. Le soleil et chaque horloge sur terre. Tout s'assembla pour prendre corps dans son esprit. Après avoir longuement flotté sur terre et brièvement sur l'eau, il sut pourquoi il ne devait plus jamais répandre l'incendie. »[1]

3.1. L'expérience de l'émotion dans l'État totalitaire : l'âme en question

Par quels mécanismes le retour au monde sensible peut-il permettre l'émergence de la conscience de soi, dans une société où l'individu et l'art ne sont plus des figures atrophiées par l'immobilisme totalitaire ?

Dans notre roman, l'éveil de la sensibilité artistique coïncide avec l'affirmation progressive d'un état de dissidence. Ce réveil des sens permet alors une interaction entre l'éveil de la conscience, de la personnalité et la découverte d'une sensibilité artistique. C'est par la rencontre de l'autre, dans nos récits le personnage qui va insuffler l'élan du progrès, que le citoyen de l'État totalitaire retrouve le chemin d'une perception libérée de son corps, et d'une société qu'il voit et vit autrement. L'émergence de l'art correspond ici à l'émergence d'une opposition au régime totalitaire. Libre, combatif et sauvage, à l'image de l'idéal dissident, l'art "véritable" contraste avec l'art "officiel", soumis à l'idéal totalitaire, le plus souvent outil de propagande.

Force est de constater que, dans *Nous autres,* les émotions sont quasiment inexistantes, l'État Unique sanctionnant les pensées et les émotions autant que les actions. Dès le début, D-

[1] *Fahrenheit 451*, *op. cit*., p. 183.

503 se décrit comme un héros anti-artistique : « Moi, D-503 [...] je ne suis qu'un des mathématiciens de l'État Unique. Ma plume habituée aux chiffres, ne peut fixer la musique des assonances et des rythmes. »[1], puis : « Ah ! Que ne suis-je poète pour vous chanter comme vous le méritiez, ô Tables, cœur et pouls de l'État Unique ! ».[2] Cependant, certains parviennent à exprimer une certaine forme d'émotivité artistique, I-330 est le personnage dont la sensibilité est la plus proche de celle d'un artiste, c'est elle qui interprétera la pièce de Scriabine dans l'auditorium : « I s'approcha du piano [...] Elle portait le costume fantastique d'une époque passée [...] Elle laissa tomber sur nous un sourire qui était presque une morsure, s'assit et commença de jouer ».[3] Elle sera à l'origine de l'évolution de D-503, la "morsure" dont il parle, c'est peut-être bien celle de l'art sauvage et dangereux, dont le venin commence à faire effet : « - Je me sens bien coupable. Il est clair que l'on ne doit pas aimer "tout simplement, comme ça", mais "à cause de quelque chose" »[4], plus tard il confie : « J'avais conscience de moi ».[5] Cette évolution chez D-503 est très importante car elle précède une certaine prise de conscience, on pourrait même dire qu'elle la conditionne : « J'entendais la musique de mon imperceptible tremblement ».[6] L'analyse de cette nouvelle sensibilité s'accompagne alors d'une période de doute de soi-même : « D'ailleurs pourquoi écris-je tout cela et d'où me viennent ces étranges impressions ? ».[7] Pourtant, ce changement finit par avoir raison de sa "normalité" et devient propice à l'inspiration du narrateur : « Les murs étincelaient, l'eau coulait agréablement et, semblable à l'eau, une musique invisible se faisait entendre »[8], « Je [D-503] lui demandai du papier et écrivis les dernières lignes que vous venez de lire aux sons de cette musique transparente que produisait l'eau dans les tuyaux ».[9]

Cet éveil d'une sensibilité artistique n'est pas focalisé dans la seule personne de D-503, car nombreux de ses semblables en font l'expérience : « - ça va mal. Il s'est glissé une âme en vous. ».[10] Les docteurs du régime totalitaire expliquent alors, à l'aide d'une allégorie, les

---

[1] *Nous autres*, *op. cit*., p. 16.

[2] *Ibid*., p. 25.

[3] *Ibid*., p. 30.

[4] *Ibid*., p. 38.

[5] *Ibid*., p. 135.

[6] *Ibid*., p. 107.

[7] *Ibid*., p. 226.

[8] *Ibid*., p. 226.

[9] *Ibid*., p. 226.

[10] *Ibid*., p. 97.

inconvénients de posséder une âme : « Maintenant, supposez que par le feu on amollisse cette surface impénétrable et que les choses ne glissent plus, mais s'incrustent profondément dans ce miroir ».[1] Ce discours va bien sûr porter ses fruits, plus tard D-503 ne pourra plus assumer cette nouvelle façon de ressentir le monde, il se sent alors coupable vis-à-vis de la société dont il n'est pas encore certain de vouloir se démarquer :

> « J'étais redevenu le petit garçon qui pleurait à cause d'une tâche sur son uniforme, une tâche si minuscule que lui seul pouvait la voir. Il se peut que personne alentour ne voie de quelles tâches noires et indélébiles je suis couvert, mais je sais qu'il n'y a pas de place pour moi, criminel, au milieu de ces visages franchement ouverts. ».[2]

Nous l'avons vu, Clarisse McClellan dans *Fahrenheit 451*, Julia dans *1984* ou I-330 dans *Nous autres*, représentent le personnage déclencheur dans le parcours initiatique du personnage principal. Ainsi, I-330, celle qui va dévoiler le monde tel qu'il est en réalité, sera l'élément déclencheur dans l'éveil des sens de D-503 : « Vous devez apprendre à trembler de peur, de joie, de colère furieuse, de froid, vous devez adorer le feu. ».[3] C'est ici un changement assez brutal pour D-503 car ses goûts correspondent à ceux imposés par l'État Unique, les critères esthétiques sont rapportés dans son journal, il nous livre une vision singulière de sa réalité :

> « Quel joli ciel ! Il est bleu, pur du moindre nuage (à quel point les anciens devaient avoir le goût barbare, pour que leurs poètes fussent inspirés par ces volumes vaporeux, informes et niais, se pressant stupidement les uns les autres !). J'aime, et je suis sûr de ne pas me tromper si je dis que nous aimons seulement ce ciel irréprochable et stérile. ».[4]

L'amour que D-503 ressent pour I-330, et qu'il ne comprend pas au début, est le moteur de ce changement chez lui, la découverte de cette émotion va donc entraîner un trouble qu'il va tout d'abord essayer d'enrayer. D-503 démontre alors par son langage qu'il est dans l'incapacité de se singulariser : « si je dis que nous aimons... », il ne peut pas s'empêcher de se percevoir comme un élément d'une globalité, la béatitude d'un bonheur collectif. Juste après la description de ce ciel sans nuage, D-503 va nous donner un aperçu des critères esthétiques de

[1] *Ibid*., p. 97.

[2] *Ibid*., p. 146.

[3] *Ibid*., p. 168.

[4] *Ibid*., p. 17.

l'État Unique, c'est-à-dire, les seuls acceptés : « Je me souvins (c'était incontestablement une association d'idées par contraste) d'un tableau dans un musée. Il représentait un boulevard au XXème siècle, bigarré à vous faire tourner la tête, rempli d'une foule de gens, de roues, d'animaux, d'affiches, d'arbres, de couleurs, d'oiseaux... »,[1] de même : « Le plus grand de tous les monuments littéraires anciens parvenus jusqu'à nous : L' « Indicateur des Chemins de Fer ». Mettez-le à côté des Tables et vous aurez le graphite et le diamant ».[2] Pourtant, à la première occasion il ne pourra plus résister au pouvoir attractif de I-330 : « Non, après tout ce qui s'est passé, après lui avoir montré si nettement mes sentiments pour elle, c'est incroyable ! ».[3] D-503 sera alors confronté à des sentiments qui vont littéralement le submerger, il va difficilement accepter physiquement ses nouvelles facultés : « J'éprouvais un sentiment étrange. C'était comme si mes côtes avaient été des baguettes de fer et me serraient le cœur ».[4] L'auteur a situé la source de l'émotion à deux endroits dans le récit, la première est sociale, elle est représentée par le monde en-dehors de l'État Unique, c'est l'espace de liberté des Méphis : « Vous devez apprendre à trembler de peur, de joie, de colère furieuse, de froid, vous devez adorer le feu. Nous autres, les Méphis, nous voulons... »,[5] la société des Méphis est retournée à l'état de nature, l'homme y exprime naturellement ses sentiments ; la deuxième source émerge de l'âme de D-503.

Le discours de Zamiatine est clair, le récit montre qu'il est possible, pour un système totalitaire, de maintenir un moment l'art dans une forme d'expression stérile, c'est-à-dire lorsque celui-ci est obligé d'adopter le langage de l'idéologie totalitaire. Mais, à l'image du narrateur, constructeur du terrible vaisseau *Intégral*, il reste toujours un espoir d'assister à une renaissance d'un art anti-totalitaire. Cette renaissance qui prend la forme de la maladie chez D-503 - "la naissance d'une âme" - est, nous l'avons vu, illustrée par le lyrisme du narrateur. Mais Zamiatine veut aussi démontrer plus simplement que l'anéantissement de la liberté individuelle entraîne inévitablement la dégradation de l'art. En effet, il est impossible de dissocier l'expression artistique de l'homme, et il est ainsi illusoire de vouloir immobiliser indéfiniment l'art dans un cadre totalitaire, car celui-ci prend alors la voie de la dissidence.

Dans *1984*, la rencontre de Julia va provoquer un véritable séisme chez Winston, tant physique que psychologique, c'est un bouleversement de tout son être qui va se traduire par des

---

[1] *Ibid*., p. 19.

[2] *Ibid*., p. 25.

[3] *Ibid*., p. 61.

[4] *Ibid*., p. 62.

[5] *Ibid*., p. 168.

sentiments et des réactions physiques incontrôlables. Tout d'abord, la première rencontre de « la fille aux cheveux noirs » :

> « Mais cette fille en particulier lui donnait l'impression qu'elle était plus dangereuse que les autres. Une fois, alors qu'ils se croisaient dans le corridor, elle lui avait lancé un rapide regard de côté qui semblait le transpercer et l'avait rempli un moment d'une atroce terreur. L'idée lui avait même traversé l'esprit qu'elle était peut-être un agent de la Police de la Pensée. C'était à vrai dire très improbable. Néanmoins, il continuait à ressentir un malaise particulier, fait de frayeur autant que d'hostilité, chaque fois qu'elle se trouvait près de lui quelque part. »[1]

Cette première rencontre montre bien que Julia a touché Winston. Dans une société où la règle est la mesure en toute chose, Winston rencontre beaucoup de difficulté à contenir ce trouble qui le saisit, alors qu'il connaît très bien le risque qu'il encourt à exprimer un sentiment inapproprié :

> « Il était terriblement dangereux de laisser les pensées s'égarer quand on était dans un lieu public ou dans le champ d'un télécran. La moindre des choses pouvait vous trahir. Un tic nerveux, un inconscient regard d'anxiété, l'habitude de marmonner pour soi-même, tout ce qui pouvait suggérer que l'on était anormal, que l'on avait quelque chose à cacher. En tout cas, porter sur son visage une expression non appropriée (paraître incrédule quand une victoire était annoncée, par exemple) était en soi une offense punissable. Il y avait même en novlangue un mot pour désigner cette offense. On l'appelait *facecrime.* »[2]

Dès lors, la réaction de Winston face à cette situation est le rejet, il s'y applique "normalement" pendant les Deux Minutes de la Haine, un moment qui se prête à ce genre de sentiment. Rassemblés devant un « grand télécran », les citoyens de l'Océania laissent exprimer leur haine d'Emmanuel Goldstein, le « traître fondamental », leader de l'Eurasia, celui qui défend « la liberté de parler, la liberté de la presse, la liberté de réunion, la liberté de pensée. »[3] Winston profite donc de cet instant particulier pour exprimer tout son ressentiment :

> « On pouvait même, par moments, tourner le courant de sa haine dans une direction ou une autre par un acte volontaire. Par un violent effort analogue à celui par lequel, dans

[1] *1984*, *op. cit*., pp. 22-23.

[2] *Ibid*., p. 93.

[3] *Ibid*., p. 35.

> un cauchemar, la tête s'arrache de l'oreiller, Winston réussit soudain à transférer sa haine, du visage qui était sur l'écran, à la fille aux cheveux noirs placée derrière lui. De vivaces et splendides hallucinations lui traversèrent rapidement l'esprit. Cette fille, il la fouettait à mort avec une trique de caoutchouc. Il l'attachait nue à un poteau et la criblait de flèches comme un saint Sébastien. Il la violait et, au moment de la jouissance, lui coupait la gorge. Il réalisa alors, mieux qu'auparavant, pour quelle raison, exactement, il la détestait. Il la détestait parce qu'elle était jeune, jolie et asexuée, parce qu'il désirait coucher avec elle et qu'il ne le ferait jamais, parce qu'autour de sa douce et souple taille qui semblait appeler un bras, il n'y avait que l'odieuse ceinture rouge, agressif symbole de chasteté. »[1]

Cependant, on comprend bien que cette projection de haine n'est qu'une envie déguisée derrière ce fantasme sadique. L'émotion est donc bien présente chez Winston, déclenchée par la rencontre de Julia, elle est malaise, puis elle se fait rapidement violence. C'est la violence d'une émotion interdite dans la société de l'Océania, mais c'est aussi la violence d'une émotion qui bouleverse physiquement le corps d'un citoyen toujours sous l'emprise du carcan totalitaire, et de ses règles paradoxales comme « l'odieuse ceinture rouge, agressif symbole de chasteté. » Si la violence est nécessaire au départ, l'émotion provoquée prend une autre forme chez Winston, à l'occasion du deuxième rêve de Julia, celle-ci devient l'incarnation d'une force libératrice :

> « La fille aux cheveux noirs se dirigeait vers Winston à travers le champ. D'un seul geste, lui sembla- t-il, elle déchira ses vêtements et les rejeta dédaigneusement. Son corps était blanc et lisse, mais il n'éveilla aucun désir chez Winston, qui le regarda à peine. Ce qui en cet instant le transportait d'admiration, c'était le geste avec lequel elle avait rejeté ses vêtements. La grâce négligente de ce geste semblait anéantir toute une culture, tout un système de pensées, comme si Big Brother, le Parti, la Police de la Pensée, pouvaient être rejetés au néant par un unique et splendide mouvement du bras. Cela aussi était un geste de l'ancien temps. Winston se réveilla avec sur les lèvres le mot « Shakespeare ». »[2]

Winston est si touché par cette « fille aux cheveux noirs », qu'une autre rencontre se transforme en un choc quasi traumatique, il en est presque paralysé. Plus tard, son absence se manifeste par un sentiment de malaise insupportable chez Winston, c'est tout son corps qui

[1] *Ibid*., p. 28.

[2] *Ibid*., pp. 49-50.

souffre. L'endoctrinement du citoyen de l'Océania ne lui permet plus de cacher ses sentiments, et lorsque Winston "rencontre" Julia, son corps est incapable d'en supporter la charge émotionnelle, nous assistons alors à une renaissance, une insupportable mue qui permet à Winston de libérer son corps et son esprit du carcan qui entravait sa liberté dans l'Océania :

> « Son cœur se glaça soudain, et il sentit ses entrailles se fondre. Une silhouette revêtue de la combinaison bleue descendait le trottoir à moins de dix mètres. C'était la fille du Commissariat aux Romans, la fille aux cheveux noirs. La lumière baissait, mais il n'était pas difficile de la reconnaître. Elle le regarda en face, puis continua rapidement, comme si elle ne l'avait pas vu. Pendant quelques secondes, Winston se trouva trop paralysé pour se mouvoir. Puis il tourna à droite et s'en alla lourdement, sans remarquer à ce moment qu'il s'engageait dans une mauvaise direction. »[1]

De même :

> « Puis, pendant trois horribles jours, elle n'apparut pas du tout. Il sembla à Winston qu'il souffrait, d'esprit et de corps, d'une insupportable sensibilité, d'une sorte de transparence qui faisait de chaque mouvement, de chaque son, de chaque contact, de chaque mot qu'il devait prononcer ou écouter une agonie. Même en dormant, il ne pouvait échapper complètement au visage de la fille. Ces jours-là, il ne toucha pas à son journal. »[2]

Et lors de leur premier contact physique, l'expérience sensorielle du corps de Julia, bien qu'éphémère et au milieu de la foule, se traduit par une redécouverte du toucher et de la vue. Winston la voit pour la première fois, et il distingue alors ce qu'il y a de particulier chez elle :

> « Il était presque temps que Winston et la fille se séparent. Mais au dernier moment, pendant qu'ils étaient encore cernés par la foule, la main de la fille chercha celle de Winston et la pressa rapidement. Cela ne dura pas dix secondes, et cependant il sembla à Winston que leurs mains étaient restées longtemps jointes. Il eut le temps d'étudier tous les détails de sa main. Il explora les doigts longs, les ongles bombés, les paumes durcies par le travail avec ses lignes calleuses, et la chair lisse sous le poignet. Pour l'avoir simplement touchée, il pourrait la reconnaître en la voyant. Il pensa au même instant qu'il ne connaissait pas la couleur des yeux de la fille. Ils étaient probablement bruns. Mais les gens qui ont des cheveux noirs ont parfois les yeux bleus. »[3]

---

[1] *Ibid*., pp. 144-145.

[2] *Ibid*., p. 160.

[3] *Ibid*., p. 168.

3.2. De l'immobilisme totalitaire à la subversion artistique

« La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. »[1]

Nous venons de voir que l'émotion artistique était, d'une certaine manière, un engagement dans un acte de dissidence. Cependant, le régime totalitaire a bien souvent essayé de maîtriser l'art dans ce qu'il considérait comme des débordements néfastes au régime. Le contrôle de la plume s'est avéré beaucoup plus efficace que la répression par les armes dans bien des cas. Il semble alors intéressant de rendre compte de ce moment où l'artiste décide de délaisser les préceptes de l'art officiel pour un art plus vivant, un art désormais subversif.

Au début de *Nous autres*, D-503 dévoile la méthode que va employer le régime pour se lancer à la conquête de nouveaux mondes, et cela à l'aide de l'Intégral : « Mais avant toutes autres armes, nous emploierons celle du Verbe », de même « Tous ceux qui s'en sentent capables, sont tenus de composer des traités, des poèmes, des proclamations, des manifestes, des odes, etc., pour célébrer les beautés et la grandeur de l'État Unique ».[2] Le régime totalitaire a pour vocation de maîtriser ce qui fait l'essence même de l'art, c'est-à-dire l'élan, l'excès, la démesure ou l'insignifiant, enfin tout ce qui fait que l'art semble libre et insaisissable. L'art doit donc être dompté, il doit répondre à des critères bien définis, il finit alors par devenir une expression mathématisée où seule la mesure compte : « Pourquoi la danse est-elle belle ? [...] Parce que c'est un mouvement contraint, parce que le sens profond de la danse réside justement dans l'obéissance absolue et extatique, dans le manque idéal de liberté ».[3] On remarque ici une conception des critères esthétiques qui n'est pas sans rappeler ceux du classicisme. En effet, dans le chant 1 de *L'Art Poétique*, Boileau énonce que l'idéal classique se conçoit comme une conception artistique mais aussi comme un modèle humain :

« Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime :
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr ;
La rime est une esclave et ne doit qu'obéir.
Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,
L'esprit à la trouver aisément s'habitue ;

[1] André Breton, *Nadja*, Paris, Édition *princeps* : La Nouvelle Revue française, 1928 (revu et corrigé par l'auteur en 1963 dans la collection blanche de Gallimard), Gallimard, « Folio », 1990, p. 190.

[2] *Nous autres*, *op. cit*., p. 15.

[3] *Ibid*., p. 16.

Au joug de la raison sans peine elle fléchit
Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit. »[1]

Les numéros de *Nous autres* peuvent alors rappeler le souci de l'universel, de l'ordre et de la vérité permanente chez les classiques. Tout comme dans *Nous autres*, l'évolution du progrès est rejetée dans les œuvres des classiques car l'historique est dépassée par l'édification d'un homme éternel, et par conséquent d'une esthétique figée. Le souci de la perfection et de l'exemplarité passe donc bien avant celui de l'originalité, le particulier et le singulier finissent alors par être rejetés. À l'image du classique, le souci de l'artiste dévoué au régime totalitaire est l'ordre, le bon sens et la raison. L'art est alors codifié selon des règles très précises, comme la règle des trois unités qui constituent des contraintes, mais contribue toujours au respect de la mesure et au refus de tout excès. La liberté de la variété et la singularité sont autant de motif d'imperfection pour D-503 : « Nous étions tous différents... [...] Oui... Hélas ! »[2] ; Le Journal National déclare : « Votre maladie, c'est l'imagination ».[3] I-330 essayera d'éveiller la conscience de D-503 en revendiquant sa liberté, sa singularité et son dynamisme : « Oui, interrompit-elle, je veux être originale, c'est-à-dire me distinguer des autres. Être original, c'est détruire l'égalité... Ce qui s'appelait dans la langue idiote des anciens "être banal" n'est maintenant que l'accomplissement d'un devoir »[4], elle va ainsi essayer d'expliquer à D-503 ce qui serait véritablement à la base de la vie : « Tu [D-503] ne sais pas, mathématicien, qu'il n'y a de vie que dans les différences : différence de température, différence de potentiel. Et si la même chaleur ou le même froid règne partout dans l'univers, il faut les secouer pour que naissent le feu, l'explosion, la géhenne ».[5]

Zamiatine veut donc montrer l'importance du mouvement dynamique dans l'art, comparable à la différence de potentiel qui est, selon I-330, la source même de la vie, l'art doit retrouver ce déséquilibre créateur. L'auteur fait, une fois de plus, référence au mouvement de l'avant-garde, son implication dans l'exaltant mouvement révolutionnaire était une immense source d'inspiration pour les artistes. *Nous autres* illustre cette nécessité d'une nouvelle dynamique dans la société de l'État Unique :

---

[1] Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, 1674, Chant premier, pp. 3-4.
Édition électronique disponible à l'adresse suivante :
http://www.scribd.com/groups/documents/449-litt-rature-fran-aise-en-dition-lectronique?type=popular

[2] *Nous autres*., p. 20.

[3] *Ibid*., p. 181.

[4] *Ibid*., p. 40.

[5] *Ibid*., p. 178.

> « Voilà encore un cas où sa langue devance sa pensée, de même qu'il arrive à l'étincelle d'éclater trop tôt dans un moteur (au grand dommage parfois de son fonctionnement). »[1]

La renaissance d'une expression du mouvement dynamique prend ici la forme d'une particularité du langage, cette imperfection, dans le système totalitaire, est l'occasion d'illustrer l'inadéquation physique entre le citoyen et son conditionnement forcé à l'immobilisme intellectuel. Lorsque I-330 joue au piano un morceau de musique de l'"ancien monde", D-503 réagit physiquement, il décrit alors sa réaction comme étant l'expression d'une maladie :

> « ...Oui, l'épilepsie est une maladie mentale, une souffrance. D'abord douce et lente, la morsure devient toujours plus profonde. Et, lentement, le soleil. Ce n'est pas notre soleil bleu-cristal dont la lumière égale traverse les tuiles de verre, non, c'est un soleil sauvage, destructeur, brûlant et réduisant tout en miettes... ».[2]

D-503 interprète son état comme étant l'état pathologique d'un malade atteint d'épilepsie. L'évocation de cette maladie est très intéressante dans le récit, car les mouvements convulsifs que peuvent entraîner les crises épileptiques semblent comparables aux nouveaux mouvements dynamiques de la pensée du narrateur dans ce qui ressemble de plus en plus à un parcours initiatique. D-503 utilise plusieurs fois le terme épilepsie pour décrire l'expression d'un mouvement qui n'est pas rationnel :

> « Je vis un plafond blanc, des murs bleu sombre, des reliures rouges, vertes, orange, un bronze vert, des candélabres, une statue de Bouddha, des meubles tordus comme par l'épilepsie. Il était impossible de mettre tout ça en équation. ».[3]

L'état pathologique de D-503 révèle bien un changement chez ce personnage, initié par la rencontre de l'autre, ici I-330, il est intéressant de constater que, chez Zamiatine, le bouleversement qui va mener à la dissidence est décrit à l'aide d'un vocabulaire lié à la maladie ou à la folie. Voir le tableau suivant :

---

[1] *Ibid*., p. 23.

[2] *Ibid*., p. 31.

[3] *Ibid*., p. 38.

La maladie et la folie dans *Nous autres*	
Note 4 p. 29	« Le sauvage et le baromètre. Épilepsie »
Note 4 p. 30	Ils ne pouvaient composer qu'en se plongeant dans un état d'"inspiration", forme inconnue d'épilepsie.
Note 4 p. 31	« ... Oui, l'épilepsie est une maladie mentale, une souffrance. D'abord douce et lente, la morsure devient toujours plus profonde. »
Note 6 p. 38	« Il y avait là-dedans une variété sauvage, inorganisée, folle, comme leur musique, de couleurs et de formes, et, parmi ce désordre, cet étrange instrument de musique : un « piano ». Je vis un plafond blanc, des murs bleu sombre, des reliures rouges, vertes, orange, un bronze vert, des candélabres, une statue de Bouddha, des meubles tordus comme par l'épilepsie. Il était impossible de mettre tout ça en équation. »
Note 6 p. 41	« Je connais un médecin au Bureau Médical, il est inscrit pour moi. Si je le lui demande, il vous donnera un certificat établissant que vous avez été malade. »
Note 7 p. 43	« C'est clair, je suis malade : je ne rêvais jamais autrefois. Il paraît que rêver était la chose la plus ordinaire et la plus normale chez les anciens. Ce n'est pas étonnant, toute leur vie n'était qu'un affreux carrousel : vert, orange, le Bouddha, la sève. Nous savons maintenant que les songes sont le signe d'une sérieuse maladie mentale. »
Note 7 p. 47	« Vous êtes drôle aujourd'hui, vous n'êtes pas malade ? »
Note 7 p. 48	« — Oui, je suis malade », lui dis-je joyeusement (c'était là une contradiction inexplicable : il n'y avait pas lieu de se réjouir). (…) — Non, je n'y suis pas allé. Mais est-ce ma faute, est-ce ma faute si je suis malade ? »
Note 8 p. 49	« Ma maladie et le reste n'existent pas, j'aurais pu y aller ; il y a huit jours, j'aurais pu y aller sans hésiter. Pourquoi maintenant... Pourquoi ? »
Note 9 p. 55	« Le jour était clair et triomphal. C'était un de ces jours qui vous font oublier vos faiblesses, vos imprécisions, vos maladies ; tout devient cristallin, inflexible, éternel, comme notre nouveau verre... »
Note 9 p. 56	« Des ïambes divins et cuivrés résonnèrent au-dessus des tribunes, racontant la vie de l'insensé aux lèvres de verre qui se tenait là, sur les marches, attendant la conséquence logique de ses folies. »
Note 10 p. 61	« Comment aurait-elle pu savoir que j'ai été malade ?... Elle ne l'a pas su... Malgré tout... »
Note 10 p. 62	« Vous n'êtes tout de même pas allé au Bureau des Gardiens ! — J'étais... j'étais malade, je n'ai pas pu. »
Note 10 p. 65	« Vous serez toujours, ou malade, ou occupé, ou que sais-je encore ? Et puis, vous allez boire avec moi un peu de ce poison enchanteur... »
Note 10 p. 67	« Toute ma folie se dissipa d'un seul coup, j'étais redevenu moi-même. Une seule chose était certaine : je la détestais, la haïssais. »
Note 11 p. 72	« Je crois bien, pensai-je. Et dire que je critiquais son extérieur absurde, asymétrique, mais il a par contre un esprit remarquablement ordonné. C'est pourquoi il m'est si proche (je parle de mon premier moi, du moi véritable, l'autre, l'actuel, n'est qu'une maladie). »
Note 11 p. 73	« Je vous demande pardon, au nom du Bienfaiteur. Je suis tout à fait malade, je ne dors plus. Je ne comprends pas ce qui m'arrive... (…) Toute cette folie d'amour, de jalousie, ne se trouve donc pas uniquement dans ces livres idiots d'autrefois ? »
	« Certainement, je comprends. C'est une maladie très dangereuse, je n'en connais pas de

Note 13 p. 83	plus dangereuse... (…) C'étaient des certificats établissant que nous étions malades et ne pouvions aller à notre travail. »
Note 13 p. 85	« Il est très gênant pour moi, lecteurs planétaires, de vous raconter cet événement absolument incroyable. Mais qu'y puis-je, puisque tout s'est passé précisément ainsi ? Toute cette journée n'a-t-elle pas été remplie de faits incroyables, semblables à ceux de la vieille maladie du rêve ?»
Note 14 p. 86	« — Qu'est-ce que vous avez ? me demanda-t-il. Vous avez l'air... — Oui, je... je suis malade. Au fond c'était vrai, j'étais certainement malade. Tout ça, c'était une maladie. Je me souvins du certificat et mis la main à la poche. Il était là et bruissait sous mes doigts. Donc, tout, effectivement... »
Note 15 p. 91	« Maintenant, non, parce que je sais que j'en ai : je suis malade. C'est une maladie extraordinaire, car je n'ai pas envie de guérir. Cela ne me dit rien, voilà tout. (…) Lecteurs de ces notes, qui que vous soyez, vous connaissez le soleil : si vous avez jamais été malades comme je l'étais alors, vous savez ce qu'est, ce que peut être le soleil du matin. »
Note 16 p. 100	« À moins que ce ne fût mon imagination. J'attendis qu'il me donnât un certificat de maladie pour aujourd'hui et demain, lui serrai fortement les doigts sans mot dire et me sauvai. »
Note 17 p. 102	« Il se peut qu'elle soit plus heureuse que moi, oui, mais je suis une exception, je suis malade. »
Note 17 p. 105	« J'avais du sang aux doigts : il était clair que tout cela n'était pas un jeu de mon imagination malade, mais qu'était-ce donc ? »
Note 18 p. 109	« Que veut donc dire cette "âme" absurde, aussi réelle que mon unif ou que mes chaussures, bien que je ne les voie pas, rangés comme ils le sont dans l'armoire. Si les chaussures ne sont pas une maladie, pourquoi l'"âme" en est-elle une ? »
Note 20 p. 121	« Tout en moi est maintenant très calme. Je me sens vide comme une maison quand tout le monde est sorti. On reste seul, malade, et on entend distinctement le choc métallique des idées. »
Note 20 p. 123	« De cette hauteur, tout ce qui grouille dans le fond, tout ce qui nous est resté de la barbarie des anciens, présente la même grandeur : la maternité criminelle de O, le meurtre ou encore la folie de cet insensé qui a osé écrire des vers contre l'État Unique. »
Note 21 p. 128	« Pourquoi ? Hum ! Un vrai docteur commence à soigner un homme encore bien portant et qui ne doit tomber malade que le lendemain, ou le surlendemain, ou une semaine après. »
Note 21 p. 131	« C'est extraordinaire que l'on ne puisse trouver un moyen de guérir cette maladie du rêve ou de la rendre raisonnable et, peut-être même, utile. »
Note 22 p. 134	« Mais comment leur expliquer mon cas et toute ma maladie comme elle est racontée dans ces notes ? (…) — Je considère de mon devoir de signaler que le numéro D-503 est malade et hors d'état de contrôler ses sentiments. »
Note 22 p. 138	« Or, seuls ont conscience d'eux-mêmes, seuls reconnaissent leur individualité, l'œil dans lequel vient de tomber une poussière, le doigt écorché, la dent malade. L'œil, le doigt et la dent n'existent pas lorsqu'ils sont sains. N'est-il pas clair, dans ce cas, que la conscience personnelle est une maladie ? »
Note 23 p. 135	« Chère et admirable U ! — Vous avez certainement raison, je ne suis pas normal, je suis malade, j'ai une âme, je suis un microbe. Mais la floraison n'est-elle pas une maladie ? Le bouton qui éclate ne fait-il pas mal ? Ne pensez-vous pas que le spermatozoïde soit le plus terrible des microbes ? »
Note 25	« Il fit clapoter ses lèvres, tourna la tête et reprit sa course. Alors — j'ai honte de l'écrire mais il le faut absolument afin que vous puissiez, lecteurs inconnus, étudier ma maladie à

p. 150	fond — je le frappai entre les yeux. Vous comprenez : je le frappai. Je m'en souviens parfaitement. »
Note 25 p. 151	« Avoir voté contre... ! Le Jour de l'Unanimité ! J'ai honte pour eux, j'ai peur et je suis malade. »
Note 26 p. 153	« Le monde existe. Le typhus. 41° (…) Il est évident qu'il eût été aussi absurde de tenir compte de leurs voix que de considérer comme faisant partie d'une magnifique et héroïque symphonie la toux de quelques malades se trouvant par hasard dans la salle de concerts... »
Note 26 p. 155	« Le médecin préfère toujours le typhus et quarante degrés de fièvre à l'élévation progressive du pouls et à la période d'incubation. Il sait au moins à quelle maladie il a affaire. Ce « Méphi » qui bourgeonnait ce matin sur les murs était un exanthème et je compris le sourire de S… »
Note 28 p. 164	« Si votre monde est semblable à celui de nos ancêtres éloignés, imaginez que vous ayez abordé dans une sixième partie du monde, dans une Atlantide quelconque et que vous y voyiez des villes-labyrinthes, des gens volant dans l'espace sans aucun moyen apparent, des pierres soulevées par le seul regard, en un mot des choses que vous ne vous seriez jamais imaginées, même pendant la maladie du rêve. »
Note 28 p. 166	« — Mais c'est fou ! lui dis-je. Cette opposition entre vous et l'État Unique, c'est comme si l'on mettait la main devant la bouche d'un canon en pensant que l'on peut arrêter le coup de cette manière. C'est de la folie pure. »
Note 29 p. 173	« — Vous êtes devenue folle. De quoi vous réjouissez-vous ? Pouvez-vous oublier ce qui vous attend ? »
Note 31 p. 181	« Mais ce n'est pas de votre faute : vous êtes malades. Votre maladie, c'est l'imagination. C'est un ver qui creuse des rides noires sur vos fronts. C'est une fièvre qui vous oblige à courir plus loin, bien que ce « plus loin » commence où finit le bonheur. C'est la dernière barricade sur le chemin du bonheur.»
Note 31 p. 186	« — Tu as été malade, à cause de moi tu as commis des crimes. N'en as-tu pas souffert ? L'Opération va te guérir de moi. Adieu ! »
Note 32 p. 192	« En dedans de moi, la même idée bourdonnait fiévreusement : « Je ne peux pas, il faut trouver quelque chose, je ne peux emmener ce type-là derrière moi chez I. »
Note 32 p. 193	« — Ils sont tous devenus fous. En voilà un qui affirme avoir vu un homme nu et tout couvert de poils près de la Maison Antique... — Oui, et je le répète, je l'ai vu, dit une voix. — Qu'est-ce que vous en pensez, hein ? Il a le délire ! » Ce mot « délire » fut dit avec tant d'inébranlable conviction que je me demandai, en pensant à tout ce que j'avais vu et fait pendant ces derniers jours, si je ne l'avais pas aussi. »
Note 34 p. 204	« Des minutes et des heures passèrent... Mon moteur logique tournait fiévreusement et à toute vitesse. »
Note 35 p. 209	« Vous êtes fou ? Vous n'allez pas... »
Note 39 p. 223	« Je saisissais les gens par la manche et les suppliais comme un malade supplie qu'on lui donne quelque chose qui mettrait fin à tout, même au prix d'une douleur momentanément intolérable. Une femme étroitement serrée dans son unif me pouffa de rire au nez : — Il a des coliques. Conduisez-le aux cabinets, c'est la seconde porte à droite... »
Note 40 p. 228	« Le lendemain, je me rendis chez le Bienfaiteur et lui racontai tout ce que je savais sur les ennemis du bonheur. Je ne comprends pas pourquoi cela m'avait paru si difficile auparavant. Ce ne peut être qu'à cause de ma maladie, à cause de mon âme. »

Ce tableau nous montre que si la folie est un symptôme d'un état de dissidence dans l'État Unique, c'est avant tout la maladie qui atteste ce dysfonctionnement dans le collectif de la société totalitaire. A l'image de D-503, celui qui n'obéit plus aux lois de cette société constate un changement, non seulement, dans son esprit qu'il sent proche de la folie, mais surtout dans son corps qui est pris d'un étrange malaise, comme si celui-ci était physiquement endoctriné pour refuser une perception du mon monde autre que celle enseignée par l'État Unique. Les troubles du corps révèlent ceux de l'esprit chez Zamiatine.

Dans *1984*, Orwell développe la même thématique, mais celle-ci est beaucoup plus centrée autour de la folie qui submerge progressivement Winston lorsqu'il s'engage dans une résistance et se soustrait au regard de Big Brother. L'influence de Julia est si importante que Winston se sent mourir (p.145), la transformation est très douloureuse, et cette douleur du corps symbolise la difficulté de l'esprit à quitter le conditionnement. Enfin, la folie, plus importante à partir de la deuxième partie, souligne l'état de dissidence assumé par Winston et illustré par son premier contact physique avec Julia :

La maladie et la folie dans *1984*	
(p. 22) Winston voit Julia pour la première fois pendant les Deux Minutes de la Haine.	
Partie I p. 22	« Une fois, alors qu'ils se croisaient dans le corridor, elle lui avait lancé un rapide regard de côté qui semblait le transpercer et l'avait rempli un moment d'une atroce terreur. […] Néanmoins, il continuait à ressentir un malaise particulier, fait de frayeur autant que d'hostilité, chaque fois qu'elle se trouvait près de lui quelque part. »
Partie I p. 28	« Une hideuse extase, faite de frayeur et de rancune, un désir de tuer, de torturer, d'écraser des visages sous un marteau, semblait se répandre dans l'assistance comme un courant électrique et transformer chacun, même contre sa volonté, en un fou vociférant et grimaçant. »
Partie I p. 89	« Comparativement à l'année précédente, il y avait plus de nourriture, plus de maisons, plus de meubles, plus de casseroles, plus de combustible, plus de navires, plus d'hélicoptères, plus de livres, plus de bébés, plus de tout en dehors de la maladie, du crime et de la démence. »
(p. 92) Winston rencontre Julia pour la deuxième fois.	
Partie I p. 117	« Il se demanda, comme il l'avait fait plusieurs fois déjà, s'il n'était pas lui-même fou. Peut-être un fou n'était-il qu'une minorité réduite à l'unité. A une certaine époque, c'était un signe de folie que de croire aux révolutions de la terre autour du soleil. Aujourd'hui, la folie était de croire que le passé était immuable. Peut-être était-il le seul à avoir cette croyance. S'il était le seul, il était donc fou.»
Partie I p. 125	« C'était leur plaisir, leur folie, leur calmant, leur stimulant intellectuel. »
Partie I p. 127	« Winston se remémora soudain le passage du livre d'Histoire qu'il avait copié dans son journal et une folle impulsion s'empara de lui. […] C'était une folie, naturellement. »

Partie I p. 140	C'était une idée folle et impossible qui devait être abandonnée aussitôt que pensée, mais la pièce avait éveillé en lui une sorte de nostalgie,
Partie I p. 144	« L'acte de folie le plus grave avait été d'abord de revenir là après avoir acheté l'album et sans savoir s'il pouvait se fier au propriétaire du magasin. […] Même le projet fou de louer la chambre du premier traversa encore son esprit. »
(p. 144) Winston rencontre Julia pour la troisième fois.	
Partie I p. 145	« Pendant quelques secondes, Winston se trouva trop paralysé pour se mouvoir. […] Pendant deux secondes, il sentit qu'il mourrait s'il n'arrivait pas tout de suite à un water. Mais il ne devait pas y avoir de water public dans un tel quartier. Puis le spasme disparut, laissant une douleur sourde. »
(p. 153) Winston rencontre “physiquement“ Julia pour la quatrième fois.	
Partie II p. 153	« Ils étaient peut-être à quatre mètres l'un de l'autre quand la fille trébucha et tomba presque à plat sur le sol. La douleur lui arracha un cri aigu. Elle avait dû tomber en plein sur le bras blessé. »
Partie II p. 155	« Il fut un moment tenté de rentrer dans un water et de le lire tout de suite. Mais il savait bien que cela aurait été une épouvantable folie. C'était l'endroit où on était le plus certain d'être continuellement surveillé par les télécrans. »
Partie II p. 156	« Mais il y avait une autre possibilité plus folle qui lui faisait relever la tête, bien qu'il essayât, mais vainement, de n'y pas penser. »
Partie II p. 160	« Il sembla à Winston qu'il souffrait, d'esprit et de corps, d'une insupportable sensibilité, d'une sorte de transparence qui faisait de chaque mouvement, de chaque son, de chaque contact, de chaque mot qu'il devait prononcer ou écouter une agonie. »
Partie II p. 168	« Tourner la tête et la regarder eût été une inconcevable folie. »
Partie II p. 180	« Tout ce qui laissait entrevoir une corruption l'emplissait toujours d'un espoir fou. »
Partie II p. 191	Sinon, comment aurait-on pu maintenir au degré voulu, chez les membres du Parti, la haine et la crédulité folles dont le Parti avait besoin, si l'on n'emmagasinait quelque puissant instinct et ne l'employait comme force motrice?
Partie II p. 196	« Folie, folie, lui répétait son cœur. Folie consciente, gratuite, qui mènerait au désastre. De tous les crimes que pouvait commettre un membre du Parti, c'était celui-ci qui pouvait le moins se dissimuler. »
Partie II p. 198	« “ Folie! folie! folie! “ pensa-t-il encore. Il était inconcevable qu'ils pussent fréquenter cet endroit plus de quelques semaines sans être pris. »
Partie II p. 200	« Quand il en parla à Julia, elle accepta avec une promptitude inattendue. Tous deux savaient que c'était une folie. »
Partie II p. 212	« Parfois, dans le lointain, il y avait d'énormes explosions que personne ne pouvait expliquer et à propos desquelles circulaient de folles rumeurs. »
Partie II p. 230	« Des heures et des heures, elle restait assise sur le lit, presque immobile, à nourrir la jeune sœur de Winston, enfant de deux ou trois ans, petite, malade, silencieuse, dont le visage était simiesque à force de minceur. »
Partie II p. 231	« A chaque repas, elle le suppliait de ne pas être égoïste, de se rappeler que sa petite sœur était malade et avait besoin, elle aussi, de nourriture. »
Partie II p. 239	« Cela avait été un acte imprudent de venir là, et une pure folie d'arriver ensemble, bien qu'à la vérité ils fussent venus par des chemins différents et ne se soient rencontrés qu'à la porte d'O'Brien. »
Partie II p. 245	« — Vous êtes prêts à tromper, à faire des faux, à extorquer, à corrompre les esprits des enfants, à distribuer les drogues qui font naître des habitudes, à encourager la prostitution, à propager les maladies vénériennes, à faire tout ce qui est susceptible de causer la démoralisation du Parti et de l'affaiblir?»
Partie II p. 249	« Quand il parlait de meurtre, de suicide, de maladie vénérienne, de membres amputés et de visages modifiés, c'était avec un léger accent de persiflage. »
Partie II p. 259	« Mais lorsqu'il se traînait, les yeux collants et malades, vers sa cabine, c'était pour trouver une autre pluie de cylindres de papier qui recouvraient le bureau comme un monceau de neige »

Partie II p. 269	« Si la machine était délibérément employée dans ce but, la faim, le surmenage, la malpropreté, l'ignorance et la maladie pourraient être éliminées après quelques générations. »
Partie II p. 275	« […] d'autres recherchent des gaz nouveaux et plus mortels ou des poisons solubles que l'on pourrait produire en quantité suffisante pour détruire la végétation de continents entiers, ou encore des espèces de germes de maladie immunisés contre tous les antidotes possibles (…) »
Partie II p. 307	« Pour que l'égalité humaine soit à jamais écartée, pour que les grands, comme nous les avons appelés, gardent perpétuellement leurs places, la condition mentale dominante doit être la folie dirigée. »
Partie II p. 308	« Mais après l'avoir lu, sa certitude de ne pas être fou était plus forte. Il y avait la vérité, il y avait le mensonge, et si l'on s'accrochait à la vérité, même contre le monde entier, on n'était pas fou. »
Partie III p. 326	« Tout revenait à son corps malade qui se recroquevillait en tremblant devant la moindre souffrance. »
Partie III p. 336	« L'homme, comme un fou, regarda les autres autour de lui, comme s'il pensait qu'il pourrait mettre à sa place une autre victime. »
Partie III p. 356	« O'Brien l'avait torturé jusqu'aux limites de la folie et, dans peu de temps, certainement, l'enverrait à la mort. »
Partie III p. 348	« Même actuellement, je m'en rends bien compte, vous vous accrochez à votre maladie avec l'impression qu'elle est une vertu. »
Partie III p. 350	« Peut-être cette folle dislocation de l'esprit pouvait-elle réellement se produire. C'est par cette idée que Winston était vaincu. »
Partie III p. 352	« Vous avez préféré être un fou, un minus habens. L'esprit discipliné peut seul voir la réalité, Winston. »
Partie III p. 357	« Pour vous rendre la santé de l'esprit. Savez-vous, Winston, qu'aucun de ceux que nous amenons dans ce lieu ne nous quitte malade ? […] De plus, il était plein d'une sorte d'exaltation, d'une ardeur folle. »
Partie III p. 361	« La voix d'O'Brien était devenue presque rêveuse. L'exaltation, l'enthousiasme fou marquaient encore son visage. […] Comment O'Brien pourrait-il, dans ce cas, être fou ? »
Partie III p. 365	« Votre esprit me plaît. Il ressemblerait au mien s'il n'avait été malade. […] Vous la reconnaîtriez à peine. Toute sa rébellion, sa fourberie, sa folie, sa malpropreté d'esprit, tout a été brûlé et effacé. Ce fut une conversion parfaite, un cas de manuel. »
Partie III p. 366	« Son esprit se contracta à la pensée des arguments fous et indiscutables avec lesquels O'Brien le démolirait. »
Partie III p. 370	« — Que peut-on, pensa Winston, contre le fou qui est plus intelligent que vous, qui écoute volontiers vos arguments, puis persiste simplement dans sa folie ? »
Partie III p. 373	« Vous ne commandez même pas au climat ou à la loi de gravitation. Et il y a les maladies, les souffrances, la mort.»
Partie III p. 380	« Il s'entendit promettre de mentir, voler, falsifier, tuer, d'encourager la morphinomanie, la prostitution, de propager les maladies vénériennes, de lancer du vitriol au visage des enfants. »
Partie III p. 382	« Au jugé, il aurait dit que c'était le corps d'un homme de soixante ans, souffrant d'une maladie pernicieuse.»
Partie III p. 387	« La première fois qu'il essaya de fumer, il fut malade, mais il persévéra et fit longtemps durer son paquet en fumant une moitié de cigarette après chaque repas. »
Partie III p. 400	« Ils attaquent aussi les malades et les mourants. Ils savent reconnaître, avec une étonnante intelligence, si un homme est impotent. »
Partie III p. 401	« Tout était devenu noir. Un moment, il fut un fou, un animal hurlant. »
Partie III p. 402	« Une panique folle s'empara encore de lui. Il était aveugle, impuissant, hébété. »
Partie III p. 414	« Bientôt, Winston était follement excité et se tordait de rire à voir les puces grimper les échelles avec espoir puis glisser au bas des serpentins et revenir presque au point de départ. »

De même dans *Fahrenheit 451*, Bradbury reprend aussi cette thématique pour évoquer les troubles physiques chez Montag après la rencontre de Clarisse :

La maladie et la folie dans *Fahrenheit 451*	
Première partie p. 25	« — Eh bien, dit-elle, j'ai dix-sept ans et je suis folle. Mon oncle affirme que les deux vont toujours ensemble. Lorsqu'on te demande ton âge, m'a-t-il dit, réponds toujours que tu as dix-sept ans et que tu es folle. »
Première partie p. 35	« — Vous n'êtes médecin ni l'un ni l'autre. Pourquoi le Service des urgences n'a pas envoyé un docteur ? »
Première partie p. 36	« Pour un truc comme ça, on n'a pas besoin de médecin ; suffit de deux mecs dégourdis, ils vous liquident le problème en une demi-heure. »
Première partie p. 42	« — Je continue de faire la folle. C'est bon de sentir la pluie. J'adore marcher sous la pluie. »
Première partie p. 57	« — On l'a embarqué pour l'asile. Les hurlements qu'il poussait ! — Il n'était pas fou. Beatty arrangea tranquillement ses cartes. “Tout homme qui croit pouvoir berner le gouvernement et nous est un fou. »
Première partie p. 75	« Au matin, il avait de la fièvre et des frissons. — Ce n'est pas possible que tu sois malade », dit Mil-dred. […] — Tu veux bien faire ça pour un malade ? — Et mon aspirine ?— Tu n'as jamais été malade. » Elle repartit. »
Première partie p. 77	« — Je ne peux pas l'appeler. Je ne peux pas lui dire que je suis malade. […] — Tu n'es pas malade », déclara Mildred.»
Première partie p. 78	« Bon Dieu ! Toute la nuit j'ai essayé de l'éteindre dans ma tête. C'était à devenir fou. »
Première partie p. 80	« — Fais-le entrer, veux-tu ? Dis-lui que je suis malade.»
Première partie p. 81	« — Une idée que j'ai eue comme ça de passer voir comment allait le malade.»
Première partie p. 94	« Je suis horriblement malheureux, je suis dans une rogne folle, et je ne sais pas pourquoi, mais on dirait que je prends du poids. »
Deuxième partie p. 121	« — Ça m'intéresse tellement que j'en suis malade. »
Deuxième partie p. 131	« Elles se penchèrent en avant au bruit que fit Montag en avalant sa dernière bouchée. Elles écoutèrent sa respiration fiévreuse. »
Deuxième partie p. 138	« Mais je ne remettrai plus jamais les pieds dans la maison de fous de ce pompier ! »
Deuxième partie p. 143	« Bienvenue au bercail, Montag. J'espère que vous allez rester avec nous maintenant que votre fièvre est tombée et que vous n'êtes plus malade. »
Deuxième partie p. 143	« Autant essayer d'éteindre un incendie avec un pistolet à eau. Quelle sottise, quelle folie. Une colère débouchait sur une autre. »
Deuxième	« Vous étiez fou de rage, me bombardiez de citations. Je parais calmement tous les coups. »

partie p. 144	
Troisième partie p. 157	« Montag n'entendait pas, il était très loin, dans un rêve de fuite, parti, abandonnant derrière lui ce cadavre couvert de suie qui tanguait devant un autre fou furieux.»

La renaissance de l'émotion passe inévitablement par la douleur du corps et de l'esprit longtemps pliés aux règles totalitaires. Que cette nouvelle perception du monde passe par la rencontre d'un personnage-déclencheur, ou par la confrontation avec les vestiges de l'ancien monde, celle-ci entraine d'abord un trouble du corps. La douleur de cette renaissance montre bien la difficulté de l'esprit à se délivrer du conditionnement et à prendre le chemin de l'autonomie. Cette souffrance est liée à l'organisation particulière de la société et à un endoctrinement des citoyens qui rendent insupportable l'état de dissidence dans l'État totalitaire. Entrer en dissidence c'est admettre que l'on n'était pas soi-même, et risquer la voie de la schizophrénie, car pour l'État, la dissidence est assimilée à la folie et "soignée" en tant que tel :

> « Un cas de folie a pour titre de couverture : Comment en 1970 se débarrasser en U.R.S.S. d'un intellectuel encombrant ou les avatars du K.G.B. et de la psychiatrie soviétique. […] Pour David Cooper, toute folie est dissidence politique. »[1]
>
> « Tout homme qui croit pouvoir berner le gouvernement et nous est un fou. »[2]

Dans nos dystopies, la figure imposante de Big Brother, ou de Bienfaiteur, est le premier personnage de l'État, ses actions prennent la forme de valeur étalon pour la vie de tous les citoyens, ainsi sa description n'échappe pas au conditionnement de l'immobilisme totalitaire, il a une fonction d'exemplarité et de premier rempart contre la dissidence :

> « Une de ces mains énormes se leva lentement, en un geste de bronze. Obéissant à ce geste, un numéro se leva des tribunes et s'approcha du Cube »[3] ; « Le Bienfaiteur fit un autre geste lent et lourd : un second poète apparut sur les marches du Cube. […] La main surhumaine fit un troisième geste de fonte ».[4]

[1] Françoise Tilkin, *Quand la folie se racontait. Récit et antipsychiatrie*, Paris, Rodopi, 2004, p. 165.

[2] *Fahrenheit 451*, *op. cit.*, p. 57.

[3] *Nous autres*, *op. cit.*, p. 56.

[4] *Ibid.*, p. 57.

La maîtrise du mouvement est une préoccupation de l'idéologie totalitaire, ce souci est rationalisé dans la vie quotidienne du citoyen de l'État Unique, mais il a trouvé sa réalisation concrète dans de nombreuses formes d'expressions artistiques : les statues monolithiques célébrant les régimes totalitaires en sont un exemple. L'idéal totalitaire s'est aussi exprimé sous des formes inattendues, le culte du corps et du mouvement parfait dans les films de Leni Riefenstahl est un exemple saisissant.

Ces deux plans, ci-dessous, des *Dieux du stade,* de Leni Riefenstahl, exposent le mouvement, non pas comme antidote à l'immobilisme, mais comme l'expression de la perfection physique, du culte du corps dans la propagande d'une certaine idéologie totalitaire sur la suprématie raciale. Ce témoignage de la propagande totalitaire nazie est un film-documentaire qui se consacre à des études esthétisantes du mouvement suivant une étonnante démonstration visuelle de la cinétique du corps d'un athlète.

Leni Riefenstahl – *Les Dieux du stade*
Film documentaire – 1938.

Dans *Nous autres*, le mouvement est traité différemment, il suit la courbe de l'entropie imposée par les règles de l'État, il est victime de la pesanteur totalitaire. Cette réflexion de Zamiatine indique bien le sort réservé à l'art dans les conditions du "réalisme socialiste", ce mouvement contraint à sa plus simple expression représente l'espace de l'artiste dans la

nouvelle Union soviétique. Face à une politique de la réduction de liberté, le récit de Zamiatine démontre comment l'art peut retrouver sa véritable fonction au sein de la société, par sa propension à renaître là où on l'attend le moins. Dans la société de l'État Unique, la Maison Antique est le vestige de l'ancien monde, des traces de l'art, tel qu'il pouvait s'exprimer lorsqu'il était libre, s'offrent à la vue de D-503 lorsque I-330 lui fait découvrir cette Maison. D-503 fait une description de cet art, nous l'avons vu précédemment, comme si celui-ci était le résultat de l'épilepsie. Cependant, la Maison Antique constitue un lieu stratégique dans le récit, c'est par elle que l'espoir renaît, car située contre le Mur Vert, qui sépare les deux mondes, elle est un lieu de passage secret qui permet aux Méphis d'aller et venir dans la ville de l'État Unique, elle donne l'occasion à D-503 de découvrir le monde libre. Cette ouverture dans le Mur Vert redonne vie au mouvement :

> « J'avais compris que pendant mon attente dans les couloirs, ils avaient percé ou détruit le Mur Vert. Une vague énorme s'était précipitée sur nous et avait submergé notre ville purgée du monde inférieur ».[1]

À l'image de l'œuvre, ci-dessous, de Dimitri Vrubel sur le Mur de Berlin, le mouvement anti-totalitaire émerge là où on ne l'attend pas, c'est donc par le Mur vert que va s'infiltrer une autre maladie pour le totalitarisme : la Dissidence.

Bundesarchiv, B 145 Bild-F086695-0013
Foto: Lemmerz, Wolfgang | 19. Dezember 1990

Portrait d' Andreï Dmitrievitch Sakharov (« Danke, Andrej Sacharow ») par Dimitri Vrubel pour l'exposition sur le Mur de Berlin de mai 1990 à octobre 1990 (côté Est).[2]

---

[1] *Nous autres*, *op. cit.*, p. 158.

[2] Source de la photographie : http://de.wikipedia.org/wiki/Andrei_Dmitrijewitsch_Sacharow

L'exposition est visible sur le site internet suivant : http://www.berlin-in-bildern.de/details.php?image_id=58

B : Dystopie et récit politique

> « Que sont donc ces sociétés en devenir ? Quelle est leur importance au sein des œuvres d'inspiration utopique ? […] le récit prémonitoire n'est souvent qu'une allégorie politique transparente […] Dans la mesure où les ouvrages retenus ici expriment les craintes ou les rêves d'une société et décrivent un monde séparé du réel quotidien par la création de nouveaux postulats de base […] »[1]

1. La dystopie et l'art du récit engagé

> « Grand connaisseur de Wells, Zamiatine transforme le roman d'anticipation scientifique en une arme de l'esprit critique. Par là, il devient le véritable précurseur de toute une littérature anti-utopique anglosaxonne, et l'on sait quelle influence son livre a exercée, autant sur *Le Meilleur des mondes*, d'Aldous Huxley, que sur *1984*, de George Orwell. »[2]

1.1. La critique du totalitarisme contemporain

> « Il est question de guerre larvée entre grandes puissances, de course aux armements, de peur du nucléaire, de la coupure de l'homme et ses racines naturelles, de la violence comme exutoire au mal de vivre, de banlieues anonymes, de délinquance, des liens problématiques entre progrès et bonheur, c'est-à-dire de ce qui compte parmi les grandes préoccupations de cette fin de siècle. Il y est aussi et surtout question de l'impérialisme des médias, du grand décervelage auquel procèdent la publicité, les jeux, les feuilletons, les "informations" télévisés. Car, comme le dit Bradbury dans un des deux essais cités en appendice de son livre, "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. »[3]

Christian Grenier (dans *La S.F., Lectures d'Avenir ?*) ne croit pas que la science-fiction permet de lire l'avenir. Il pense plutôt qu'elle aide à décoder le présent, à mieux comprendre les

---

[1] Hélène Greven-Borde, *Formes du roman utopique en Grande-Bretagne : 1918-1970*, Rouen, Publication Université Rouen Havre, 1984, p. 91.

[2] Jorge Semprun, Préface de *Nous autres*, *op. cit*., p. 13.

[3] Jacques Chambon, Préface de *Fahrenheit 451*, *op. cit*., pp.12-13.

mécanismes des sociétés et, d'une certaine façon, à mieux maîtriser un futur qu'elle ne décrit jamais exactement, mais dont elle montre toutes les incertitudes.

Ainsi, la science-fiction ne peut se définir comme relevant par nature de la spéculation technologique, ou comme devant à tout prix vulgariser des vérités scientifiques. Genre littéraire à part entière, ce que plus personne ne conteste, elle est une activité intellectuelle autonome, qui ne dépend d'aucune vérité qui ne lui soit extérieure, ni d'aucun progrès technique qu'elle devrait anticiper ou décrire. Elle est un instrument de mise en lumière de l'idéologie. C'est quand elle se refuse à décrire une quelconque machine ou des planètes improbables peuplées d'extraterrestres exotiques, qu'elle gagne toute sa puissance. La signification de tels romans est bien souvent politique.

Nous avons vu qu'à l'inverse des romans de Jules Verne, la science peut être absente des récits de science-fiction, l'homme devient alors la préoccupation centrale des récits d'anticipation. Jean Louis Curtis (auteur en 1957 d'un recueil de nouvelles de science-fiction : *Un saint au néon*) affirmait que « ce qui compte dans un bon roman de science-fiction, ce n'est, en vérité, ni la science ni la fiction : c'est l'hypothèse philosophique »[1] C'est que la science-fiction, au XXe siècle, n'hésite pas à prendre pour base de travail, donc pour champ spéculatif, toutes les sciences humaines et morales, politique, économie, sociologie, littérature, psychologie, histoire... En effet, dans *Fahrenheit 451* Bradbury n'extrapole pas les dernières découvertes de l'astronautique ou de la mécanique, il nous propose la vision d'une société fonctionnant au moyen de lois ou de mœurs différentes. Les auteurs de nos dystopies ont dans leur roman un double propos : critiquer certains travers de la société de leur temps, et montrer, au moyen d'une fiction romanesque, le fonctionnement (et éventuellement les bienfaits ou les excès) d'une société reposant sur des fondements différents.

Pourtant, il ne faut pas oublier que la seconde guerre mondiale, et le sentiment d'horreur qu'elle a suscité dans le monde, notamment dans le monde artistique, a été l'une des influences majeures de la littérature de science-fiction, et de la littérature en général :

> « Qu'y a-t-il eu à l'origine de mon inspiration ? Tout un réseau d'influences, c'est certain, qui m'a poussé à plonger tête la première dans ma machine à écrire pour refaire surface tout ruisselant d'hyperboles, de métaphores et de comparaisons sur le feu, l'imprimé et le papyrus. Bien sûr. Il y avait Hitler et ses bûchers de livres dans

[1] Christian Grenier, *La Science-fiction, lectures d'Avenir* ?, Préface de Bradbury, Presses universitaires de Nancy, 1994, p. 9.

l'Allemagne de 1934 ; les rumeurs sur Staline et ses semblables et leurs briquets à amadou. »[1]

Lorsque le roman de Bradbury paraît en feuilleton en 1953, il relève bien plus de la littérature d'actualité "engagée" que de la science-fiction. Pourtant, selon une démarche propre au genre, l'écrivain déplace dans le futur une situation contemporaine particulièrement brûlante. *Fahrenheit 451* révèle son art de la métaphorisation, le récit présente sa vision de la réalité, radicalisée et démultipliée, cette situation contemporaine donne à son roman une valeur de cri d'alarme. 1953, c'est en effet l'année où culmine aux États-Unis la psychose anticommuniste, engendrée par la guerre de Corée, les premières explosions atomiques soviétiques et entretenue par divers hommes politiques, dont le plus connu, parce que le plus paranoïaque et le plus remuant, reste le sénateur Joseph McCarthy. En juin, les époux Rosenberg, condamnés à mort depuis 1951 pour avoir prétendument livré des secrets atomiques au vice-consul soviétique à New York, passent sur la chaise électrique - une autre forme d'élimination par le feu.

Mais ce n'est là que l'épisode le plus spectaculaire - vu son retentissement international - d'une "chasse aux sorcières" qui existait bien avant de prendre le nom de "maccarthysme". Dès 1947, c'est-à-dire au lendemain de l'accession d'Harry Truman à la Présidence, des commissions d'enquête étaient en place, bientôt secondées par les traditionnels dénonciateurs (pour débusquer "l'ennemi intérieur"), communistes, sympathisants, voire libéraux jugés "trop libéraux" dans tous les secteurs d'activité : gouvernement, administration, industrie, presse, éducation et loisir. C'est ainsi, pour s'en tenir au seul domaine culturel, qui touchait particulièrement Bradbury, dans la mesure où il en faisait partie et y comptait déjà beaucoup d'amis, que durant une demi-douzaine d'années (en gros jusqu'à ce que McCarthy soit désavoué par le Sénat en raison même de ses excès), de nombreux artistes - acteurs, scénaristes, réalisateurs de films - et d'intellectuels - écrivains, hommes de science, professeurs - furent privés de travail, parfois de liberté (Edward Dmytryk, Dalton Trumbo), mis à l'index (J.D. Salinger avec *L'Attrape-Coeur*) ou conduits à s'exiler (Charlie Chaplin devra s'installer en Suisse en 1952).

Les États-Unis s'étaient donc dotés d'un système répressif digne d'un véritable "État totalitaire". Dès lors, ce système ne pouvait échapper à la plume de Bradbury, car décrire le fonctionnement d'un système totalitaire dans le futur était devenu l'un des thèmes favoris des

[1] Ray Bradbury, « Burning Bright » : « De l'étincelle à l'incendie », 14 février 1993, dans dossier *Fahrenheit 451*, *op. cit.*, p. 235.

auteurs de science-fiction. Ainsi, nous pouvons affirmer que le sujet de *Fahrenheit 451* n'est pas dépassé, et il ne le sera certainement jamais, pas plus que ne serait *1984* sous le prétexte que l'année 1984 n'a pas confirmé la vision qu'en avait George Orwell lorsqu'il rédigea son livre en 1948. En effet, l'un des paradoxes de la littérature d'anticipation est de prévoir un avenir pour que celui-ci ne se réalise pas. Et lorsque ces auteurs démontent les mécanismes du totalitarisme, c'est pour alors éviter l'avènement d'un état totalitaire dans le futur.

Avec *Retour au meilleur des mondes*, essai paru en 1958, Huxley cherche à vérifier, trente ans plus tard, les "prédictions" des années 30 dans *Le Meilleur des mondes*. Le constat est assez pessimiste, puisqu'il estime que la vision de son récit, écrit en 1931, vraisemblable à une échéance beaucoup plus brève qu'il ne l'avait prévu :

> « Les prophéties faites en 1931 se réalisent bien plus tôt que je le pensais. L'intervalle béni entre trop de désordre et trop d'ordre n'a pas commencé et rien n'indique qu'il le fera jamais. [...] Le cauchemar de l'organisation intégrale que j'avais situé dans le septième après F. a surgi de lointains dont l'éloignement me rassurait et nous guette au premier tournant. »[1]

Si l'analyse d'Huxley souligne la vraisemblance d'un récit devenu pratiquement la réalité contemporaine, celui-ci remarque que son modèle de société totalitaire semble aussi plus conforme à la réalité du totalitarisme en 1958, que la vision d'Orwell en 1948, dans *1984* :

> « Dans l'ambiance de 1948, *1984* paraissait effroyablement convaincant. Mais après tout, les tyrans sont mortels et les circonstances changent. Bien sûr une guerre nucléaire rendrait dérisoires toutes les prédictions, mais si nous admettons pour le moment que les Grandes Puissances peuvent s'abstenir de nous anéantir, il semble maintenant que l'avenir à des chances de ressembler au *Meilleur des mondes* plutôt qu'à *1984*. »[2]

La Seconde Guerre mondiale a très largement contribué à nourrir le pessimisme d'Huxley, et la nouvelle préface ajoutée au *Meilleur des mondes*, en 1946, faisait déjà un premier bilan très alarmiste :

> « A tout bien considérer, il semble que l'Utopie soit beaucoup plus proche de nous que quiconque ne l'eût pu imaginer, il y a seulement quinze ans. A cette époque je l'avais lancée à six cents ans dans l'avenir. Aujourd'hui, il semble pratiquement possible que

[1] Aldous Huxley, *Retour au meilleur des mondes*, Paris, Plon, « Presses Pocket », 2006, p. 10.

[2] *Retour au meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 11.

> cette horreur puisse s'être abattue sur nous dans le délai d'un siècle. Du moins, si nous nous abstenons, d'ici là, de nous faire sauter en miettes. »[1]

Dans *Science, Paix, Liberté*, essai publié la même année, il écrivait :

> « La leçon la plus importante de l'histoire, c'est que nul n'apprend jamais les leçons de l'histoire. »[2]

Ce défaitisme se vérifie une nouvelle fois avec *Temps futurs* (*Ape and Essence*), roman de 1948, dans lequel l'auteur décrit l'Amérique de 2108, un monde après la bombe où les médias ont le contrôle absolu d'une société livrée à une science irresponsable. Pour Huxley, la société contemporaine montre des signes indiscutables d'une évolution vers un avenir totalitaire :

> « Dans le monde où nous vivons, d'immenses forces impersonnelles tendent vers l'établissement d'un pouvoir centralisé et d'une socité enrégimentée. La standardisation génétique est encore impossible[3], mais les Gros Gouvernements et les Grosses Affaires possèdent déjà, ou posséderont bientôt, tous les procédés pour la manipulation des esprits décrits dans *Le Meilleur des mondes*, avec bien d'autres que mon manque d'imagination m'a empêché d'inventer. »[4]

Nous constatons, une fois de plus, le besoin du dystopiste de rattacher son récit au réel. Trente ans après son *Meilleur des mondes*, Huxley veut encore faire coller son récit à une autre réalité contemporaine, le récit fictif doit avoir la valeur de la réflexion philosophique. Utiliser le récit fictif pour exprimer, et surtout rendre attrayante, une idée à valeur symbolique, c'est ici l'une des caractéristiques de l'apologue, qui articule un récit et une morale. Dans nos dystopies, l'allégorie est suffisamment transparente, ce qui permet au lecteur de lire le texte d'un œil critique. L'auteur, à l'image de Cyrano de Bergerac et du héros des *États et empire de la lune* et des *États et empire du soleil*, dont le nom Dyrcona est un anagramme de Cyrano, n'est jamais très loin, et il indique au lecteur que les enjeux du texte, l'ancrage du récit dans l'histoire contemporaine, se cachent derrière des codes.

---

[1] *Le Meilleur des mondes*, *op. cit*., pp. 17-18.

[2] Cité par Pierre Rossi, *in Les Clefs de la guerre*, Paris, J. Martineau, 1970, p. 130.

[3] Ce qui est maintenant le cas avec le programme « les bébés dons du ciel » en Chine.

[4] *Retour au meilleur des mondes*, *op. cit*., p. 135.

1.2. Dystopie et roman historique

« Les utopies ne sont souvent que des vérités prématurées. »
(Lamartine)[1]

Devenue littérature de combat, l'anti-utopie a posé comme postulat la prééminence du fond sur la forme. Pour Alain Robbe-Grillet, la littérature d'anticipation s'est battue avec des armes éprouvées, celles des romans engagés, dont il estime que « la forme littéraire, qui date le plus souvent d'avant 1848, en fait les plus attardés des romans bourgeois ».[2] D'une manière générale, si l'on excepte quelques novateurs comme Zamiatine, Huxley ou Bradbury, la littérature d'anticipation anti-utopique, dans son combat contre le totalitarisme au XXe siècle, a été l'œuvre d'auteurs qui ont fait le choix d'une écriture sans véritable style, d'où les fréquents reproches d'un défaut de littérarité dans les romans de science-fiction. Cette manière de faire, les auteurs d'anti-utopies l'ont acquise en créant leur propre univers, et ils ont eu le talent rare de prendre du recul et de transfigurer la réalité.

En effet, compte tenu de l'importance des éléments historiques dans nos dystopies, nous constatons que le roman dystopique suit pratiquement les démarches et procédés du roman historique. Ils créent tous les deux une fiction au sein d'un cadre historique et social particulier, ils font appel à des personnages et des événements qui illustrent ce cadre.

Nous autres répond ainsi à certains critères du roman historique. La fiction, c'est l'histoire de D-503 dans un régime totalitaire : l'État Unique ; le cadre historique et social correspond à une anticipation de l'évolution de la société dans laquelle vit Zamiatine, mais nous savons qu'il y fait directement référence. Les personnages et les événements qui illustrent ce cadre historique sont D-503, constructeur du vaisseau Intégral et figure de l'artiste, car il est, à la fois, l'auteur et le narrateur de son journal qui constitue le récit, mais nous pouvons le voir aussi comme l'alter ego fictionnel de Zamiatine. I-330 représente la dissidente et compagne de D-503, le Bienfaiteur, chef de l'État Unique, est une double caricature de Lénine et de Staline.

La différence entre un roman historique et *Nous autres* pourrait s'articuler autour de la notion de référence, si le roman historique utilise un "matériau" reconnu par la société, dans un roman comme *Nous autres*, l'auteur façonne la matière fictionnelle de son récit. Cependant, cette création s'inspire fortement des sciences, techniques et mœurs de sa société. Les références directes à Taylor, Scriabine, Dostoïevski, Kant ou Pouchkine, pour ne citer qu'eux ;

[1] Cité par Karl Mannheim, *in Idéologie et utopie*, *op. cit*., p. 141.

[2] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 42.

la caricature à peine voilée de Lénine et Staline ou l'évocation de l'Avant-garde, montrent bien que les sources de Zamiatine lui sont presque toutes contemporaines. De même, le quasi mimétisme de l'action dans *La Ferme des animaux* avec des faits historiques, et le choix des noms dans *Le Meilleur des mondes*, qui renvoient directement à des personnages historiques, soulignent le désir des auteurs d'apporter à leur fiction une certaine authenticité historique. De plus, à l'image du roman historique et de son rapport : passé/présent, ce roman dystopique s'évertue à comprendre les possibles futurs en restant attaché aux aspirations et angoisses de la société contemporaine, quel que soit le décalage temporel, ou spatial, le récit reste donc en prise avec son époque. À la différence d'un hasardeux caractère prophétique, le témoignage historique correspond bien mieux à nos dystopies, sans que nos auteurs aient eu la prétention de croire que leurs romans étaient le reflet d'une quelconque réalité future. La dystopie n'est donc pas un roman à caractère prophétique, à l'image de Lucien de Samosate, le dystopiste décrit « de façon vraisemblable et avec une grande apparence de vérité, mille mensonges divers »[1] et propose ainsi « un amusement spirituel et plaisant, mais apportant en même temps une matière à réflexion ».[2]

Ainsi, dès que le pouvoir soviétique a décrété que la Révolution d'Octobre accomplie était la dernière, l'"ultime révolution" selon l'État Unique, les aspirations liées au mouvement révolutionnaire se sont tues, figées par la dissipation de l'énergie d'une utopie qui se referme sur elle-même. L'entropie s'est alors considérablement développée. La société, bureaucratisée, taylorisée et étatisée, est l'expression d'une autre aspiration, celle d'un bonheur rationalisé par un ordre de type totalitaire. Toutes ces idées, qui sont développées par Zamiatine dans *Nous autres,* placent ce roman au centre des préoccupations contemporaines de la société de l'auteur. Ce récit est une véritable expérience formelle qui invite le lecteur à une réflexion sur la nature de cette prose, la pensée de l'auteur investit l'espace polémique, il pose la question du rôle de l'art, et de la liberté de l'artiste. Mais une autre interrogation se manifeste tout au long du récit, c'est la responsabilité de l'artiste dans la société et la place qu'il occupe dans celle-ci, en ce sens, *Nous autre*s occupe une position centrale dans le mouvement littéraire d'avant-garde. Le roman de Zamiatine questionne la réalité, il examine précisément la situation historique post-révolutionnaire, le récit analyse dans des termes philosophiques, artistiques et politiques, la réalité du processus historique qui instaura le réalisme socialiste. Cette analyse est si juste, que

[1] Cité par Étienne Wolf, *in Le Roman grec et latin*, Paris, Ellipses, 1997, p. 113.

[2] Lucien de Samosate, *L'Histoire véritable*, Paris, Gallimard, Folio, p. 111.

le régime stalinien, tel qu'il se manifesta par la suite, ressemble à s'y méprendre à la peinture de l'État Unique dans *Nous autres*.

Pour nos auteurs, le choix de la science-fiction prend la forme d'un alibi spectaculaire pour faire entendre leur message. Frédéric Regard considère par exemple que *1984* n'était pas un récit de science-fiction :

> « Il sent avec une lucidité exceptionnelle que se met en place une mainmise totale de cet État-Sujet sur l'ensemble du réel et des pratiques humaines. Il perçoit l'urgence de son engagement en comprenant que ce qu'il vit laisse augurer un combat généralisé pour une vision du monde qui prévoit de mettre un point final à l'histoire de l'humanité. »[1]

En s'inspirant de la tradition utopique appliquée à une forme plus moderne, Orwell se sert de la science-fiction pour lutter contre le totalitarisme, et s'inscrit presque de manière logique dans la tradition de l'utopie dont la principale caractéristique était d'être un support idéologique. De ce fait, la recherche de l'efficacité légitime le choix de la forme littéraire la plus adaptée à la pensée de l'auteur, mais surtout à son époque. L'écrivain dystopique semble continuer l'œuvre des premiers utopistes qui avaient pour projet d'infléchir et de tempérer les actions de leurs contemporains, de les sensibiliser à une réalité qu'ils désirent améliorer. Ainsi, nos romans dystopiques peuvent être étudiés d'après leur fonction moralisatrice, et pourraient correspondre au concept de roman à thèse tel qu'il est défini par Susan Rubin Suleiman dans *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* :

> « Un roman "réaliste" (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse. »[2]

Le roman à thèse entretient avec la tradition utopique une propension à l'exemplarité, leurs récits permettent en effet la possibilité d'en tirer une morale. Tout récit fictionnel peut prétendre à devenir une référence d'exemplarité, mais l'auteur de dystopie, en fournissant des modèles comportementaux aussi spectaculaires, finit par s'inscrire dans la mémoire collective et fait le choix de la resposabilité éthique de l'artiste. Car, comme le souligne Frédéric Regard :

---

[1] Frédéric Regard, *1984 de George Orwell, op. cit.,* p. 102.

[2] Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive,* Paris, Puf, 1983, p. 14.

> « L'écriture romanesque, réaliste ou naturaliste, est investie d'une fonction hautement éthique: ouvrir une brèche dans le tableau figé d'un futur utopique, tracer la limite entre illusion et réalité. »[1]

Ainsi, mis à part le cas particulier de Bernard Marx dans *Le Meilleur des mondes*, la fonction héroïque des personnages principaux de nos dystopies traduit la volonté de l'auteur d'engager son écriture dans cette fonction éthique. Dans *1984*, Winston espère bousculer une société figée par le Parti de l'Angsoc, et ainsi redonner un sens à l'histoire :

> « Je ne pense pas que nous puissions changer quoi que ce soit pendant notre existence. Mais on peut imaginer que de petits noeuds de résistance puissent jaillir çà et là, de petits groupes de gens qui se ligueraient et dont le nombre augmenterait peu à peu. Ils pourraient même laisser après eux quelques documents pour que la génération suivante reprenne leur action au point où ils l'avaient laissée. »[2]

De plus, le journal de Winston fonctionne comme une mise en abyme de la pensée d'Orwell dans le roman. Les références aux textes des premiers utopistes dans le récit assurent, la transmission de ces idées et leur persistence dans le temps. Nous avons vu que c'était là précisément la fonction la plus importante du journal de Winston, mais c'est aussi, d'une manière plus symbolique, celle d'un presse-papier :

> « Elle apporta le presse-papier de verre sur le lit pour le voir sous une lumière plus vive. Winston le lui prit des mains, fasciné comme toujours par l'aspect doux et la transparence liquide du verre.
> — Que penses-tu que ce soit? demanda Julia.
> — Je ne pense pas que ce soit quelque chose. Je veux dire, je ne pense pas que cela ait jamais été destiné à servir. C'est ce que j'aime en lui. C'est un petit morceau d'Histoire que l'on a oublié de falsifier. C'est un message d'il y a cent ans, si l'on sait comment le lire. »[3]

De même :

> « Il y avait dans cet objet une telle profondeur! Il était pourtant presque aussi transparent que l'air. C'était comme si la surface du verre était une arche du ciel enfermant un monde minuscule avec son atmosphère complète. Il avait l'impression de

[1] *1984 de George Orwell*, *op. cit.,* p. 37.

[2] *1984*, *op. cit.,* p. 222.

[3] *1984*, *op. cit*. pp. 207-208.

> pouvoir y pénétrer, il s'imaginait, il ressentait que, pour de bon, il était à l'intérieur du verre, avec le lit de mahogany [...]. Le presse-papier était la pièce dans laquelle il se trouvait, et le corail était la vie de Julia et la sienne, fixées dans une sorte d'éternité au cœur du cristal. »[1]

Frédéric Regard souligne aussi que tous ces symboles fonctionnent comme des jalons qui permettent de retrouver des témoignages du passé :

> « […] autant de traces d'un passé qui perdurerait dans le présent et rouvrirait dans le même mouvement la possibilité d'un à-venir. »[2]

Il y a chez Orwell la persistence d'une pensée progressiste qui suppose que la mémoire collective serait capable de transcender la fragilité de la mémoire individuelle. Et c'est là aussi une mise en abyme d'une fonction de la littérature dans sa transmission de la mémoire et de son rapport à la mémoire qu'elle conditionne. C'est sans doute l'une des raisons qui expliquent l'engagement de nos dystopistes, face à la politique destructrice d'un pouvoir totalitaire, la littérature s'impose comme un rempart très efficace contre l'abdication culturelle au nom du bien commun.

2. L'engagement de l'artiste dans l'Histoire

> « Zamiatine ne supportait pas le philistinisme bolchevique, sa lettre publique du 24 septembre 1929 où il annonce son retrait de l'Union panrusse des Écrivains est un modèle de courage élégant. Il écrira en juin 1931 à Staline directement : le recours au Bienfaiteur semblait encore possible, tout en étant de plus en plus risqué. Le Bienfaiteur le laissa magnanimement partir. Lucide, même dans cette lettre au tyran qui tient son sort entre ses mains, il est de ceux qui parlent tout haut et tout bas de la même façon. Son ironie dans cette lettre est une ironie à haut risque : jamais encore on n'avait vu un écrivain russe parler ainsi de sa condamnation à mort littéraire. Zamiatine effectivement subit la peine de substitution qu'il avait demandée l'exil et l'effacement. Il disparut des publications soviétiques, il devint une « non-person », même plus le diable peint sur le volet, comme dans sa lettre à Staline, même plus le loup en cage auquel compatit secrètement le jeune Attila à Rome dans son récit *Le fléau de dieu*, mais le captif de

[1] *Ibid*., pp. 209-210

[2] Frédéric Regard, *1984 de George Orwell, op. cit.,* p. 86.

l'oubli. En France, il eut une vie difficile, peu de succès, il ne devint pas le Conrad russe auquel il avait rêvé. Il laissa ses archives à son ami l'écrivain Boris Zaïtsev. »[1]

2.1. L'engagement de l'auteur

L'utilisation de la forme romanesque pour les fictions utopiques et le déplacement de la proposition politique dans un ailleurs imaginaire étaient, chez les premiers utopistes, un moyen d'échapper à la censure qui aurait pu interdire la publication des ces œuvres aux idées subversives.

« During times of universal deceit, telling the truth becomes a revolutionary act. »[2]
« En ces temps d'imposture universelle, dire la vérité est un acte révolutionnaire. »
(George Orwell)

D'une manière générale, nous pouvons dire que les auteurs de roman dystopique se servent de leur écriture comme d'un moyen de lutte désespérée pour combattre l'inévitable goût de l'homme pour le totalitarisme, la guerre et l'aliénation des peuples. Dans *Utopie et Civilisations*, Gilles Lapouge explique que « l'histoire récente a montré que les plans de bonheur universel engendrent souvent des charniers, de grands chantiers d'équarrissage. Le pessimisme des grandes utopies modernes – George Orwell, Aldous Huxley ou Ernst Jünger – s'explique ainsi par la reconnaissance des accointances de l'utopie avec le néant. ».[3] Cependant, si l'auteur d'un roman anti-utopique imagine dans son œuvre, une société fictive dont il craint la possible réalisation dans un avenir plus ou moins proche, c'est pour combattre plus efficacement l'idéologie totalitaire. Ce combat est d'autant plus subtil qu'il s'établit sur monde renversé, sur l'apologie du contre-nature, sur l'exacerbation du malheur, nous retrouvons là ce qui définit le mieux l'univers du roman anti-utopique, c'est-à-dire : le monde dit par ce qu'il n'est pas... pour l'instant ! Cette technique narrative trouve, bien entendu, une légitime filiation dans *L'Utopie* de Thomas More : « Il y a dans la république utopienne bien des choses que je souhaiterais voir dans nos cités. Je le souhaite, plutôt que je ne l'espère. ».[4]

Dans *Nous autres*, Zamiatine exprime une réelle prise de position contre le nouveau régime en place, son engagement ne souffre aucune ambiguïté :

---

[1] Georges Nivat, « Zamiatine et le mot libre » (préface), *in Le Métier littéraire*, *op. cit*., p. 11.

[2] Cité par Diana Daniels Booher, *The Voice of Authority*, Londres, McGraw-Hill Professional, 2007, p. 24.

[3] *Utopie et Civilisations*, *op. cit*., p. 92.

[4] *L'Utopie*, *op. cit*., Livre second, p. 234.

> « Zamiatine, qui n'avait à recevoir de leçon de personne en matière d'engagement politique, n'aimait pas, comme Korolenko, l'odeur de sang qui montait de la révolution. On ne bâtit pas une église sur un crime... »[1]

Avec l'avènement de la littérature de science-fiction au XXe siècle, l'anti-utopie retrouve enfin une place de choix, elle puise dans la science-fiction une nouvelle source d'inspiration. De plus, le "roman d'anticipation dystopique" donne l'occasion à son auteur de critiquer les choix et le fonctionnement de sa société.

Nos dystopies, même si elles se réfèrent principalement à des sciences humaines comme l'économie, la sociologie ou la politique, sous-entendent implicitement que les nouvelles structures des sociétés imaginaires qu'elles anticipent ont pour fondements, le développement sur la base des nouveaux progrès scientifiques ou techniques. Tout se passe comme si les auteurs, par le biais de textes d'anticipations, tentaient de maîtriser les effets de ces découvertes en imaginant les évolutions les plus invraisemblables, mais surtout celles qui, non maîtrisées, vont provoquer un dysfonctionnement de la société. De ce mécanisme Christian Grenier déduit un enchaînement simplifiable au schéma suivant :

> "Innovation / découverte >> crise >> texte conjectural"[2]

Pour Aldous Huxley, c'est l'usage politique de la génétique qui représente une menace réelle de destruction de l'humanité ; en revanche pour George Orwell, c'est le pouvoir totalitaire qui est à l'origine de cette menace :

> « Pourtant, dès qu'on essaie de l'expliciter, on découvre à quel point la littérature est menacée. Car nous sommes entrés dans l'ère de l'État totalitaire, qui ne laisse et probablement ne peut laisser à l'individu quelque liberté que ce soit. Quand on parle de totalitarisme, on pense aussitôt à l'Allemagne, à la Russie, à l'Italie, mais je crois qu'il faut regarder les choses en face et considérer que ce phénomène pourrait bien devenir universel. »[3]

---

[1] *Le Métier Littéraire*, *op. cit*., p. 12.

[2] Christian Grenier, *La Science-fiction, lectures d'avenir ?*, *op. cit*., p. 40.

[3] George Orwell, « Littérature et totalitarisme »* *in Essais, articles, lettres volume II (1940-1943),* Paris, Éditions IVREA, 1995, p. 172.

* « Causerie diffusée par le service d'outre-mer de la B.B.C. ; parue dans le *Listener* du 19 juin 1941. »

Orwell, vise dans ses romans anti-utopiques le nazisme hitlérien et le régime soviétique sous Staline. Nombre de ses essais soulignent la nécessité de renverser le mythe soviétique pour pouvoir renouveler le mouvement socialiste. Orwell part de la réalité historique du totalitarisme, dont il fait un absolu ; comme s'il s'agissait de la réalisation effective de l'utopie. *1984*, fait le procès de la réalité et signe ainsi l'échec de toute utopie, car toujours totalitaire. À l'image du mécanisme décrit par Christian Grenier, l'écriture de *Nous autres* résulte, en effet, des bouleversements idéologiques et sociaux dans la société russe. L'idéologie de l'État post-révolutionnaire avait été adoptée par de nombreux artistes qui accompagnaient l'exaltant mouvement de la Révolution. Ils sont devenus des artistes fonctionnaires, et Zamiatine n'a pas accepté ce changement, il refusa les privilèges accordés à tous ces artistes fonctionnaires qui se soumettaient à la propagande totalitaire.

Avec *Nous autres*, l'auteur veut montrer que l'artiste ne doit pas fuir sa responsabilité sociale. Lorsqu'un régime sombre progressivement dans l'exercice du pouvoir totalitaire, l'artiste se retrouve dans une position plus que délicate. Les événements font qu'il doit se situer, l'écrivain doit, par son écriture, établir l'identité formelle de l'énonciateur dans l'Histoire. L'acte d'écriture dépasse pourtant le choix d'une ligne politique, cet engagement a une signification bien plus importante. Lorsque l'art est brutalement encadré par les divers régimes totalitaires, c'est pour, non seulement, empêcher l'homme de communiquer sa vision de la société, mais surtout pour l'engager sur la voie de la propagande au service de l'État si, bien entendu, son œuvre correspond à certains canons esthétiques. Dans ces circonstances, écrire est un acte de solidarité et de raison, l'écrivain engage tout son être pour combattre cette entreprise de déshumanisation. Cependant, il était nécessaire d'accompagner l'engagement politique d'une véritable réflexion esthétique. Il importait de soustraire l'écriture à ce qu'Hannah Arendt nomme la « domination totale » qu'instaure l'idéologie, pour laquelle en effet « tout ce qui arrive, arrive conformément à la logique d'une idée ».[1] L'essentiel est alors de préserver cette part d'irréductibilité qui caractérise l'esprit de l'homme, et c'est pour accomplir cette mission que l'écrivain s'engage dans la voie de la dissidence. Pour Zamiatine, écrire *Nous autres* dans le cadre de l'anticipation répond à cette réflexion esthétique, elle véhicule des idées nouvelles et modernes, ce qui est idéal pour critiquer une société nouvelle qui prétend faire le bonheur de ses citoyens dans un futur proche.

Orwell justifiait son engagement dans *1984* en ces termes :

[1] *Le Système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, *op. cit*., p. 217.

> « *1984* mon récent roman n'est pas conçu comme une attaque contre le socialisme ou contre le parti travailliste de Grande Bretagne (dont j'approuve les points de vue) mais bien une dénonciation des perversions auxquelles une économie centralisée peut conduire et qui sont déjà manifestées dans le communisme et le fascisme. Je ne crois pas que le genre de société que je décris se produira nécessairement mais je crois […] que quelque chose de semblable pourrait arriver. »[1]

Ce choix de la littérature d'anticipation dans l'engagement politique d'un écrivain s'explique aussi par l'effet de distanciation temporelle (l'auteur ne donnant bien souvent aucune indication de lieu ou de temps), voire spatiale. L'écrivain est ainsi plus libre d'aborder des sujets d'actualités un peu trop sensibles, ce qui permet à l'auteur d'échapper pendant un moment à la violence de la censure. Les thèmes abordés dans les romans et nouvelles de science-fiction, permettent alors à leurs auteurs de développer à l'intérieur de leurs dystopies un discours très engagé.

L'univers de *Nous autres* illustre exactement les caractéristiques du récit d'anticipation dystopique. Zamiatine met en place, dans un avenir proche, une société qui s'avère peu réalisable, et l'intérêt de cet univers est d'éclairer, par divers procédés, les défauts de sa société. Le combat de Zamiatine devient celui de tout écrivain engagé, il s'agit de combattre la part d'inhumanité présente ou naissante dans cette société. Par la voix de D-503, Zamiatine milite pour la révolution permanente, à l'instar de Trotski, il revendique l'espoir d'un mouvement infini en avant. L'écrivain s'oppose ainsi à l'état d'entropie de l'esprit pendant la période post-révolutionnaire. Il faut reconnaître que le texte de Zamiatine dépasse tout de même le cadre de l'anticipation, son roman, interdit de publication en Union soviétique, est l'expression de la dissidence, mais il est aussi un précieux témoignage historique, tant par l'engagement de l'écrivain dans l'Histoire que par le contenu du roman qui, à la lumière des événements contemporains, réussit à anticiper précisément l'avènement du régime stalinien. *Nous autres* pourrait tout aussi bien prétendre au rang de roman historique qu'à celui de roman de science-fiction.

Cependant, l'engagement du dystopiste présente certains défauts, et le principal de ces défauts est d'orienter son texte vers une certaine simplification dans l'évocation des événements historiques. Cette simplification entraînant progressivement le récit vers une forme de manichéisme que l'on peut aussi comprendre par l'enjeu politique d'un tel engagement de la part d'un artiste. Isaac Deutscher, politologue et historien, connu notamment pour sa biographie

[1] George Orwell cité *in Fictions d'anticipation politique*, *op. cit*., p. 24.

de Trotski, critiquait dans l'écriture d'Orwell sa propension à créer des "victimes émissaires". Dans son article « The Mysticism of cruelty » paru en 1954, il analysait le message délivré dans *1984* dans les termes suivants :

> « *1984* learned how to million from people to look at the East-West conflict in black and white. It indicated to them a monster, a kind of werewolf and of scapegoat, responsible for all the evils which overpower humanity. »

Traduction :

> « *1984* a appris à des millions de personnes à regarder le conflit Est-Ouest en noir et blanc. Il leur a désigné un monstre, une sorte de loup-garou et de bouc émissaire, responsable de tous les maux qui accablent l'humanité. »[1]

De même, John R. Hammond considérait que *1984* portait en lui les germes du chef-d'œuvre vicié, un récit accablé par le ton désespéré du récit :

> « [...] negation of any integrity, any truth, all that the men have of better in them. [...] This book is the work of a man who lost any hope, not only in the politicians and the great causes, but in humanity itself. »

Traduction :

> « [*1984* est] la négation de toute intégrité, de toute vérité, de tout ce que les hommes ont de meilleur en eux. [...] Ce livre est l'œuvre d'un homme qui a perdu tout espoir, non seulement dans les hommes politiques et dans les grandes causes, mais dans l'humanité elle-même. »[2]

Isaac Deutscher et John R. Hammond considèrent donc le roman d'Orwell comme un texte désespéré et manichéen, un récit qui exagère la réalité des événements voire qui les transforme pour alimenter une certaine analyse de la société. Mais c'est précisément l'une des fonctions du roman dystopique que de grossir le trait pour attirer le regard du lecteur vers un fait bien précis. À l'exception de *Fahrenheit 451*, nos dystopies n'ont jamais été considérées pour leur grande littérarité, ce qui a été, pendant longtemps, l'une des caractéristiques de la littérature de science-fiction. Or, nous le savons, ce qui prime dans la dystopie, c'est le fond,

---

[1] Reproduit par Raymond Williams *in George Orwell : A collection of critical essays*, Englewood Cliffs. Prentice Hall, New Jersey, 1974, p. 132.

[2] John R. Hammond, *A George Orwell Companion*, Londres et Basingstoke, Macmillan, 1982, pp. 176-177.

c'est-à-dire le message politique. Cet engagement dans le texte est à considérer avec l'engagement de nos auteurs dans la vie quotidienne, car nombreux sont ceux qui menèrent une action politique très militante. Sans remonter à Platon, il faut peut-être voir ici un trait caractéristique de la tradition utopique, de Thomas More, Chancelier du roi Henri VIII, à Jules Verne, très actif dans la vie politique locale de la ville d'Amiens, sans oublier H.G. Wells et son engagement socialiste, ils sont nombreux à manifester leurs opinions sur le terrain politique. Et George Orwell est sans doute celui qui est allé au bout de son engagement politique, son œuvre est littéralement traversée par la volonté d'un écrivain d'inscrire son œuvre et son action dans l'histoire.

2.2. Orwell, l'écriture et la politique

> « Telle est la toile de fond mélancolique de cette fin de siècle. Nous voici enfermés dans un horizon unique de l'histoire, entraînés vers l'uniformisation du monde et l'aliénation des individus à l'économie, condamnés à en ralentir les effets sans avoir de prise sur leurs causes. L'histoire apparaît d'autant plus souveraine que nous venons de perdre l'illusion de la gouverner. Mais comme toujours, l'historien doit réagir contre ce qui prend, à l'époque où il écrit, un air de fatalité : il sait trop bien que ces sortes d'évidences collectives sont éphémères. Les forces qui travaillent à l'universalisation du monde sont si puissantes qu'elles provoquent des enchaînements de circonstances et de situations incompatibles avec l'idée de lois de l'histoire, a fortiori de prévision possible. Comprendre et expliquer le passé n'est déjà pas si simple. »[1]

George Orwell a acquis très tôt une véritable conscience politique, chacune de ses œuvres est le reflet d'idéaux déchus ou d'épisodes qui ont marqué son engagement politique dès son plus jeune âge. Il s'est d'abord distingué par son engagement dans la police coloniale de Birmanie, puis celui-ci s'est lancé dans une lutte anti-totalitaire au nom du socialisme. Ainsi, il s'est engagé aux côtés des Républicains pendant la Guerre d'Espagne. Là, il voit les communistes se retourner contre leurs alliés d'extrême-gauche et entame un véritable combat contre le fascisme. Orwell considère d'ailleurs que le fascisme n'est pas « une forme de capitalisme avancé »[2] mais une perversion du socialisme, un authentique mouvement de masse disposant d'une vaste audience populaire. C'est l'Espagne qui a définitivement confirmé

[1] François Furet, *Fascisme et Communisme*, Paris, Hachette Littérature, 2000, p. 11.

[2] Simon Leys, *Orwell ou l'horreur de la politique*, Paris, Hermann, p. 32.

Orwell dans son double engagement : pour le socialisme, contre le totalitarisme. Dans *Looking Back on the Spanish War*, l'auteur livre finalement une vision pessimiste des partis auxquels il a longtemps adhéré :

> « What I saw in Spain, and what I have seen since of the inner workings of left-wing political parties, have given me a horror of politics. »[1]

Traduction :

> « Ce que j'ai vu en Espagne, et ce que j'ai découvert depuis, concernant les opérations internes des partis politiques de gauche m'ont donné l'horreur de la politique. »

On comprend alors pourquoi George Orwell aimait à se définir comme un « écrivain-politique ». Il n'envisageait pas l'écriture comme un moyen de raconter des histoires et de faire voyager l'imaginaire. Elle était pour lui l'occasion de dévoiler certains aspects sombres de la réalité, mais aussi de transmettre cette révolte instinctive contre toute autorité étable. Dès ses débuts en tant qu'écrivain, il épouse la cause des pauvres, des faibles et des opprimés. C'est justement la dimension humaine qu'il apporte à ses écrits qui donne à l'œuvre d'Orwell une place à part dans la littérature politique contemporaine. Il prônait avant tout une réelle égalité entre les hommes de tous les continents, rejetant ainsi toute idée de domination d'une nation sur l'autre. Cette relation ambiguë qu'entretient Orwell avec la politique est ainsi définie par Bernard Crick : « Si Orwell plaidait pour qu'on accorde la priorité au politique, c'était seulement afin de mieux protéger les valeurs non politiques ».[2] Son écriture reflète une affirmation de liberté, l'écrivain « voulait éviter à tout prix de devenir un "rouage de l'engrenage du despotisme" ».[3] La critique politique qui sous-tend *1984* en fait une œuvre pamphlétaire qui préconise la vigilance, et vise ainsi à préserver une mémoire des possibles pour sauvegarder l'humanité du pire. L'écriture est ici un important vecteur de continuité, une continuité de la mémoire, de l'histoire. Vecteur de continuité temporelle qui redonne du sens à l'histoire, c'est un acte qui relie le passé, le présent et le futur, car il fixe dans un temps présent un fait antérieur pour une lecture ultérieure. Nous l'avons vu dans la partie consacrée à

---

[1] George Orwell, *Looking Back on the Spanish War*, cité par Sonia Orwell & Ian Angus in *My Country Right or Left 1940-1943: The Collected Essays Journalism & Letters of George Orwell*, Londres, David R. Godine Publisher, 2000, p. 23.

[2] Bernard Crick, *George Orwell, une vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 p. 399.

[3] *Ibid*., p. 123.

l'écriture du journal, écrire, c'est réapprendre à dire je, et comme le souligne François Brune dans *1984 ou le règne de l'ambivalence* :

> « Winston comprend alors que communiquer avec l'avenir a moins d'importance que de redevenir lui-même humain: "Ce n'était pas en se faisant entendre, mais en conservant son équilibre que l'on portait plus loin l'héritage humain". »[1]

C'est en ce sens que le combat de Winston, et notamment celui de D-503, est un vecteur de continuité, car en racontant son histoire le narrateur laisse sous-entendre que nos héros accèdent d'une certaine manière à la postérité.

Pour combattre le totalitarisme, nos dystopies apparaissent comme la mesure prophylactique la plus spectaculaire dans la littérature du XXe siècle. Au cours de ce siècle, la littérature de science-fiction offrait un espace quasi idéal pour développer la réflexion et partager les inquiétudes des dystopistes.

Expression du désenchantement moderne, la dystopie s'est remarquablement illustrée dans la science-fiction par sa capacité à proposer des images saisissantes, sans pour autant céder à la facilité de l'habituel décorum qui fit le succès de ce genre. En s'appuyant sur la science-fiction l'utopie avait trouver là un espace d'expression quasi idéal pour continuer à évoluer au XXe siècle. Et c'est bien naturellement que le cinéma a exprimé aussi une forme de continuité, et n'a pas tardé à relayer le courant littéraire dystopique. En effet, l'utopie se distingue par un souci permanent de l'efficacité. Nous avons vu que le discours politique était très important dans les récits utopique ou dystopique, le choix du cadre de la science-fiction s'explique sans aucun doute par l'image spectaculaire que l'on associe à ce genre. Récit de l'engagement, la dystopie se doit de parler au plus grand nombre, et donc de recourir aussi à une certaine forme de spectacularisation pour marquer les esprits. Ainsi, dans la première moitié du XXe siècle le roman dystopique a élaborer des modèles de sociétés dystopiques, ce qui est le cas de nos dystopies. Aujourd'hui, ce n'est plus vraiment le cas. Le cinéma de science-fiction a désormais une autre fonction que celle d'adapter des romans plus ou moins célèbres. L'image est devenue si importante dans notre société, que le cinéma et la télévision occupent une place chaque jour plus grande par rapport à la littérature. Il n'est pas question ici de développer une analyse comparative de la littérature et du cinéma. Le cinéma s'impose dans l'exploitation du récit dystopique par sa faculté à proposer l'immédiateté de l'image. Ainsi,

[1] François Brune, *1984 ou le règne de l'ambivalence,* Paris, Lettres Modernes, 1983, p. 97.

l'espace privilégié de la dystopie, la ville, va permettre au cinéma de science-fiction d'en proposer une représentation spectaculaire et merveilleusement réelle.

Le réalisme, nous allons le voir, est aussi un aspect incontournable de la dystopie au cinéma. D'ailleurs, à ce sujet, le sort du *1984* de Michael Anderson, en 1956, différent celui de Michael Radford, en 1984, montre qu'une adaptation trop libre peut être considérée comme non conforme à l'œuvre originale. En effet, Sonia Orwell, veuve de George Orwell, avait fait retirer, quelques années plus tard, toutes les copies du film d'Anderson, qu'elle jugeait irrespectueux car pas assez réaliste et trop éloigné du ton pessimisme qui caractérise le roman. Pour la deuxième adaptation, Sonia Orwell voulait avant tout que le film tourne le dos au futurisme, elle céda donc les droits d'adaptation à Michael Radford, qui avait pour projet la réalisation d'un film résolument réaliste et profondément ancré dans l'Angleterre thatchérienne.

Affiche de *1984* de Michael Anderson (1956)[1]

[1] Source de l'illustration : http://www.photos-films.com/flm/aff/orig/162/1984-16290.jpg

C : La dystopie cinématographiée

> « Le langage filmique est emblématique, puisqu'il s'affiche sur le grand écran les questions irrésolues qui hantent maintes œuvres utopiques, instaurant un dialogue intertextuel où le XXe siècle, mais aussi l'histoire de l'utopie, sont impliqués : le dirigisme, l'uniformité et le géométrisme nous font frémir dans *Pleasantville* (1998) de Gary Ross ; *The Matrix* (1999) de Andy et Larry Wachowski réactualise *1984* d'Orwell et met en scène une dimension virtuelle où les esprits, soumis à un conditionnement intensif, ne sont plus en mesure de distinguer le monde réel du monde simulé. Enfin, dans *The Truman Show* (1998) de Peter Weir, le pouvoir occulte, affranchi des moyens de communication de masse, évoque un univers réel et parfait, semble-t-il, alors qu'il est le fruit d'une pure et simple simulation. »[1]

1. Réaliser la ville dystopique

Nous l'avons vu dans la partie consacrée à l'utopie, la ville est un thème qui occupe une place importante, c'est la cadre principal de la fiction. Cette ville imaginaire est une création empruntée à la figure historique de la ville utopique chez Thomas More. Ainsi, la ville a longtemps représenté une sorte de tableau idyllique de la société idéale dans la tradition utopique. Si Jules Verne, dans ses dernières œuvres, et surtout H.-G. Wells avaient sérieusement inversé le modèle de représentation de la ville comme décor idéal, la métamorphose de la ville utopique en ville dystopique est définitivement engagée après la Première Guerre mondiale. La ville est désormais le lieu de la catastrophe, c'est un changement profond dans la littérature mais aussi dans tous les arts, et notamment les arts visuels dont les modes de représentation de l'espace urbain attestent de sa dysfonction.

1.1. L'horizon d'attente de la dystopie

Avec l'accélération des progrès de la technique et de la science, et l'explosion de la communication dite globale, la science-fiction connaît depuis la fin du XXe siècle une période difficile. Il est surtout laborieux d'écrire de la science-fiction dans un monde qu'elle nous annonçait dans la première moitié du XXe siècle. C'est un lieu commun, mais la réalité a depuis longtemps rattrapé la fiction, et vouloir anticiper le futur proche de notre société tient, bien souvent, de la gageure. De même, développer ce type de récit dans une projection à long

[1] Vita Fortunati, « Synthèse », *in Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 1290-1291.

terme reste une opération hasardeuse. Il suffit de constater l'omniprésence de l'informatique et de la communication par internet, désormais central dans presque toutes les activités humaines. C'est précisément ce phénomène sociologique que la science-fiction n'a pas permis d'entrevoir, même si techniquement, le support était une fois de plus décrit chez Jules Verne, notamment dans *La Journée d'un journaliste américain en 2890* :

> « Outre son téléphone, chaque reporter a devant lui une série de commutateurs, permettant d'établir la communication avec telle ou telle ligne téléphotique. Les abonnés ont donc non seulement le récit, mais la vue des événements, obtenue par la photographie intensive. »[1]

Il est aujourd'hui très difficile de faire croire aux voyages vers d'autres galaxies. Les progrès de la conquête spatiales ont permis à l'homme de poser le pied sur la Lune, d'envoyer des robots sur Mars et d'y découvrir… de l'eau sous forme de glace. L'univers proche est cartographié et Mars sera, dans vingt ou trente ans, l'objet d'un nouveau petit pas pour l'homme, mais les scientifiques savent que nous sommes plus que jamais isolés dans cet univers dont les promesses fabuleuses s'éloignent à mesure que l'on situe un peu mieux notre position par rapport aux autres galaxies. En effet, si certaines théories sur la maîtrise de l'anti-gravitation et l'utilisation d'un éventuel hyperespace promettent un voyage vers Mars en trois heures, nous savons qu'aujourd'hui un tel voyage prendra entre six et neuf mois, seulement pour l'aller. Mais nous savons surtout que, sans bond technologique, l'étoile la plus proche est à plus de 400 000 ans.

Si les effets spéciaux permettent désormais un pouvoir de représentation sans limites, les récirs des films de science-fiction ne se bornent pas aux récits interstellaires et autres domaines pas très éloignés du fantastique. Ainsi, la représentation de la société contemporaine conserve aussi toute son importance dans le cinéma de science-fiction, et poursuit donc la tradition de nos romans dystopiques :

> « Pour moi, la science-fiction est un genre idéalement adaptable pour le cinéma ; car tout ce qui s'occupe de machines s'occupe de métaphores et la métaphore est la nourriture même du cinéma. Du moment que vous fabriquez une métaphore signifiante, il est impossible de l'oublier. »[2]

---

[1] *La Journée d'un journaliste américain en 2890*, *op. cit.*, p. 31.

[2] Ray Bradbury *in Futurs* [1re série], Philippe Curval, « Entretien avec Ray Bradbury », 3 septembre 1978.

La métaphore signifiante serait donc un instrument extrêmement efficace au cinéma, notamme grâce à l'immédiateté de l'image, qui permet l'efficacité du discours tenu dans nos dystopies :

> « - Tout d'abord le *monde des images* qui se donne à voir : télévision, cinéma et arts du spectacle, iconographie des journaux et magazines, bandes dessinées. Il est trop connu pour qu'on y insiste. Notre société, en effet, repose plus que jamais sur ce que nous avons appelé le *cannibalisme de l'œil* car plus que jamais l'homme moderne est un voyeur. »[1]

À l'image des romans de Jules Verne qui cartographiaient le monde du XIXe, les premiers films, notamment ceux des frères Lumière, ont aussi manifesté ce goût de l'encyclopédique en proposant des vues du monde entier. Le cinématographe est né en pleine révolution industrielle, et ces vues ont manifesté aussi une préférence très nette des opérateurs pour l'espace urbain et sa transformation au début du XXe siècle.

1.2. L'avènement du genre dystopique au cinéma

Le courant dystopique peut être considéré aujourd'hui comme étant le plus intéressant et le plus efficace pour mettre la littérature, le cinéma et la science en regard. Prenant sa source dans l'explosion technologique d'un XIXe siècle qui voit l'essor de l'ère industrielle, le récit dystopique, écrit ou filmé, dépeint encore aujourd'hui un futur sombre où la société s'évertue à contrôler le citoyen de manière absolue. Dans le but de réaliser une certaine forme d'unité sociale et politique, l'État fait ainsi éclater la notion d'individualité, bien souvent au moyen d'un progrès technologique qui permet le contrôle total des individus et des procédés de communication.

> « Œuvres adaptées au cinéma, au succès limité, mais aux préoccupations cruciales, la science-fiction a donné naissance à la science-fiction filmique. Chefs-d'œuvre ou non, le cinéma de science-fiction a fait sien le questionnement sur le devenir de la société, et sur cette question de l'utopie. La science-fiction n'est pas optimiste, elle interroge, et le dysfonctionnement utopique apparaît sous différente formes dans différents films,

---

Entretien reproduit intégralement dans l'Annexe (3).

[1] *Anthropologie des obsessions*, *op. cit*., pp. 9-10.

> reprenant les grandes phases de l'utopie pour les inverser. La peur sert de fonts baptismaux à la science-fiction, la peur de ce que l'on peut perdre, et surtout de ce que l'on risque d'engendrer : robots, génétique, opérations en tous genres, informatique, sécurité accrue, rêves et désirs qui finissent par tourner au cauchemar. »[1]

Le film dystopique prend sa source dans la littérature, notamment dans les récits des œuvres faisant l'objet de notre étude, mais aussi dans les œuvres de Philip K. Dick, Harry Harrison, Anthony Burgess ou Frantz Kafka, entre autres.

Cependant, certains films dystopiques développent leur récit à partir de scénarios originaux, même si ce n'est pas très souvent le cas, des œuvres plutôt saisissantes comme *Alphaville*, "une étrange aventure de Lemmy Caution" (1965) de Jean-Luc Godard, *La Jetée* (1962) de Chris Marker ou la trilogie des *Matrix* (1999 pour le premier opus et 2003 pour les deux autres) des frères Warchovsky ne sont pas le fruit d'une adaptation littéraire.

Aborder la représentation de la ville dans la science-fiction c'est apprécier la faculté de certaines œuvres de science-fiction, notamment des films, de recombiner l'héritage des utopies classiques aux réalités imaginaires contemporaines de la culture populaire. Indispensable dans l'utopie classique, la ville l'est d'autant plus dans la science-fiction. Elle est l'arrière-plan et/ou le sujet primaire. Dans les récits utopiques classiques, si la ville semble réorganisée et plus en adéquation avec le milieu rural, c'est pour l'auteur un moyen de porter un jugement critique sur les nombreux dysfonctionnements des villes pendant les périodes d'accélération de changements sociaux :

> « Productrice de richesses, centre d'échanges commerciaux de plus en plus actifs, mais aussi lieu d'une inflation désordonnée de population, la ville devient au XVIIIe siècle un pôle d'attraction dont les problèmes se multiplient rapidement au point de devenir très vite le lieu symbolique du mal-être. Ce tableau malheureux d'une humanité souffrante constitue même le plus souvent la justification des constructions utopiques. À partir d'un constat négatif, la ville devient le lieu de questionnement privilégié d'un avenir meilleur. »[2]

L'importance de la ville dans les utopies s'explique par sa faculté à représenter les principes fondamentaux de la société. Véritable laboratoire de la modernité, elle est

---

[1] Danièle André, « Le cinéma de science-fiction américain ou l'anti-utopie », *in* CinémAction N°115 : *Utopie et cinéma*, pp.165-180, dirigé par Yona Dureau, Corlet éditions Diffusion, 2005, p. 172.

[2] *Les Utopies de la ville*, *op. cit*., p. 314.

l'illustration du changement social. Les immenses métropoles concentrent la société et matérialisent les mutations sociales, notamment par la transformation de sa structure qui illustre le processus de fragmentation qui détruit progressivement l'homogénéité de la ville. La représentation de la ville passe ostensiblement de la vision utopique d'un espace urbanisé idéal, à celle d'une machine infernale aux ramifications tentaculaires, elle devient l'espace de la dépersonnalisation organisée. Les réalités démographiques et structurelles bouleversent littéralement l'image idéalisée de la ville traditionnelle des utopies classiques. Mais surtout la place accordée au progrès qui modifie fondamentalement l'extrapolation de la société idéale. En effet, située dans un ailleurs qui n'est pas dans les utopies classiques, elle est désormais imaginée dans le futur, mais la fragmentation de l'espace, que formulait le mouvement futuriste au début du XXe siècle en ces termes : « l'espace n'existe plus »[1], se traduit par la vision éclatée dans la représentation des villes, notamment par le photomontage :

Erwin Blumenfeld, *Metropolis*, 1930[2]

[1] Filippo Tommaso Marinetti, cité par Fanette Roche-Pézard, *L'Aventure futuriste, 1909-1916*, Rome, École française de Rome, 1983, p.295.

[2] Source de l'ullustration : http://artnews.org/gallery.php?i=858&exi=14911

Paul Citroen, *Metropolis*, 1923[1]

A l'image du récit littéraire, le film dystopique porte aussi un regard sinistre sur l'uniformisation de l'homme au XXe siècle, il exclut de son champ d'investigation la description positive du développement technologique, c'est-à-dire le progrès. La peinture d'un futur ambigu et lugubre dans ce type de récit a toujours cette valeur d'avertissement concernant le temps présent. On peut dater les débuts du cinéma dystopique avec les premières représentation de mondes futuristes. Ainsi, parmi les premiers films de science-fiction, *Aelita*, d'après un roman d'Alexis Tolstoï, de Jakov Protazanov réalisé en 1925, *Metropolis* de Fritz Lang réalisé en 1927, d'après le roman homonyme de Théa von Harbou publié en Allemagne en 1926 ; *La Vie future*[2] (*Thing to come*) film britannique réalisé par william Cameron Menzies en 1936, d'après l'œuvre de Wells (*The Shape of Things to Come*), donnent à voir des mondes dystopiques régis par des systèmes totalitaires, ou des sociétés qui illustrent une dérive totalitaire.

[1] Source de l'illustration : http://en.wikipedia.org/wiki/File:PaulCitroenMetropolis.jpg

[2] Le scénario du film a été écrit par H. G. Wells.

Dans *La Vie future*, le scénario de Wells annonce clairement l'imminence d'un second conflit mondial. Cependant, l'attaque aérienne de Londres (figurée par la ville de Everytown) ne marqua pas les esprits d'un peuple encore convaincu que l'insularité de la Grande-Bretagne constituait une barrière infranchissable ; quelques années plus tard, la fiction devint réalité. Le film de Menzies et le *Metropolis* de Fritz Lang ont en commun une vision métaphorique assez réaliste de la société. L'articulation de leurs récits mène à un objectif similaire, la critique des fractures sociales et la description des dérives potentielles de leur société.

L'histoire de *La Vie future* couvre une période de 100 ans de civilisation. Elle commence en 1940, dans une période imprégnée par la crainte d'une guerre imminente qui finalement éclate et dure 30 ans. Au cours de cette période, la désolation règne sur le globe entier et presque toute l'humanité est exterminée. Les derniers survivants sont presque tous nés après le début du conflit, et ils ne savent même pas les raisons de cette guerre, les motivations des uns et des autres. Le résultat de ce conflit est une société industrielle qui a complètement disparu, un monde qui a retrogradé en communautés primitives éloignées les unes des autres. En 1966, la maladie de l'errance, sorte de peste provoquée par les gaz toxiques, va pratiquement exterminer le reste des survivants.

« Everytown » en 1970*, La Vie future* (William Cameron Menzies, 1936)

En 1970, les citoyens d'Everytown sont débarrassés de cette maladie au prix d'exécutions barbares, le progrès et la science n'ont plus leur place dans une société archaïque où le seigneur de la guerre cherche à la terminer par une « paix victorieuse ». C'est à ce moment qu'un étrange appareil volant atterrit près d'Everytown. De cet appareil sort un aviateur, John Cabal, qui explique qu'il appartient à la World Communications, organisation dirigée par les ingénieurs-aviateurs des « Ailes sur le monde » dont l'objectif est de rebâtir la civilisation en rétablissant « l'ordre et le commerce ». John Cabal s'adresse d'abord aux derniers hommes de science et de raison d'Everytown, il appelle à « une fraternité de compétences » et à une « libre maçonnerie de la science ». Il se proclame « la loi et la santé mentale » et le « dépositaire de la civilisation ». Opposé à la privatisation des biens et à la souveraineté des États indépendants, John Cabal est arrêté par le Seigneur de guerre d'Everytown, un tyran féodal qui trouve la mort lors des bombardements des gaz de paix qu'il n'a pu supporter. Débarrassés du virus de la guerre, les citoyens d'Everytown abandonnent leur modèle de société pour bâtir, avec l'aide des ingénieurs des « Ailes sur le monde », une nouvelle société grâce à de gigantesques chantiers. Désormais la population est concentrée dans l'immense et nouvelle Everytown, ville souterraine organisée en fonction d'un culte du progrès, et notamment l'utilisation de machines extraordinaires qui permettent de se passer du soleil. Ainsi, l'esprit et la raison ont sauvé l'humanité, et dans le dernier acte du récit, en 2036, un monde complètement différent est dépeint, le progrès a permis l'élimination des difficultés humaines. L'homme semble avoir atteint l'âge de raison et vit dans la certitude d'un confort matériel définitivement acquis, mais au prix d'un modèle de société qui ressemble à une dictature savamment dirigée par une élite scientifique. Le progrès a permis d'effacer les pulsions belliqueuses chez l'homme, au moyen du gaz de paix répandu sur les citoyens après la guerre, ce qui n'est pas sans rappeler l'utilisation du *soma* dans *Le Meilleur des mondes*, et notamment la déshumanisation progressive qu'il entraîne.

De plus, cette nouvelle société cultive un goût paradoxal pour une perfection d'un autre temps, en effet, les résidants de ces villes sont étrangement habillés comme à l'époque de la Grèce antique, ce qui semble attester l'établissement d'une société idéale dans la tradition utopique, mais cela pose pourtant la question du progrès et de son évolution. L'esthétique affichée indique que cette société idéale emprunte certains aspects de son modèle à la Grèce antique. Everytown cultive le paradoxe d'une société entièrement vouée au culte du progrès et pourtant figée dans cette a-temporalité déjà entrevue dans le récit utopique. La société idéale ne semble plus devoir évoluer, alors que bonheur de ses citoyens semble dépendre du confort matériel qu'apporte le progrès qui, par définition, ne peut être figé dans une a-temporalité.

La Vie future (William Cameron Menzies, 1936)

Mais une fois de plus, la réalisation de l'utopie est imparfaite. Un groupe de dissidents, opposé au culte du progrès imposé par les scientifiques, désapprouve l'utilisation de la nouvelle invention qui permet d'aller sur la lune : le canon spatial. La violence ressurgit à nouveau, alors qu'elle était scientifiquement éradiquée de la société.

La vision de Wells dans ce film est qu'une autre guerre entraînerait inévitablement la fin de la civilisation occidentale. La structure du récit est fondée sur l'opposition de deux forces toujours actuelles dans l'évolution de l'humanité. L'une d'entre elles représente le chaos et la régression et encourage la nature barbare de l'homme, l'autre représente l'ordre, la raison et le progrès scientifique. Lorsque ces forces se heurtent, la science et l'intellect gagnent, mais cette victoire n'est pas totale. L'humanité est toujours menacée par des facteurs qui semblent incontrôlables, ou plutôt, qui échappent à la compréhension humaine, imparfaite et incapable de maîtriser ses ressources.

Le succès de *La Vie future* fut insuffisant pour rembourser les coûts exorbitants d'un film aux décors impressionnants. Les effets spéciaux de Ned Mann, notamment ses maquettes miniatures, donnaient une impression saisissante d'un décor à l'échelle humaine qui en imposait par son monumentalisme à l'écran.

« Everytown » en 2036, *La Vie future*, William Cameron Menzies (1936)

« Everytown » en 2036, *La Vie future*, William Cameron Menzies (1936)

La Vie future est une réflexion intéressante sur le chemin que pourrait emprunter l'humanité dans le futur. Cette œuvre, qui dépeint la chute et l'élévation de la civilisation occidentale, occupe une place particulière dans l'histoire de la science-fiction, notamment par

le trait d'union tracé, entre littérature et cinéma, par H.G. Wells, mais aussi par une certaine continuité dans la vision dystopique du futur de la société. En effet, l'utopie se mue inexorablement en dystopie. Alors que Wells développe un propos clairement anti-militariste à la veille de la Seconde guerre mondiale, le récit décrit les moyens scientifiques qui vont permettre la sauvegarde de l'humanité, mais qui seront inefficaces pour éviter une profonde déshumanisation dans la société de 2036. Everytown est une ville-métropole aux dimensions spectaculaires qui écrase ses citoyens, un temple monumental voué au culte du dieu progrès, qui leur assure un confort matériel sans limites. Mais c'est une ville qui semble pourtant figée, malgré des machines et des inventions prodigieuses, il y a quelque chose de suranné dans l'organisation de ce modèle de vie communautaire. L'architecture et les vêtements évoquent la Grèce antique, et d'une certaine façon la référence à une société idéale âgée de plus de deux mille ans :

> « Cependant, l'imagerie du film de Menzies renouvelle les décors de Fritz Lang, montré dix ans plus tôt. La ville des gratte-ciel bâtis sur le granit, selon le modèle de Manhattan, est devenue archaïque. »[1]

Le personnage principal du film est Everytown, une très longue séquence, avant le récit de la troisième époque en 2036, retrace l'immense déploiement des moyens utilisés pour bâtir cette ville. La focalisation du récit sur Everytown atteste d'une déshumanisation progressive de cette nouvelle société. À la fin de la séquence qui illustre la construction de la nouvelle société, le premier personnage qui prend la parole est, Theotocopulos, un sceptique sur les bienfaits du progrès, qui va appeler à la révolte :

> « — Ce monde est-il meilleur qu'avant ? À bas le progrès. Qu'est-ce que cette civilisation nous a apporté ? Des machines et des prodiges. Ils ont bâti des cités, ont prolongé la vie, c'est vrai. Ils disent avoir conquis la nature et créé ce monde blanc. Mais est-il plus agréable que par le passé, quand la vie était courte, intense et gaie…
>
> […]
>
> Mais maintenant… imaginez que quelqu'un crie : "Halte ! Arrêtez le progrès !"
>
> Imaginez que je crie au monde "Un terme à ce progrès !" Je pourrais parler et parler. La radio est partout. Ce monde moderne regorge de voix.
>
> […]
>
> — Oui, mais qui vous écoutera ?
>
> — Ils écouteront, faites-leur confiance, si je crie.»

[1] Jacques Gubler, *Jean Tschumi : Architecture échelle grandeur*, Paris, PPUR, 2008, p. 16.

Le discours de Theotocopulos diffusé sur un écran géant devant les citoyens d'Everytown :

> « — Qu'est-ce que ce progrès ? Quel est le bien-fondé de ce progrès perpétuel ? Nous réclamons un arrêt, une pause. Le but de la vie est le bonheur. On ne sacrifiera pas une vie pour une expérience. Le progrès n'est que la préparation d'une autre vie. Ils rejouent une tragédie grecque où un père offre sa fille aux dieux malfaisants. »

Discours de Theotocopulos, *La Vie future* (William Cameron Menzies, 1936)

Face à ce discours dissident dans une société qui semblait parfaitement uniformisée, le dirigeant "éclairé" par la science imagine une riposte qui n'aurait rien à envier à la réponse d'une société totalitaire. Ainsi, Oswald Cabal, arrière-petit fils de John Cabal et président du Conseil, se demande s'il ne faudrait pas « empêcher cette voix qui résonne dans le monde entier ». C'est peut-être là le principal intérêt de ce film, montrer une société qui semble si proche d'un état de perfection d'après la seule équation du progrès, et pourtant pas si éloignée d'une tout autre démonstration : la tentation totalitaire.

À la fin du film, Oswald Cabal tient un discours édifiant et moralisateur sur la nouvelle étape pour l'humanité qu'implique la réalisation de la prouesse scientifique du canon spatial : partir à la conquête des étoiles. L'ultime destinée de l'homme.

Le scénario de Wells figure l'échec de la pratique de la politique par les politiciens conventionnels. Son récit évoque la possible réussite d'une politique menée par une élite constituée par des scientifiques et des artistes. Mais si l'égalité sociale, exprimée implicitement dans cette vision du futur chez Wells, est fortement discutable, la démocratie pratiquée par les

aviateurs est clairement stérile. Leur vision utopique d'une démocratie technocratique mondiale fige l'humanité dans une société uniquement préoccupée par l'art, la culture et le progrès scientifique. Les citoyens sont écrasés par une organisation de la société qui leur est imposée, ils n'ont pas voix au chapitre, et leur horizon dépend uniquement de la vision de cette élite technocratique constituée par les aviateurs des « Ailes sur le monde ».

L'aviateur John Cabal, *La Vie future*, William Cameron Menzies (1936)

On reconnaît dans ce récit l'engagement politique de Wells, et sa préférence pour un monde dirigé par une "élite éclairée" au mépris des libertés individuelles. Le projet d'un État mondial fondé sur le progrès scientifique prend la forme du gouvernement d'une dictature technocratique légitimée par l'éradication de la guerre. L'organisation de la société d'après le culte du progrès scientifique va de pair avec une négation radicale des libertés démocratiques au cœur de la métropole, et pose la question délicate du fondement d'un droit international au-dessus des souverainetés nationales. Nul doute que l'idée de Progrès constitue l'une des clefs essentielles de la modernité, mais définir le progrès à partir du modèle de la Machine participe au dévoiement de du projet utopique. À partir de ce modèle, la perversion de l'idée de progrès dévoile sa fonction de matrice intellectuelle du totalitarisme.

À l'image des tours de *Metropolis*, le monumentalisme architectural d'Everytown symbolise l'écrasement de ses habitants par ce nouvel impérialisme, et la révolte contre la conquête de la lune montre qu'il y a peut-être une destinée inévitable qui veut que l'humanité ne cesse de répéter ses erreurs passées pour aboutir à son auto-destruction. Ainsi, la réalisation de cette utopie d'une nouvelle société du progrès grâce à l'élite des aviateurs, ne serait finalement qu'une dystopie pour les citoyens d'Everytown.

1.3. La ville dystopique.

Nous avons vu que la ville joue un rôle fondamental dans la représentation de la société totalitaire que proposent nos récits dystopiques. Ils continuent par là une certaine tradition utopique qui situait déjà l'espace urbain comme cadre de l'utopie réalisée.

Le cinéma ne dérogea pas à la règle :

> « [...] la ville est devenue *la reine des nouvelles images*. Il suffit de penser aux vues des frères Lumière, dédiées pour une bonne partie aux scènes tirées de vie citadines : les grandes places, les gares, la promenade sur les grands boulevard, les leiux de travail, etc. À ces vues qui recherchaient des « effets de réalité », se rajoutent très vite des images proposant une spectacularisation de l'espace urbain. Par exemple, à l'Exposition universelle de 1900, dans la salle du *Cinématographe Géant*, le public pouvait admirer deux bandes représentant le *Vieux Paris*, filmées par les opérateurs Lumière depuis un bateau-mouche. Ces travellings reproduisaient le parcours du regard spectateur sur la reconstitution du Paris du Moyen-Âge par Albert Robida [...] »[1]

La ville est le lieu de l'éxagération, espace idéal de la réalisation du projet utopique, elle révèle néanmoins une nature assez pessimiste. Dans sa tentative d'apporter une définition plus satisfaisante à la science-fiction, on comprend mieux le choix de Robert Heinlein de nommer la science-fiction : « spéculative fiction ». Il exprime le désir de montrer que ce genre développe des problématique qui vont bien au-delà de ce que le terme science-fiction a pu signifier. Lorsque l'on s'attarde sur nos dystopies, ces récits posent la question de l'être au monde dans une équation nouvelle et inconnue. La ville est le cadre privilégié pour mettre en scène les spéculations des récits de science-fiction, car elle est l'élément le plus représentatif de ce que l'ère industrielle a changé dans le monde occidentale, et notamment dans sa relation à l'idée de progrès. La maîtrise totale de l'espace urbain et la possibilité de la mise en pratique de l'uniformisation sont des aspects très importants de la signature du pouvoir totalitaire. La ville dystopique amplifie le monumentalisme et le gigantisme déjà à l'oeuvre dans la ville de New York, au début du XXe siècle. L'imposante métropole américaine a joué un rôle important pour Fritz Lang, notamment la verticalité de Manhattan qui a été une grande source d'inspiration pour son *Metropolis*. L'influence de l'architecture de la ville de New York s'est traduite par la volonté de la mise en scène de la ville du futur, mais la mégalopole apparaît monstrueuse et

[1] *Villes cinématographiques : Ciné-lieux, op. cit.*, pp. 30-31.

oppressante. Désormais, le danger vient de l'intérieur de la cité, la menace est endogène et secrétée par la ville elle-même.

> « Dans le film de science-fiction de la fin du vingtième siècle, l'architecture urbaine, par la fragmentation des lieux, sert une démonologie complexe. On reconnaît là l'influence capitale du film allemand *Metropolis*, inspiré par la forte impression que fit New York sur le réalisateur Fritz Lang. Le Mal nouvelle formule (le capitalisme dégradant) y est incarné par l'industriel mégalomane Joh Fredersen. »[1]

Réalisé en 1927, *Metropolis* n'est pas catégorisé comme film expressionniste, en effet, selon les critères[2] d'unité stylistique de Jürgen Kasten, celui-ci retenait dans son *Der Expressionistische*[3] *Film* seulement sept films expressionnistes : *Le Cabinet du Dr. Caligari*, *De l'aube à minuit*, *Genuine*, *Das Haus zum Mond*, *Torgus*, *Raskolnikoff* et *Le Cabinet des figures de cire*. De plus, le réalisateur allemand se défendait d'avoir réalisé un film expressionniste, mais quelques éléments nous permettent d'y voir la manifestation de ce courant artistique, et révèle une certaine influence de l'expressionisme dans l'œuvre de Fritz Lang. L'expressionisme privilégie le thème de la ville et refuse tout décor naturel. La ville de *Metropolis* possède de nombreux lieux de passage et de rencontre, notamment des escaliers, qui sont pour les expressionnistes des lieux privilégiés pour la mise en scène du récit, des espaces où se noue l'action. L'escalier est ici un élément représentatif de l'opposition entre l'élite et le peuple, la ville haute et la ville basse, il permet le mouvement de masse pour se rendre à l'usine, mais c'est surtout le lieu symbolique entre les deux mondes par où déferlent les ouvriers. Cet escalier permet de changer la position de ces ouvriers dans son rapport avec le pouvoir, notamment devant le contremaître.

---

[1] Sandra Gorgievski, *Le Mythe d'Arthur : De l'imaginaire médiéval à la culture de masse*, Paris, Editions du Céfal, 2003, p. 156.

[2] L'étude de Jürgen Kasten définit les films expressionnistes selon les critères suivants : le thème et la structure narrative ; les décors, les costumes et le maquillage ; l'éclairage ; le jeu des acteurs et la mise en scène.
Le site internet de la bifi consacré à l'exposition : « Le Cinéma expressionniste allemand », propose des documents intéressants sur l'expressionnisme.
http://cinema.expressionnisme.bifi.fr/index.php

[3] Jürgen Kasten, *Der Expressionistische Film*, Munster, MAKS Publikationen, 1990.

L'escalier central,
Fritz Lang, *Metropolis*, 1927

Le flot des esclaves qui se révoltent emprunte l'escalier central qui, par sa taille et sa disposition au milieu d'un édifice parfaitement symétrique, énonce le destin dramatique d'une humanité oppressée. Cette idée est renforcée par les autres éléments du décor : les grilles, les bâtiments, les tunnels ou les passerelles, l'immensité de la ville symbolise l'écrasement du peuple, les voies de passage, peu nombreuses, indiquent le choix très limité pour se déplacer. Le peuple peut monter ou descendre, mais tout déplacement est rationalisé et la ville un espace uniquement fonctionnel. Les déplacements des ouvriers doivent uniquement servir leur fonction première : faire fonctionner la ville.

Les grilles
Fritz Lang, *Metropolis*, 1927

La ville juxtapose deux niveaux parfaitement séparés, le niveau inférieur peuplé par des citoyens exploités, espace de l'enfer du travail collectif où les hommes grouillent littéralement dans les catacombes, l'usine souterraine et les bas quartiers, et le niveau supérieur habité par une élite dirigeante, qui vit dans le confort :

L'élite dans la ville haute
Fritz Lang, *Metropolis*, 1927

La mise en scène du pouvoir est symbolique dans l'illustration ci-dessus, elle souligne la domination du tyran sur la ville et ses esclaves. Du haut de sa tour le pouvoir peut contempler par la fenêtre de son bureau un panorama spectaculaire de son œuvre. La ville, monumentale et tentaculaire sert de prison à une masse informe. Metropolis est présentée comme "ville-corps", la projection quasi organique d'une structure à la fois spatiale et sociale. L'organisation spatiale définit très précisément l'organisation sociale. Ainsi, Fritz Lang détermine les traits de la ville moderne où toutes les fonction sont rattachées à un lieu déterminé : habiter, travailler, s'amuser, prier, diriger, etc. A chacune de ces activités appartient un espace précis, bien séparé des autres.

Metropolis est la traduction d'une réalité sociale contemporaine marquée par le développement rapide de l'industrie, la concentration des ouvriers dans les quartiers pauvres, et donc, le développement de la misère urbaine. Cette transposition dans l'avenir de l'industrialisation de la fin du XIXe siècle en Allemagne propose une spétaculaire réflexion sur le phénomène urbain, notamment la question du surpeuplement, qui nécessitait de repenser l'organisation de la ville. L'avènement du fonctionnalisme, et sa rationalisation de l'espace urbain, sera l'une des réponses aux besoins de la ville moderne au début du XXe siècle.

1.4. L'espace urbain rationalisé et enfermé

D'une façon générale, la ville représente un univers autonome, et dans la science-fiction c'est un monde clos d'où il est très difficile de sortir. Les villes de *THX 1138*, *Brazil* et *1984* sont caractéristiques de ce qu'on peut appeler des cités-prisons. Le film de science-fiction ne propose que très peu de vues d'ensemble des villes. Si les limitations techniques ont été un frein indéniable à la représentation des mégalopoles du futur pour les premiers films de science-fiction, des œuvres plus récentes témoignent qu'il s'agit en fait d'un véritable choix narratif. En effet, la quasi absence des plans d'ensemble fait de la ville un lieu clos, un espace d'où il est presque impossible de sortir ou d'entrer.

THX 1138 et *Brazil* proposent la vision d'une ville étouffante par l'étroitesse de la représentation de l'espace qu'emprunte quotidiennement le citoyen. Dans *Brazil*, réalisé par Terry Gillian en 1985, l'espace urbain, qui apparaît comme un univers kafkaïen envahi par le totalitarisme bureaucratique, illustre bien le dysfonctionnement de la ville comme espace d'aliénation pour l'homme :

> « Dans ces villes du futur, l'humain s'absente visuellement : tours sans fin, bâtiments gris et désertés, lieux de vie étroit, dédales de couloirs vides, fenêtres rares, publicités omniprésentes, images virtuelles géantes de visages humains répétant à l'envi les mêmes slogans… la place de l'homme rétrécit à vue d'œil, à l'image du bureau de Lowry qui semble littéralement englouti par la cloison [...] »[1]

L'extrême rationalisation de l'espace de travail
Terry Gillian, *Brazil*, 1985

De même dans *1984* de Michael Radford :

[1] *Fictions d'anticipation politique*, *op. cit*., p. 168.

Espace de travail de Winston Smith
Michael Radford, *1984*, 1984

De même, l'espace restreint qui entraîne le grouillement des foules dans des rues encombrées, participe à l'enfermement et à l'oppression de l'humain entre les parois bien souvent vertigineuses des immenses gratte-ciel :

Publicités géantes
Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982

Verticalité extrême de la ville
Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982

Cependant, le caractère dystopique de la ville se précise davantage lorsqu'elle devient un univers de travail carcéral, comme nous l'avons vu dans *Metropolis*, mais bien pire, lorsque

celle-ci prend la forme d'un gigantesque ghetto abandonné à la loi des criminels qui y sont enfermés. La ville se fait ici prison, un espace tentaculaire aux diverses ramifications souterraines habités par les hommes : égouts, canalisations et tubes d'aération. Ce labyrinthe qui parcourt les méandres visqueux de la ville-prison trouve une représentation assez variée esthétiquement avec notamment *New York 1997* (John Carpenter, 1981), *Alien 3* (David Fincher, 1992), *Les Chroniques de Riddick* (David Twohy, 2004), la trilogie des *Matrix* (Andy et Larry Wachowski, 1999 et 2003) ou *The Island* (Michael Bay, 2005).

Pourtant, c'est certainement *THX 1138*, réalisé en 1971, qui illustre le plus remarquablement l'univers clos et oppressant du film dystopique. Long-métrage développé à partir d'un court-métrage d'étudiant, *THX 1138* de George Lucas donne à voir une société inquiétante, réfugiée dans une ville souterraine pour échapper à la radioactivité de la surface. Si la lutte de l'individu contre une société robotisée était déjà, en 1971, un poncif de la science-fiction, notamment exploité dans nos romans dystopiques, la mise en scène propose ici une esthétique remarquable. En effet, le film de Lucas exploite l'extrême blancheur de ses décors pour illustrer l'oppression d'un monde souterrain parsemé de longs corridors blancs, dans lequel errent des êtres déshumanisés, hommes et femmes au crâne rasé, vêtus de tuniques blanches. Cette extrême stylisation de la blancheur supprime la profondeur de champ, ce qui renforce le caractère aseptisé de ce monde. Seuls des robots, à l'apparence humaine mais sans visage, portent un uniforme de cuir noir, ce qui rappelle la tenue des pompiers du *Fahrenheit 451* de Truffaut. Le récit de *THX 1138* est conforme à celui du roman dystopique, en particulier par l'importance accordée à l'amour coupable entre le personnage masculin, THX 1138, joué par Robert Duvall, et LUH 3417 le personnage féminin, joué par Maggie McOmie, avec un troisième protagoniste malveillant, le surveillant SEN 5241, joué par Donald Pleasance. Comme leurs noms l'indiquent, les citoyens sont réduits, comme les personnages de *Nous autres*, à l'anonymat de leur matricule, ce qui renforce d'autant plus l'impression qu'ils se trouvent dans une prison :

THX 1138 et LUH 3417
George Lucas, *THX 1138*, 1971

Les citoyens de cette société sont donc soumis à une autorité sans visage qui édicte, à longueur de journée, un règlement par tout un réseau de plusieurs médias. Les écrans et haut-parleurs diffusent la propagande du pouvoir dans une société où le contrôle passe notamment par l'organisation quotidienne d'un simulacre de vie "normale".Ainsi, après leur journée de travail, les citoyens doivent obligatoirement acheter des cubes colorés parfaitement inutiles. Seul le réflexe conditionné compte. Tout est réduit à des succédanés d'actes sociaux, les repas, le travail, la religion ou le sexe n'échappent pas au contrôle total du pouvoir, dont le but est d'amener l'économie de ce monde à un maximum d'efficacité :

THX 1138 et plaisir solitaire virtuel
George Lucas, *THX 1138*, 1971

THX 1138 dans une cabine de confession automatisée
George Lucas, *THX 1138*, 1971

Dès lors, l'un des intérêts de ce film est d'avoir montré que la "faute" de THX 1138 et LUH 3417 est considérée par les autorités comme un dysfonctionnement économique qui diminue l'efficacité du système. L'homme est donc une donnée comptable, et son absence de liberté, est un élément nécessaire à cette société de l'extrême rentabilité. Ainsi, sous l'influence de LUH 3417, qui se sent trop seule et échange l'une de ses pilules, THX 1138 cesse de prendre les sédatifs administrés à tous les citoyens, ce qui lui permet de redécouvrir de

nombreux sentiments et des sensations qu'il ne connaissait pas. Cet acte correspondant à un crime de non-alignement thérapeutique.

Pour les décors, George Lucas a utilisé de nombreuses installations souterraines et divers établissements publics de la ville de San Francisco. L'ajout de quelques panneaux et slogans totalitaires suffisent à donner cette ambiance particulière, sans jamais desservir la vraisemblance et l'unité des décors, ils participent à la construction d'un univers cohérent :

Décors souterrains
George Lucas, *THX 1138*, 1971

Dès les premières séquences, la mise en scène tend à nous donner une impression de huis clos. De nombreux gros plans et des plans rapprochés indiquent une promiscuité et un voyeurisme organisés par les autorités. Tous les murs sont lisses et d'un blanc immaculé, les couloirs, les salles et les cellules individuelles ne comportent aucun élément matériel susceptible de divertir la masse des citoyens. L'espace est complètement aseptisé. L'esthétique

du film renvoie clairement à celle d'un hôpital, et les citoyens font penser à des patients qui seraient ici sous le contrôle permanent de l'État, une surveillance soulignée par les très nombreux écrans et autres moyens de contrôle :

Les moyens techniques du contrôle des citoyens
George Lucas, *THX 1138*, 1971

THX 1138 présente une particularité intéressante dans la représentation de l'espace carcéral. En effet, si la prison est généralement un espace clos où l'on est enfermé entre quatre murs, ici la prison n'a pas de murs, il n'y a aucun repère spatial visible. Dans *THX 1138*, être en prison c'est être nulle part :

THX 1138 dans l'espace infini de conditionnement
George Lucas, *THX 1138*, 1971

Le conditionnement dans l'espace carcéral
George Lucas, *THX 1138*, 1971

La prison est donc un espace de conditionnement où le manque de repères mène THX 1138 au bord de la folie, c'est un conditionnement par la manipulation des sens qui rappelle certaines formes de conditionnement vues dans nos romans dystopiques. Le citoyen ne peut supporter cet espace infini alors que la société n'est que limitation. Les robots achèvent le conditionnement par des tortures qui testent les réflexes du prisonnier à la douleur, et déterminent ainsi son degré d'asservissement à la violence de l'État.

Dans ce monde souterrain, l'espace est complètement uniformisé et fonctionnel, il est impossible de s'y repérer précisément. À la différence de l'espace urbain dans la ville de *Metropolis*, avec une structuration spatiale haut/bas qui signifie la bipartition des classes sociale, et donc la domination d'une masse prolétarienne par une élite, le tissu urbain de *THX 1138* est indifférencié, le pouvoir n'est pas visiblement symbolisé par des lieux ou des édifices symboliques, ni même par un visage :

Robots sans visage
George Lucas, *THX 1138*, 1971

> « Je voulais, dit George Lucas, montrer dns THX 1138 que le pouvoir est devenu si fort, si vaste, si bureaucratique qu'on ne peut pas le localiser. Personne ne sait qui gouverne le système. »[1]

Le citoyen circule d'un endroit à un autre presque inconsciemment, il n'y a plus de motivations personnelles, seuls les slogans du pouvoir martèlent inlassablement, par les haut-parleurs ou dans les casques, que chacun participe au bonheur collectif :

Casque diffusant la propagande
George Lucas, *THX 1138*, 1971

Le conditionnement est tel que la moindre modification de leur quotidien est une chose inconpréhensible, ce que nous montre une séquence où les citoyens cherchent à utiliser un ascenseur et, progressivement, s'y entassent, alors qu'un message ne cesse de répéter que cet ascenseur est hors-service :

Le quotidien pertubé par la panne d'ascenseur
George Lucas, *THX 1138*, 1971

[1] George Lucas cité par Stéphane Malandrin, « *THX 1138*, un ovni de George Lucas », *in Cahiers du cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, octobre 1994, N°484, p.20.

Cette société est donc celle de l'isolement absolu, un monde où on n'apprend rien de l'autre, il n'y a pas de communication entre les citoyens, pas de partage de l'expérience individuelle car elle n'existe pas. Seul compte le flot incessant des citoyens qui font fonctionner ce monde à l'image d'une fourmilière, il est d'ailleurs presque impossible de vouloir remonter le flot compact de la foule dans les couloirs étroits. Tout est organisé pour que le citoyen n'ait pas à choisir entre plusieurs alternatives, il n'y a qu'une seule voie d'accès pour aller d'un endroit à un autre, la moindre hésitation est rapidement repérée par le système de surveillance. Les citoyens sont organisés pour apparaître comme un corps unique et homogène :

Le flot des citoyens
George Lucas, *THX 1138*, 1971

THX 1138 face au flot des citoyens
George Lucas, *THX 1138*, 1971

Le thème de la ville est l'un des thèmes spécifiques de la littérature contemporaine, le cinéma, notamment de science-fiction, a récupéré l'environnement urbain comme support narratif. Les sociétés urbaines semblent le moyen le plus adapté pour rendre compte des transformations de notre société. L'architecture urbaine expose les traces des accélérations de l'histoire et offre prise au discours politique. Chez Fritz Lang, la cité ouvrière de *Metropolis* est souterraine et le pouvoir aérien. L'enfermement souterrain est aussi la réalité des ouvriers de *THX 1138*, mais le pouvoir, à l'image des robot-policiers sans visage, y est anonyme. La cité du futur est celle de la dictature du collectif. Un monde clos, non pour se protéger de l'extérieur, mais pour participer à l'illusion d'une œuvre commune : le bonheur. Des esclaves

qui marchent au pas vers les manufactures de Metropolis aux ouvriers conditionnés de *THX 1138*, les visions prospectives mises en scène de la ville montrent quasi exclusivement des dystopies très pessimistes sur le futur de l'Humanité. L'isolement et l'enfermement de nos espaces urbains participent à la représentation de la différence, qui passe par un processus de distanciation de la part du spectateur. La représentation de la ville dans le cinéma de science-fiction obéit à ce principe de mise en scène d'un espace géographiquement isolé et cohérent. La forme d'une dystopie est donc parfaitement logique, car le fonctionnement de la ville révèle, en les exagérant, les limites ou le potentiel destructeur des progrès scientifiques et technologiques des sociétés modernes.

Cependant, dans certains films, l'utilisation d'un espace géographique facilement identifiable est un moyen d'instaurer une certaine continuité entre la représentation de la ville du futur et sa référence à un espace urbain réel et contemporain. L'une des caractéristiques de la représentation de la ville dans le film de science-fiction est l'explosion de l'urbanisation. Le choix du lieu diégétique lié au réel n'était pas difficile à trouver, notamment dans les années 1960 avec Londres ou Paris. Mais si le choix de ces villes comme lieu diégétique contribue à l'effet de réel, ce n'est pas pour associer directement ces villes à la représentation dystopique :

Paris : scènes filmées la nuit
Jean-Luc Godard, *Alphaville*, 1965

En effet, la mise en scène, par la stylisation d'espaces urbains réels, cherche à garder une certaine distance avec le réel, si le ton du film et les décors nous semblent familiers, le récit doit nous transporter dans un ailleurs conforme au postulat de départ, en règle générale, le futur.

2. Dystopie et esthétique de la vraisemblance au cinéma

> « En fait, ce film, comme tous ceux tirés d'un bon livre, appartient pour moitié à son auteur, Ray Bradbury. C'est lui qui a inventé ces incendies de livres que je vais avoir tant de plaisir à filmer et pour lesquels j'ai voulu la couleur. Une vieille dame qui se laisse brûler avec ses livres plutôt que de s'en séparer, le héros qui "grille" son Capitaine, voilà des choses que j'aime voir à l'écran et que j'aime filmer mais que mon imagination trop liée au réel ne pourrait concevoir. »

La vieille dame qui préfère brûler avec ses livres
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966[1]

2.1. Dystopie social et esthétique contemporaine au cinéma.

Au premier abord, ce qui frappe dans le *Fahrenheit 451* de François Truffaut c'est le dépouillement. En effet, le réalisateur, par sa rigueur et sa simplicité, relègue la réalisation derrière les nécessités de l'action. Ainsi, le choix des prises de vues confirme cette démarche, deux types de plan sont beaucoup plus utilisés que les autres, les plans rapprochés et les plans moyens. Si cela est plutôt classique au cinéma, ici, l'utilisation de ces plans l'emporte d'une manière très radicale sur les autres, c'est-à-dire les gros plans et les plans d'ensemble. Les plans rapprochés sont principalement utilisés pour les scènes psychologiques, notamment les scènes où s'opposent Montag et le Capitaine Beatty, ou pour les rencontres très importantes avec Clarisse :

[1] François Truffaut : « Les Écrans de la ville ». Une émission de Philippe Collin et Pierre-André Boutang. Réalisation Pierre-andré Boutang (INA - 1966). Documentaire disponible dans les compléments du DVD, Éditions mk2, 2005.

Beatty et Montag (plan rapproché)
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Montag et Clarisse (plan rapproché),
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Tandis que les plans moyens rendent compte de la vie quotidienne des personnages :

Plans moyens :

Beatty et Montag après le premier autodafé (plan moyen)
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Guy Montag et sa femme Linda (plan moyen)
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Rejoignant en cela la démarche anti-moderniste et humaniste de Bradbury, Truffaut s'intéresse bien plus aux personnages et à leur vie quotidienne, qu'aux décors et aux grandes théories, ce qui, nous l'avons vu avec Bradbury, est un comble pour un récit de science-fiction. C'est donc là que réside le ton très intimiste du film, une réalisation qui se focalise sur l'humain, et plus encore, elle semble vouloir imiter la vie par le refus systématique des cadres figés. En effet, la caméra se déplace "naturellement" avec les personnages, ce qui nous permet de les suivre au plus près dans leurs faits et gestes. L'instabilité naturelle de cette réalisation s'oppose à la société figée par le pouvoir totalitaire. De plus, si l'on se penche sur les angles de prise de vue, nous pouvons constater qu'ils ont ce même souci d'humaniser les plans, ici, le choix est clairement dramatique, en ce sens que la caméra est presque toujours placée à hauteur d'homme. Ainsi, le film de Truffaut renforce certains aspects du roman de Bradbury. Si les personnages du roman sont réduits à leur fonction sociale, le film accentue cet élément d'une manière très visuelle, puisque Truffaut choisit de faire jouer Linda Montag et Clarisse McClellan par la même actrice : Julie Christie. De plus, le mur-écran diffuse de nombreuses émissions qui se déroulent dans des décors différents, et animées par différentes speakerines, c'est du moins l'illusion que les téléspectateurs en ont. En effet, ces speakerines sont jouées par la même actrice, et cette distribution particulière des rôles tend à souligner le caractère schizophrénique et la perte d'identité des individus. Pour Truffaut, « l'idéal a été de faire jouer les deux rôles par Julie Christie »[1], selon le cinéaste, le choix de cette actrice pour interpréter ce double rôle « empêche le public de préférer tel ou tel personnage »[2]. C'est ici une idée très intéressante pour montrer le renoncement du citoyen à son identité propre au profit d'une personnalité collective. Il n'était donc pas question d'effectuer un rapport manichéen et

[1] *Ibid*.

[2] *Ibid*.

antithétique entre Linda et Clarisse, Truffaut a voulu montrer que Clarisse n'était pas l'antithèse de Linda, mais plutôt son double avec une autre éducation. Et c'est là un fait important sur lequel Truffaut a insisté : le rôle de l'éducation dans la construction de la personnalité. Nous ne savons rien sur la famille de Linda ou celle de Montag, alors que nous savons que Clarisse a un oncle fiché comme dissident, et ses rapports avec la vieille dame font penser qu'elle est peut-être un membre de sa famille. L'existence de cet environnement familial et affectif est ici un facteur déterminant de la personnalité de Clarisse, qui échappe ainsi à la sujétion totale au pouvoir :

Linda Montag et Clarisse McClellan
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

L'apport de Truffaut dans la construction psychologique de Clarisse est aussi très important, car elle apparaît plus complexe que dans le roman. Dans le film, Clarisse n'hésite pas à usurper l'identité de Linda Montag pour passer un après-midi avec son mari. De ce fait, la relation entre Montag et Clarisse est plus ambiguë, ce qui est d'autant plus le cas par sa ressemblance, puisque l'actrice Julie Christie joue les deux rôles. Bien moins jeune que la Clarisse du roman, celle du film semble plus manipulatrice et prête à jouer le rôle de la maîtresse. Moins infantilisée que dans le roman, Clarisse manipule Montag lorsqu'elle fait semblant de le rencontrer par hasard. Le portrait de Clarisse est moins angélique que dans le roman, la relation chaste entre les eux héros s'en trouve alors entachée d'une certaine culpabilité sociale. Dès lors, il semble évident que sa fonction est d'emmener Montag à rejoindre les hommes-livres dans le maquis.

La mise en scène apporte un élément intéressant dans la description d'un monde qui tend à exclure l'écrit, elle nous le montre en se déchargeant de l'écrit. En effet, le film achève littéralement les dernières traces du monde de l'écrit, il n'y a plus rien à lire, ou si peu. Tout commence avec le générique de début, il n'y a pas de texte, celui-ci est narré par une voix-off mécanique et très froide. Cela continue avec les véhicules et la caserne des pompiers, pas de

nom, seul un numéro se démarque dans ce monde quasi vierge de la moindre signalétique : 451. Les dossiers personnels des citoyens ne portent pas leur nom, mais un numéro et un symbole qui déterminent leur identité et s'ils ont déjà été arrêtés ou pas :

Dossiers personnels de Guy Montag, Clarisse et son oncle
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Ainsi, ce monde ne présente plus de marque sur les voitures, les télévisions ou les vêtements, les panneaux sont dépourvus d'inscription et même les boites de médicaments n'en comporte plus. L'écriture ne subsiste que dans les livres, et c'est la culture orale, comme on peut le vérifier avec la voix-off qui remplace le générique. Le mot « fin » écrit sur l'écran à la fin apporte une note optimiste, et indique par là le début d'un nouveau monde pour Montag et les hommes-livres. Exclure l'écrit de ce monde impliquait une mise en scène particulière où les mots sont remplacés par des images. Cette démarche, que l'on pourrait presque rapprocher de l'esthétique du film muet, et d'un Chaplin qui avait résisté un temps au parlant, car les images sont plus universelles que les mots, et qu'elles "parlent" plus facilement aux autres cultures. Cependant, il s'agit ici d'un appauvrissement du monde décrit par la mise en scène. Le choix esthétique souligne ici une simplification parfois grossière des concepts qui se confondent avec des icônes extrêmement simplistes. Cependant, deux symboles marquent au fer rouge ce monde, ce sont les emblèmes des pompiers, la salamandre et 451 :

Linda sur le point de dénoncer Montag
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

La caserne des pompiers et la boîte à dénonciation
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

La salamandre emblème du véhicule des pompiers
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

La mise en scène illustre aussi l'évolution psychologique et les décisions des personnages, lorsque Linda va dénoncer son mari, elle passe inévitablement devant la salamandre et 451 des pompiers, comme si Linda portait en elle la marque, le signe d'une collaboration plus active au pouvoir totalitaire. De plus, le combat que mène l'État totalitaire contre l'intelligence est symbolisé par deux séquences où les pompiers découvrent des livres cachés à l'intérieur d'une télévision, à la place du tube cathodique. On comprend bien le sens que Truffaut a voulu accorder à cette image, à savoir la nature d'une société qui célèbre de plus en plus un média, au détriment d'une littérature qu'elle finit par nier. C'est une image très forte du conflit entre l'ordre établi et les idées révolutionnaires, des idées qui finissent même par se cacher au sein du média privilégié de la propagande : la télévision. :

Livres cachés dans une télévision
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Pour Truffaut, la mise en scène doit défendre la littérature en humanisant les livres, au détriment des hommes-livres de la fin, qui portent pour nom des titres de livres qui ne sont pas des noms propres, tandis que le réalisateur fait brûler des livres dont le titre est un nom. Quant à Beatty, c'est le contraire, puisqu'il perd son nom et il est donc réduit à sa fonction de Capitaine :

> « Mon travail était d'essayer d'émouvoir avec ces brûlages de livres comme s'ils s'agissaient d'animaux martyrisés ou de gens martyrisés. Donc, tout le travail, les questions que je me posais c'était d'animer le plus possible, de rendre vivants ces livres avant de les faire mourir. Alors, je crois qu'on a passé beaucoup de temps là-dessus pour montrer les pages qui se tordent, qui se recroquevillent, comment les pages noircissent [...] »[1]

Humanisation des livres
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

[1] François Truffaut : « Les Écrans de la ville ». Une émission de Philippe Collin et Pierre-André Boutang (INA - 1966). Documentaire disponible dans les compléments du DVD, Éditions mk2, 2005.

Humanisation des livres
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

> « Parmi les livres que l'on voit brûler, il était souvent nécessaire de choisir des livres avec des noms propres pour garder une espèce de valeur internationale, pour que l'image soit lisible dans le monde entier, mais par contre, pour les hommes qui à la fin apprennent les livres par coeur et deviennent des livres, c'était plus amusant de choisir des titres abstrait, c'est-à-dire c'est plus amusant d'avoir une jeune fille qui dit "je suis réflexion sur la question juive", que si elle disait : "Je suis Madame Bovary. Mais si on voit un livre brûler, il vaut mieux que cela soit Madame Bovary. »[1]

L'intensité dramatique des autodafés tient donc dans la personnafication des livres. De même lorsque la réalisation montre le brûlage d'un texte, elle focalise le cadre sur noms propres, notamment « Miss Blandish », le personnage du roman de James Hadley Chase, *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* (*No Orchids for Miss Blandish*, 1938) :

Le « brûlage » de Miss Blandish
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

[1] *Ibid*.

De plus, le réalisateur se livre à une intéressante mise en abyme lorsqu'il choisit *David Copperfield* comme premier livre que lit Montag. L'identification de Montag à ce livre qui porte déjà un nom propre fonctionne parfaitement, car le choix de ce roman quasi autobiographique de Charles Dickens. La lente ascension sociale de David Copperfield, qui étudie avec obstination et finit par devenir écrivain, est à mettre en parallèle avec l'acharnement de Montag qui, s'éclaire symboliquement de la lumière blanche projetée par le mur-écran vierge. L'absence d'émission diffusée par l'écran évoque ici la vacuité du contenu de ce média, mais elle signifie aussi le besoin de ce nouveau lecteur de quitter le monde des images pour celui, plus introspectif, du livre :

Montag lisant *David Copperfield* à la lumière du mur-écran
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

CHAPTER I

I AM BORN

WHETHER I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show. To begin my life with the beginning of my life, I record that I was [illegible] (as I have been informed and believe) on a Friday, a[illegible]'clock at night. It was remarked that the clock h[illegible]ike, and I began to cry, simultaneously.

In consideration of t[illegible]ur of my birth, it was declared by the nurs[illegible]

Incipit de *David Copperfield* et naissance du héros
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Traduction :

> « Je viens au monde
>
> Deviendrai-je le héros de ma propre vie, ou ce rôle sera-t-il assumé par quelqu'un d'autre ? Ces pages en porteront témoignages. Commençons par le début de ma vie. Je

suis né à ce que l'on dit, et je veux bien le croire, un vendredi à minuit. On remarquera que l'horloge se mit à sonner et moi à crier simultanément. »

La renaissance de Montag par la lecture est un acte humaniste, car en sauvant un livre du feu, il sauve un auteur, un homme, qui pourra être incarné à la fin par un homme-livre.

Le choix de certains livres représentés dans le film, *Lolita*, *Justine* ou *Mein Kampf*, révèle la véritable nature de la littérature, à savoir qu'elle apporte la contradiction et la réflexion, ce que critique le Capitaine en ces termes : « Cela est mauvais. Nous devons tous être semblables. C'est la seule façon d'être heureux. Tous égaux. Il faut donc brûler les livres. ». Truffaut veut donc montrer que par sa capacité à questionner et à complexifier le monde, la littérature est un danger pour la société totalitaire, elle favorise l'esprit critique. Le réalisateur va au bout de sa démonstration en justifiant la défense de tous les livres, même *Mein Kampf* :

Mein Kampf
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Seuls quelques éléments aident à situer cette société dans le futur : le mur-écran, le monorail suspendu et les hommes-volants à la fin, techniquement plus facile à réaliser que l'abeille-robot du roman. Cependant, le réalisateur reste attaché à un certain réalisme lorsqu'il représente ces éléments futuristes, de ce fait, le mur-écran présente des dimensions beaucoup plus modestes que celles suggérées par le roman. De plus, Linda ne possède qu'un seul mur-écran, les autres écrans sont des téléviseurs de l'époque :

Le monorail et le mur-écran
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Les hommes-volants
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

> « Très peu de futurisme, j'ai demandé beaucoup de réalisme. Simplement quelques petites excentricités de temps en temps, des détails, le comble du modernisme, la nouveauté, c'est la nostalgie du passé, car tout d'un coup on est saisi par la vitesse du progrès […] »[1]

L'utilisation du monorail est un changement notable par rapport au roman, où les citoyens roulaient à toute vitesse dans la célèbre Coccinelle. Pour Truffaut, le monorail, c'est-à-dire le transport en commun qui relie le lieu de travail au foyer, suggère un quotien mécanisé et réglé pour transporter des citoyens égaux et anonymes, puisque personne ne regarde l'autre dans le monorail.

À l'image du travail effectué par Jean-Luc Godard pour *Alphaville* (1965), Truffaut se sert principalement de lieux réels comme espace diégétique du film. Godard avait utilisé certains quartiers du Paris des années 1960 d'une manière très explicite pour créer sa propre représentation de la ville du futur, sans jamais recourir aux effets spéciaux. Le spectateur peut

[1] *Ibid*.

donc reconnaître le métro parisien, les quais de la Seine ou la Maison de la radio, des lieux facilement identifiables, ce qui n'enlève rien à l'unité stylistique et diégétique du film.

Photomontage d'*Alphaville* :

Esthétique contemporaine des années 1960
Jean-Luc Godard, *Alphaville*, 1965

Il est à noter que la société décrite par Jean-Luc Godard présente une caractéristique qui renvoie au *1984* d'Orwell. En effet, c'est une société entièrement dirigée par la logique et de ce fait, le langage est modifié par l'ordinateur Alpha-60. Les formules de politesse quasi automatisées n'ont plus aucun sens, le vocabulaire lié à la passion et aux sentiments est banni.

À l'image du novlangue, la langue rationalisée et fonctionnelle d'Alphaville s'est appauvrie, comme la pensée de ses citoyens.

Avec *Fahrenheit 451*, François Truffaut voulait aussi donner un ton assez familier à cette histoire située dans le futur. L'absence d'ornements et la simplification des formes illustrent une architecture moderniste, et cela à partir de l'architecture contemporaine des années 60, à savoir une architecture fonctionnelle et rationalisée. C'est un espace où la simplification esthétique symbolise l'uniformisation à l'œuvre dans cette société. Les pavillons et les grands immeubles modernes, lorsque le film fut réalisé, s'opposent, par leur style, à la maison 1900 de la vieille femme ou à la roulotte des hommes-livres, qui rappelle l'ancien monde, symboliquement situé au bout d'une ligne de chemin de fer :

Vieille maison et urbanisme moderne des années 60
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Le début de l'ancien monde et la roulotte des hommes-livres
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Sans être une critique systématique du moderne, le film montre les dangers du conformisme, qui transparaît dans la pensée et les actes. L'architecture contemporaine permet de ne pas situer précisément cette société dans le futur, mais plutôt dans une version extrême et aseptisée de la société de « maintenant ». Cette vision de la société rappelle celle de *Mon oncle*, film réalisé en 1958 par Jacques Tati. Quelques petits détails du quotidien présentent une esthétique épurée et mécanisée : robots ménagers, portes coulissantes et murs de lumières.

Mais, on remarquera de nombreuses traces de l'ancien monde dans le quotidien : un ancien modèle de téléphone, un rocking-chair ou un rasoir. Pour Truffaut, « le comble du modernisme, c'est la nostalgie du passé », et en effet, la mise en scène ne restitue que mieux l'immobilisme omniprésent dans le roman. Le résultat obtenu est étrange et plutôt inquiétant, car ces traces du quotidien, ce décor familier pour le spectateur, lui signale que la possibilité d'un tel futur n'est peut-être pas si éloignée :

Architecture fonctionnelle et rationalisée
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Uniformisation de la société: les pavillons
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

De même, les maisons de Clarisse et Montag illustrent cette opposition entre l'ancien monde et celui, plus moderne, uniformisé et rationalisé de la société totalitaire :

L'ancien et le nouveau monde
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

La rationalisation de l'espace intérieur : la cuisine
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

C'est une démarche assez paradoxale pour un récit de science-fiction, car la science-fiction utilise généralement le futur comme espace privilégié pour y traiter les menaces et les soucis de la société contemporaine. En effet, *Fahrenheit 451* ne permet pas cet acte de distanciation, normalement fourni par la mise en scène d'un futur différent ou non identifiable, parce que la vision du « futur » dans *Fahrenheit 451* correspond presque trait pour trait à une certaine esthétique du monde contemporain. Ce qui implique un inévitable point de vue critique de la société et de la vie contemporaines, notamment par l'opposition de l'individuel au collectif, du particulier et l'uniforme.

Fahrenheit 451 crée un « futur » où l'uniformisation est devenue si importante qu'elle a déshumanisé la société. La critique de la société contemporaine passe notamment par l'un des éléments visuels du film, l'architecture, qui participe grandement à l'uniformisation de la société. La simplification des formes est donc un critère esthétique du pouvoir qui vise à réduire le monde à une figuration extrêmement simplifiée :

Espace simplifié et rationalisé
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Les couleurs ont aussi un rôle symbolique très important. Dans le roman, Bradbury opposait le monde trop chamarré de la télévision à celui, plus lassant et uniforme, du quotidien. Pour Truffaut, les motifs colorés servent à la construction d'une cohérence visuelle. Les décors représente un monde qui joue du contraste entre la monotonie du gris et la violence du rouge. Cette société est neutralisée par le gris du béton des trottoirs, du monorail, de la route, des murs, des bâtiments et des vêtements. Autour de la caserne rouge, le monde est donc habillé d'un gris qui symbolise l'entropie d'une société dévitalisée, où la culture est réduite à l'état de cendres. Le contraste entre le rouge de la voiture des pompiers et le noir des combinaisons est assez saisissant, ces couleurs doivent participer à la représentation d'un marquage du monde par le pouvoir totalitaire. L'autorité est donc représentée par la couleur rouge. C'est une couleur ambivalente qui évoque des émotions très fortes et paradoxales, c'est la violence du rouge de la caserne, des camions, de la boîte à dénonciation et de *Mein Kampf* écris en rouge sur une couverture grise. Mais c'est aussi la passion suggérée par le rouge du pyjama de Montag à l'occasion de la seule scène d'amour avec Linda. Le rouge indique aussi la folie dissidente de Clarisse, notamment par l'antenne sur fond rouge qui remplace le nom de l'actrice Julie Christie lorsque la voix-off dit son nom dans le générique. Montag porte aussi son pyjama lorsqu'il lit *David Copperfield*, un livre à la couverture rouge :

> « Ainsi la violence des tons, le tranchant des contrastes (le rouge de la voiture des pompiers, le noir des combinaisons) et surtout leur agencement agressivement moderne (les interludes télévisés, l'appartement de Montag) expriment un univers uniforme, sans nuance ni fantaisie. »[1]

[1] Jacques Faurecasten, « *Fahrenheit 451* », *in Téléciné*, N°131, décembre 1966, p. 27.

Guy Montag
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Le noir des uniformes et des rencontres, au milieu de la nuit, avec *David Copperfield* évoque le danger et l'insécurité du monde totalitaire, mais aussi l'obscurité précaire qui permet encore ces quelques traces de l'ancien monde. C'est seulement à partir du moment où Montag quitte l'espace déshumanisée, pour le monde des hommes-livres, que les couleurs changent, les tonalités s'adoucissent et l'image dévoile progressivement des teintes dégradées de cette nature oubliée, du vert au brun, qui symbolisent ce nouveau monde ouvert à la nature et libre :

Montag et les hommes-livres
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

La fin plutôt optimiste, avec la neige qui recouvre le sol, tranche avec le ton très pessimiste du film, c'est l'image d'une intégrité retrouvée, d'un monde vierge qui a retrouvé l'innocence. Ici, le blanc semble avoir absorbé le rouge vif du monde totalitaire :

Le monde vierge des hommes-livres
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Un monde qui retrouve du sens avec, à nouveau, la transmission de la culture humaine symbolisée par la scène où un homme-livre, sur le point de mourir, fait réciter son livre à son neveu, *Le Barrage d'Hermiston* (*Weir of Herminston*) de Robert Louis Stevenson :

Transmission du *Barrage d'Hermiston*
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

L'enfant qui, à son tour, va perpétuer *Le Barrage d'Hermiston*
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

L'apparition de cet enfant dans la communauté des hommes-livres est assez importante. La société totalitaire a brisé tout lien social, il ne peut y avoir de transmission d'un savoir autre

que celui dicté par l'État. De ce fait, les enfants sont très peu présents dans cette société, ils ne doivent pas se mêler aux adultes. Clarisse est l'exemple même d'une citoyenne imparfaitement conditionné parce qu'elle a pu nouer des rapports affectifs avec des membres de sa famille et des amis. La société est donc organisée pour séparer le plus possible l'enfant au conditionnement incomplet du citoyen modèle, c'est une autre façon de maintenir la stabilisation figée de la société, le pouvoir réduit à son maximum l'emprise du temps. Les enfants représentent un danger par leur curiosité naturelle, ce qui amène un enfant à se saisir d'un livre lors du premier autodafé au début du film :

Enfant qui se saisit d'un livre lors du premier auotdafé
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

L'école est assez représentative du conditionnement généralisé, l'espace y est strictement organisé et symétrique, de plus, l'uniforme gris et autère que portent les enfants nous montre bien l'action uniformisante de l'école :

L'école
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966

Nous l'avons vu, la prose dystopique de Ray Bradbury, par ses évocations et sonores, est surtout caractérisée par sa poésie. Associer le son et l'image, c'est l'art du cinéma, et pour

ce film, Truffaut avait entrevu le potentiel esthétique d'une œuvre visuelle et sonore. Le réalisateur avait donc besoin de la couleur, pour ce qui allait être son premier film en couleur. La musique de Bernard Hermann accompagne efficacement l'action, en suggérant notamment la cadence déshumanisante d'un monde, ou en soulignant les moments où l'humain reprend le dessus. La première séquence, qui nous montre la première sortie des pompiers, nous montre des imagnes saccadées et rythmées à la mesure de la musique, il y a une certaine frénésie qui s'installe et qui nous amène au premier embrasement. Les séquences du monorail sont des moments de répit, le montage y est beaucoup plus calme, la musique, plus mélodique, renforce aussi cet état d'apaisement. Dans le monorail, la musique s'interrompt lorsque Montag et Clarisse se rencontrent, c'est le tournant décisif dans le récit. Les effets sonores jouent un rôle remarquable dans la cohérence esthétique de l'œuvre. L'urgence et l'oppression sont signifiées à chaque fois que Montag pénètre dans la caserne des pompiers. En effet, les alarmes incessantes ajoutées aux lumières clignotantes qui les accompagnent, rythment le quotidien des pompiers. C'est un rythme qui dicte la conduite du pompier et la conditionne en une sorte de réflexe pavlovien. La déshumanisation est ici signifiée par une musique dépourvue de mélodie, les violons suivent le thème des percussions qui battent la mesure, pour évoquer l'urgence et la nécessité d'une intervention rapide, ce qui est souligné par la vitesse du véhicule des pompiers. Dans la séquence où les pompiers brûlent la vieille dame et sa maison, la musique rend parfaitement compte d'une situation angoissante et dramatique. La composition, déstructurée et binaire, évoque le drame qui se joue, le pouvoir destructeur et implacable du feu. Les effets sonores stridents et le rythme lancinant de la musique participent à la tension et à l'oppression de cette séquence. La linéarité et la cohérence de la musique permettent au spectateur d'être guidé par des thèmes récurrents, la lenteur nostalgique de la musique, lors de la scène de la première rencontre, est reprise dans d'autres scènes ayant la même connotation positive. La scène d'amour entre Linda et Montag et la séquence finale dans les bois sont accompagnées par le même thème.

Quelques effets illustrent l'absurdité d'un monde qui renverse les valeurs du monde traditionnel, voire celles des lois de la physique. La réalisation use d'un effet spécial, très simple à réaliser pour montrer les pompiers qui se hissent le long de leur mât, défiant par là les lois de la gravité, les pompiers semblent aimantés par le mât. Ce petit effet, très simple à réaliser, n'est donc pas gratuit ou dénuer de signification, dès lors, lorsque Montag ne parvient plus à se hisser le long du mât, cela signifie l'existence d'une faille dans son conditionnement, une brèche, symbole de l'esprit dissident qui s'est immiscé chez lui.

De l'ouverture assez déroutante à la fin onirique et apaisée, la mise en scène du film de Truffaut invite le spectateur ressentir certains aspects de la société totalitaire, le réalisateur convoque l'esprit critique dans un combat contre le totalitarisme. Nous avons vu que le film emporte, par sa linéarité, le spectateur à partager le parcours initiatique de Guy Montag. L'adaptation de Truffaut prend tout son sens à la lumière de ce qu'écrivait le poète Heinrich Heine dans *Almansor* en 1821 :

> « Das war ein Vorspiel nur, dort, wo man Bücher Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen. »

Traduit par :

> « Ceux qui brûlent les livres finissent tôt ou tard par brûler des hommes. »[1]

L'efficacité de *Fahrenheit 451* tient au réalisme de la mise en scène qui confronte le spectateur à un univers qui lui est familier, et à ces quelques éléments de l'anticipation qui déplacent le récit dans le futur, sans en faire une œuvre futuriste. Le film de Truffaut avait pourtant la tâche très difficile de continuer l'œuvre de Bradbury au cinéma, à savoir, dénoncer par l'image, la fin du monde de l'écrit. Cependant, de la littérature au cinéma, la question posée est celle de la mort de l'individu par l'absence de dialogue, et c'est exactement ce qu'illustre la fausse pièce jouée pour toutes les Mildred, dans le roman, ou Linda, dans le film. Bradbury et Truffaut montrent le danger d'un média omniprésent qui empêcherait toute forme d'expression en donnant l'illusion du dialogue. Le film continue et prolonge le plaidoyer de l'écrivain contre la pensée unique, et il propose un autre moyen d'expression pour la défense de la pensée polémique et contradictoire, c'est-à-dire la pensée libre.

La fin du film, avec le "ballet" des hommes-livres qui marchent en récitant leurs textes, exprime la construction d'une conscience communautaire. Pour résister à la société totalitaire, les hommes-livres se sont organisés en un être collectif qui perpétue une mémoire orale. En effet, les hommes-livres brûlent aussi leurs livres. La culture, désormais orale, échappe à l'emprise du pouvoir totalitaire. Cependant, la renaissance de la culture est imparfaite, car ce nouveau monde est résolument tourné vers son passé désormais retrouvé. Mais en récitant inlassablement ces œuvres, les hommes-livres ne vont de l'avant que pour se rappeler leur passé. Cette renaissance est donc imparfaite en ce sens que les hommes-livres ne font que donner une voix aux auteurs des livres, alors qu'ils pourraient prendre le relais et devenir, à leur

[1] Heinrich Heine cité par Wolfgang Schopf, *in Mit Heine, im Exil*, Francfort, Verlag Neue Kritik, 1997, p.7.

tour, des écrivains. Le “ballet“ des hommes-livres se termine donc sur une cacophonie de voix qui suscitent une certaine impression poétique, cependant, cette image finale est aussi celle d’hommes-livres qui déambulent et récitent leurs œuvres non pas pour les autres, mais pour eux-mêmes. La parole est donc retenue, l’utopie des hommes-livres est encore à construire pour libérer complètement leur parole et celle des œuvres qu’ils incarnent de l’entropie.

2.2. Le meilleur des mondes à Gattaca

Bienvenue à Gattaca (Gattaca) réalisé par Andrew Niccol en 1997.

La nostalgie et le refus de la représentation d’une société trop futuriste sont aussi des éléments déterminants du scénario original d’Andrew Niccol. À la différence de l’adaptation de Truffaut, *Gattaca* est un film qui n’est pas tiré d’une œuvre littéraire, de plus, le récit accorde une place beaucoup plus importante au rôle du progrès scientifique dans la société.

Dès le premier plan du film, un carton indique que le récit prend place dans « un futur pas si lointain ». *Bienvenue à Gattaca* est un film d’anticipation, genre beaucoup plus exploité à la fin des années 90, notamment après l’épuisement des trop nombreuses fictions paranoïaques, où “la vérité était ailleurs“. Le réalisateur met en scène un monde encore ostensiblement contemporain à l’esthétique surannée, dans lequel les prémonitions les plus pessimistes se sont réalisées. Dans ce futur proche qui rappelle celui du *Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, la science ne se contente plus de cloner des brebis, maîtrisant complètement la génétique, elle modifie l’être humain qui, désormais, est uniquement défini par des caractéristiques génétiques devenues le nouvel étalon des classes sociales. Certains, les « valides », aux caractéristiques parfaites, sont promis aux plus grandes carrières, tandis que les autres, les « in-valides », sont cantonnés aux tâches les moins gratifiantes. « In-valide » promis à une mort prématurée à cause d’un cœur malade, Vincent Freeman (Ethan Hawke) loue l’identité de Jérôme Eugène Morrow (Jude Law), « valide » devenu paraplégique, donc invalide, à la suite d’un accident de voiture pour réaliser son rêve et devenir astronaute. Pour cela il doit rejoindre la cité des étoiles, Gattaca, le centre de recherches spatiales pour l’élite génétique. Les « valides » sont des citoyens génétiquement parfaits car conçus par la science, ils ne connaissent pas la maladie, ils sont grands, athlétiques et leur QI démesuré leur permet de prétendre à l’élite de cette société. Les « in-valides » sont des citoyens nés sans cette intervention de type eugénique, et leurs imperfections constituent une barrière sociale infranchissable pour ceux qui désirent rejoindre cette élite génétiquement parfaite, notamment pour aller dans l’espace. Ainsi, pour accéder à

Gattaca, Jérôme, le « valide » paraplégique, loue son corps et son identité à Vincent, lui permettant de tromper les scientifiques de Gattaca, dont les lettres sont celles qui codifient l'ADN. Ce citoyen « valide » paraplégique donne son sang, son urine ou sa peau, préparant des poches de fluides divers pour déjouer les nombreuses analyses auxquelles doivent se soumettre les employés de Gattaca. Car à Gattaca, le moindre cil, le moindre squame est analysé et détermine avec une redoutable précision l'identité de celui qui pénètre dans cette enceinte strictement réservée à l'élite génétiquement parfaite de la société.

Contrôle d'identité par un appareil qui analyse l'ADN humain
Andrew Niccol, *Bienvenue à Gattaca*, 1997

Dans ce film, le débat est on ne peut plus actuel, puisqu'il consiste à poser la question de notre attitude face à ce choix de l'eugénisme. On peut, non seulement, choisir le sexe des enfants, mais aussi leur couleur de peau et leurs capacités intellectuelles. La procréation ne laisse plus de place au hasard, la croissance du fœtus est assistée scientifiquement, et les généticiens contrôlent, organisent et programment le "produit final" : l'enfant.

Le récit présente deux frères dont l'un, le personnage joué par Ethan Hawke, est né naturellement, tandis que l'autre a fait l'objet de manipulations génétiques destinées à le rendre parfait, et le programmant ainsi pour un rôle important dans la société. En effet, leurs parents, partant d'une bonne intention, décident de se passer des services de la science pour leur premier enfant, préférant laisser son avenir au hasard. Malheureusement, dès la naissance, son profil est calculé avec une extrême précision par un ordinateur surpuissant, qui en trois secondes, et d'après une infime goutte de sang prélevée sur l'enfant, indique aux parents décontenancés que leur fils, souffrant de graves problèmes cardiaques, a une espérance de vie ne dépassant pas la trentaine. Les parents se trouvent désormais confrontés à la discrimination, car dans cette nouvelle société, les écoles, espaces participant aussi à la fabrication de l'élite, refusent l'admission d'enfants « à risques » dans leur enceinte. Leur enfant est en effet particulièrement fragile et maladroit, son avenir semble donc plus que compromis. Pour le deuxième enfant, le

couple décide alors de faire appel à la génétique. Le résultat est à la hauteur de leurs espérances, ce deuxième garçon est parfait.

L'impression visuelle de cette société anticipée est particulière, elle renvoie à l'esthétique des films des années 50 et 60 et pas vraiment à un potentiel futur. Les costumes, les accessoires, les coiffures des personnages, les voitures et l'architecture de la ville, tout concoure à créer une cette atmosphère de ces années. Le choix de cette esthétique est celui de nous montrer une société figée, car, nous l'avons vu avec les romans dystopiques, une société totalitaire doit entretenir l'illusion qu'elle a atteint un degré de perfection, c'est une question de maîtrise qui passe nécessairement par une extrême stabilisation de la société. Le temps est donc figé à un moment où la société aurait enfin réalisé le bonheur collectif.

Une esthétique années 50/60
Andrew Niccol, *Bienvenue à Gattaca*, 1997

Une esthétique années 50/60
Andrew Niccol, *Bienvenue à Gattaca*, 1997

Seuls quelques détails rappellent au spectateur que l'action se déroule dans l'avenir. Certaines scènes sont tournées dans des tons froids et métalliques, tandis que d'autres sont filtrées, notamment les flash-back très nostalgiques, qui font penser aux vieilles photos jaunies

par le temps. Ces contrastes permettent de mettre en évidence le manque d'humanité qui règne à Gattaca, le manque cruel de chaleur humaine dans cet espace où les candidats de l'élite se livrent une compétition féroce. On y assiste à la dépersonnalisation de l'individu dans la linéarité des décors, dans l'uniformité des costumes et dans les coiffures. Tout est standardisé et normé. *Bienvenue à Gattaca* se démarque du film de science-fiction à grand spectacle, par un choix de réalisation qui ne laisse pas sa place aux habituels effets spéciaux de ce genre. Ici, pas d'explosion ou de sabre laser. Le montage participe aussi à ce refus du spectaculaire par la durée des plans, qui permet le développement psychologique des personnages tout en contribuant au ton nostalgique du film. Ces choix rappellent ceux de Bradbury à l'époque de la conquête spatiale, et c'est aussi le cas dans ce film, car la conquête spatiale se prépare à franchir un nouveau stade. Or, il n'est presque jamais question de voyage dans l'espace ou de fusée dans le récit, il est question de l'homme, ou plus précisément, de l'homme aux prises avec le progrès déshumanisant, c'est du moins ce que résume le slogan de la firme Tyrell dans *Blade Runner* de Ridley Scott : « plus humain que l'humain ».

Avant de s'attaquer à la réalisation, Andrew Niccol avait déjà œuvré dans le domaine de l'anticipation avec *The Truman Show* (1998), scénario qu'il avait écrit avant celui de *Gattaca*. Il y faisait l'analyse d'une dérive de la société du spectacle dans une émission de téléréalité, qui mettait en scène la vie d'un individu depuis sa naissance, et à son insu. *Gattaca* et *The Truman Show* évoquent des problématiques contemporaines : l'eugénisme et la téléréalité. Le choix du film d'anticipation dystopique pour traiter des sujets d'une actualité récente montre que ce genre est en prise avec les enjeux de la société contemporaine, chose que les auteurs de roman dystopique avaient bien compris.

Fahrenheit 451 et *Gattaca* critiquent les dérives de la société totalitaire avec un ton assez poétique et teinté de nostalgie, mais le cinéma dystopique s'illustre aussi par un style beaucoup plus réaliste, à la limite du style documentaire. Ainsi, si l'utilisation des villes de Paris ou Londres permet d'instaurer une certaine continuité entre la représentation de la ville et la ville réelle, un autre moyen de réaliser cette continuité est de se réapproprier le réel comme élément du récit, et d'en proposer un futur alternatif vraisemblable.

2.3. *Les Fils de l'homme* et l'actualité "dystopiée"

En 2006, le film d'anticipation anglais *Les Fils de l'homme* (*Children of men*) d'Alfonso Cuaròn donne la représentation dystopique d'un monde très proche du nôtre. Le récit développe une problématique qui associe les angoisses contemporaines : pandémies, État policier et terrorisme, à celle de la fin de la civilisation.

Les Fils de l'homme, Alfonso Cuaròn (2006)

La première séquence pose la trame principale de l'histoire, nous sommes en 2027 et il n'y a plus d'enfants. Inexplicablement, aucune femme n'a accouché depuis 2009. L'actualité est alors celle de la mort de la personne la plus jeune du monde : Diego Ricardo assassiné à l'âge de 18 ans, 4 mois, 1 jour, 16 heures et 8 minutes. Dès le générique de début, le film commence par situer très précisément l'état du monde grâce au journal télévisé :

> « Millième jour du siège de Seattle.
> La communauté musulmane exige que l'armée évacue les mosquées.
> Le projet de loi sur la sécurité territoriale a été ratifié. Après 8 ans, les frontières britanniques resteront fermées. La déportation des immigrés clandestins continuera.
> Tout de suite le titre principal de notre jour. Le monde est sous le choc de la mort de Diego Ricardo, la personne la plus jeune sur Terre. »

L'actualité est diffusée sur les nombreux écrans, et notamment celui d'un « *coffee-shop* » où la population, désespérée, regarde ces informations et assiste au spectacle de son irrémédiable extinction. À noter que ces écrans sont le seul élément de modernité dans le film, ce qui montre la volonté de l'État de préserver sa communication, et donc de garder un semblant de contrôle par la propagande. C'est ici l'une des seules manifestations de l'État, l'autre est l'important système répressif.

Les Fils de l'homme, Alfonso Cuaròn (2006)

La mort de Diego Ricardo semble accélérer la fin d'un monde. La disparition des enfants ou l'absence de leur représentation est caractéristique, presque ordinaire dans le récit dystopique, nos quatre récits s'illustrent notamment par la quasi-absence des enfants. Dans *Les Fils de l'homme*, l'annonce de la mort de la personne la plus jeune sur Terre au début du film donne le ton de ce récit, cela sonne comme un compte à rebours de la fin d'un ordre mondial, qui s'est littéralement effondré. Seule, l'Angleterre apparaît comme le dernier espace où survit la civilisation, mais au prix d'une organisation totalitaire et isolationniste. Le chaos du monde a engendré un profond climat d'anarchie, de guerre et de violence. La Grandre-Bretagne est le dernier pays à avoir un semblant de stabilité, elle représente donc le dernier espoir d'une humanité effondrée. Ce pays attire donc des milliers de réfugiés qui, dès leur arrivée sur le sol britannique, sont parqués dans des camps de concentration.

Le personnage principal du film : Theo (Clive Owen) est le héros dystopique de ce récit. À l'image des héros dystopiques de nos romans, il est aussi une victime d'une société dont il subit les dysfonctionnements. L'intérêt du film réside dans la représentation des parcours parallèles d'une société et d'un héros à bout de souffle. Cependant, si nous comprenons plus tard dans le récit pourquoi Theo est un homme brisé et un citoyen désabusé, les événements qui ont mené le monde au bord du précipice sont rapidement évoqués, et si les explications restent floues, ce monde est la représentation d'une extrapolation extrêmement pessimiste de notre société. En effet, c'est ici une métaphore d'une interprétation post 11-Septembre de notre monde, des tensions raciales et religieuses et de certaines réponses apportées qui prennent la forme d'une dérive totalitaire. La réalisation évite de trop préciser les événements mondiaux (fanatisme religieux, montée des terrorismes, guerres et totalitarisme) pour laisser au spectateur une interprétation assez libre de son imagination. Ainsi, le film évite l'écueil d'une description trop précise du futur, il propose donc un regard porteur des contradictions du présent, et préserve une certaine confusion qui participe au réalisme de la réalisation et des décors.

Les Fils de l'homme, Alfonso Cuaròn (2006)

Le passé est évoqué par des gros plans sur les premières pages de journaux exposées chez Jasper Palmer (Michael Caine), un vieil ami de Theo, un ancien caricaturiste politique dont la femme, ancien reporter, est plongée dans un état quasi-végétatif depuis les tortures du gouvernement. Cette séquence introduit un ton beaucoup plus nostalgique, par les photos, les objets et la musique (années 60 à nos jours), la demeure de Jasper Palmer est cachée dans la forêt, hors de la ville, elle semble échapper à la violence de la société. Mais l'accès qui mène à sa maison est surveillé par des caméras, et nous comprenons par la suite que les activités professionnelles des Palmer les ont mis en danger dans une société en pleine dérive totalitaire. Les images ci-dessous donnent quelques indications quant à la situation d'une société qui s'éffondre, ce sont les dernières traces d'une mémoire qui disparaît avec les journalistes, désormais la cible des services secrets britanniques. La référence historique et la question de la mémoire collective jalonnent un récit aux accents terriblement pessimistes, la nostalgie du passé semble condamner tout espoir.

Les Fils de l'homme, Alfonso Cuaròn (2006)

Les Fils de l'homme, Alfonso Cuaròn (2006)

Les Fils de l'homme, Alfonso Cuaròn (2006)

La ville illustre cette dérive totalitaire par l'omniprésence des policiers et militaires, l'État joue un rôle essentiellement sécuritaire et répressif, alors que la ville s'écroule, les bâtiment ne tiennent plus debout, la société s'effondre physiquement. La séquence illustrée par les deux images ci-dessous, montre la violence de la répression de l'État contre les immigrés, qui les « expulse » des appartements qu'ils occupent pour les envoyer dans un ghetto. L'analogie avec la situation actuelle est à peine radicalisée si l'on tient compte de l'actualité récente, de plus, la référence aux camps de concentration nazis est assez explicite lorsqu'une femme assez âgée pour avoir connu les camps nazis, est enfermée dans l'une de ces cages et semble vouloir expliquer en allemand qu'elle a été séparée de sa famille.

Les Fils de l'homme, Alfonso Cuaròn (2006)

L'accès à la ville est réservé aux citoyens britanniques d'une certaine catégorie sociale, l'espace urbain est donc fragmenté en plusieurs zones strictement surveillées par les autorités, les habitants de la banlieue ne peuvent pas pénétrer dans la ville.

Les Fils de l'homme, Alfonso Cuaròn (2006)

Partout dans la ville, la propagande de l'État invite les citoyens à dénoncer les immigrés, le récit semble bien extrapoler notre actualité en la déformant très peu, car si la situation et le cadre sont différents, les moyens et la finalité d'une telle politique restent presques les mêmes.

Les Fils de l'homme, Alfonso Cuaròn (2006)

Cette société a perdu son innocence, ce qui est symbolisé par la disparition des enfants. Les rapports humains ne s'exercent que par la violence entrenue par la propagande de l'État, nationalisme et xénophobie font loi, et permettent une extrême violence et le rejet des étrangers, de l'autre. Londres est devenue une forteresse protégée par des grillages et des barbelés, ses bâtiments sont délabrés et ses quartiers ressemblent à des ghettos parsemés de cages à immigrés. La publicité exhorte les citoyens à la délation. C'est autant de visions qui tendent à démontrer les dangers d'une certaine dérive de notre société. *Les Fils de l'homme* montre les résultats du fossé trop important entre pays pauvres et pays riches, et le vaste phénomène migratoire que cela entraîne, avec ses tensions raciales et sociales, l'extrêmisme sous toutes ses formes et les pandémies. Le 11-Septembre et la guerre en Irak sont explicitement évoqués dans le film, et Theo affirme que monde

était perdu bien avant le drame de l'infertilité. Le ton du film est imprégné par un certain nihilisme, et cela est renforcé par l'existence d'un kit suicide fourni par l'État, pour ceux qui ne supportent plus de vivre : le « Quietus ».

La mise en scène, par son parti pris documentaire, nous plonge littéralement dans l'action. À l'image d'un reportage de guerre, toutes les séquences du film sont filmées caméra à l'épaule, ce qui, au-delà de la performance de la réalisation, donne une vraisemblance à l'image. L'imperfection du cadre et les impressionnants plans-séquences placent le spectateur au cœur du dispositif.

Comme dans nos romans dystopiques, le changement et l'espoir chez Theo viennent d'une rencontre avec une femme. Ici, il s'agit de Julian (Julianne Moore), l'ex-épouse de Theo, qui lui demande son aide pour escorter une femme vers un centre secret, le « Human project ». Ainsi, si le film nous décrit une humanité qui s'illustre par son inclination à se tourner vers des idéologies totalitaires, il conserve néanmoins une note d'espoir matérialisée par le navire "Tomorrow", sorte d'Arche de Noé qui va peut-être sauver l'humanité d'elle-même.

2.4. Adaptation et dramatisation de *1984*

Nous l'avons vu, la première adaptation de *1984*, de Michael Anderson, en 1956, fut retirée de la circulation, à l'expiration des droits d'exploitation en 1976, par Sonia Orwell. Choquée par cette version, elle refusera toute interprétation futuriste avec des effets spéciaux, quel que soit le réalisateur Francis Coppola ou Milos Forman. On s'intéressera donc ici au film du réalisateur anglais Michael Radford, *1984*, réalisé en 1984. Le film met en scène John Hurt dans le rôle de Winston Smith, Richard Burton dans le rôle d'O'Brien, quant au personnage de Julia, il est incarné par Suzanna Hamilton. Le principal souci du réalisateur a été de conserver les qualités du roman, notamment son caractère prophétique sans en faire de la science-fiction :

La structure narrative du film reprend à l'identique les trois étapes du roman, l'écriture du journal intime, la liaison amoureuse, et la torture. Le film débute sur l'hystérie collective organisée pendant les « deux minutes de la haine », nous plongeant immédiatement dans univers totalitaire, à coups de drapeaux, de slogans et de cris :

« Deux minutes de la haine »
Michael Radford, *1984*, 1984

Dès la première image, le slogan « *Who controls the pas, controls the future. Who controls the présent, controls the past* »[1] s'affiche à l'écran. C'est le slogan du Parti de l'Angsoc. La propagande de l'État est partout, la société en est littéralement recouverte, Affiches, émissions de télévision ou messages diffusés par des haut-parleurs :

Affiches de propagande
Michael Radford, *1984*, 1984

[1] « Celui qui a le contrôle du passé a le contrôle du futur. Celui qui a le contrôle du présent a le contrôle du passé »

Les citoyens sont envahis par le discours totalitaire, et rien ne semble devoir échapper au regard de Big Brother. La mise en scène de la surveillance du citoyen par l'État est remarquable, en ce sens qu'elle adopte le point de vue subjectif du regard de l'État via les télécrans :

Point de vue subjectif
Michael Radford, *1984*, 1984

Le contrôle du citoyen par un système de surveillance omniprésent est un trait caractéristique de l'œuvre d'Orwell. Le film de Radford reste très proche de l'univers décrit dans le roman, parfois la mise en scène épouse parfaitement certaines descriptions du roman :

> « Au loin, un hélicoptère glissa entre les toits, plana un moment, telle une mouche bleue, puis repartit comme une flèche, dans un vol courbe. C'était une patrouille qui venait mettre le nez aux fenêtres des gens. »[1]

Hélicoptère de surveillance
Michael Radford, *1984*, 1984

[1] *1984*, *op. cit*., p. 13.

La mise en scène de Michael Radford respecte scrupuleusement les détails importants du récit d'Orwell, même si la construction est parfois elliptique, ce qui est presque inévitable pour une adaptation, les rêves, les réminiscences et les pensées de Winston sont remarquablement illustrés par le film :

> « *Je la suivis à travers le porche et une cour intérieure jusqu'à une cuisine en sous-sol. Il y avait un lit contre le mur et, sur la table, une lampe dont la flamme était très basse. Elle... »*

Souvenir de la rencontre avec la prostituée
Michael Radford, *1984*, 1984

De même :

> « C'était un lourd bloc de verre, courbe d'un côté, aplati de l'autre, qui formait presque un hémisphère. Il y avait une douceur particulière, rappelant celle de l'eau de pluie, à la fois dans la couleur et la texture du verre. Au milieu du bloc, magnifié par la surface courbe, se trouvait un étrange objet, rose et convoluté, qui rappelait une rose ou une anémone de mer. »

Découverte du presse-papier chez l'antiquaire
Michael Radford, *1984*, 1984

L'univers diégétique du roman d'Orwell est donc très précisément représenté par le film. De plus, le réalisateur exploite également les nombreux flash-back présents dans le roman pour évoquer l'enfance de Winston, ses relations avec sa mère et sa sœur. Les flash-back permettent de condenser le récit et lui apportent un peu plus de gravité, en mettant en jeu une autre temporalité, le passé de Winston avec ses traumatismes. Pour accentuer cet effet de mise en scène, Radford utilise la voix off du héros, qui commente les faits. Parfois, le cinéaste donne vie aux rêves de Winston, il nous plonge au plus profond de sa pensée, et on découvre ainsi le Pays Doré dont rêve Winston :

« Le Pays Doré »
Michael Radford, *1984*, 1984

Les descriptions et l'atmosphère de l'espace urbain dans l'Océania sont oppressants, il n'y a pas de couleurs vives, tout est terne et sale, c'est une société rongée de l'intérieur en pleine décomposition, notamment symbolisée par la lame de rasoir rouillée :

Un monde terne et en décomposition
Michael Radford, *1984*, 1984

Afin de crédibiliser le contexte historique dans lequel évoluent les personnages, Radford utilise les effets de réel déjà présents dans le roman. Ainsi, il nous montre en gros plan le paquet de cigarettes de Winston, marqué par l'insigne du Parti : Victory

Insigne du Parti sur les objets de la vie quotidienne
Michael Radford, *1984*, 1984

L'insigne « Victoty » est présent sur les drapeaux, les bouteilles d'alcool et dans tous les lieux publics. L'uniformisation de la société est représentée par la tenue des citoyens, ils portent presque toujours un habit de travail bleu. Cela renforce l'effet de masse, le Parti de l'Angsoc ne fait pas de distinction entre les citoyens, mais entre classes d'hommes :

Uniformisation des citoyens
Michael Radford, *1984*, 1984

O'Brien, quant à lui, est habillé avec élégance, son statut dans le Parti lui permet d'échapper au bleu de travail, ce qui montre que l'uniformisation a toujours une limite dans la société totalitaire. Les hauts dignitaires du Parti se réservent toujours quelques privilèges pour améliorer leur quotidien. Ainsi, l'appartement d'O'Brien est très luxueux, et il propose à ses hôtes du vin et des cigarettes de bonne qualité, introuvables pour Winston. La contraste esthétique est encore plus marqué dans la salle des tortures. À l'univers sombre des couloirs empruntés quotidiennement par les citoyens s'oppose une salle des tortures où les lumières sont toujours allumés. D'une blancheur aveuglante, à l'image de l'univers de *THX 1138*, les cellules sont aseptisées, et aucun élément ne permet de savoir où l'on se trouve, ou de se repérer dans le temps :

Winston dans sa cellule
Michael Radford, *1984*, 1984

Paradoxalement, la descente aux enfers ne se fait pas, comme c'est traditionnellement le cas, vers les ténèbres, mais vers la lumière. Cette trajectoire inversée symbolise un monde aux valeurs inversées par le pouvoir totalitaire, c'est ce qu'indiquait le début du roman :

> « LA GUERRE C'EST LA PAIX
> LA LIBERTÉ C'EST L'ESCLAVAGE
> L'IGNORANCE C'EST LA FORCE »[1]

Dans l'Océania, les citoyens n'ont pas d'individualité ou de vie privée. Par rapport au roman, l'utilisation du télécran est bien plus développée dans le film. Big Brother, qui n'a pas vraiment de visage dans le roman, seulement un regard, est ici personnifié par l'image fixe de la tête d'un homme aux yeux perçants et effrayants :

Big Brother
Michael Radford, *1984*, 1984

Cette image fixe renforce le regard hypnotique de Big Brother, et cela lui confère une certaine intemporalité qui vise à figer la société dans une torpeur qui mène à la stabilisation entropique de l'Océania. L'image de Big Brother est diffusée inlassablement via les télécrans disposés absolument partout, seuls ceux qui se trouvent à la marge de la société, dans la zone prolétarienne, échappent à ce regard, mais leurs conditions de vie sont insupportables. Par le télécran, on découvre aussi les pendaisons de traîtres et ceux qui se repentent en direct, c'est un spectacle morbide et pathétique qui a pour objectif de maintenir les citoyens sous pression. La violence est ici beaucoup plus présente par rapport au roman, non seulement parce que nous pouvons la voir, mais aussi parce que nous pouvons entendre les effets de la torture sur Winston, d'ailleurs, le jeu de John Hurt constitue l'une des pièces maîtresses du film. Il décrit sa performance et le héros en ces termes :

[1] *1984*, *op. cit*., p. 15.

« Le livre m'a profondément touché quand je l'ai lu, à seize ans, en 1956. Je m'identifiai facilement à Winston, car je venais moi-même du nord, qui a un côté étouffant. J'ai eu à prendre le même genre de décision que Winston. Comment m'échapper de cet endroit qui m'opprimait ? Comment m'y prendre, alors que je ne sais pas quoi faire, ni ce dont je suis capable, étant certain seulement de vouloir partir ? Cela semblait être un rêve tout à fait impossible.

Pour Winston, c'était un peu différent ? Il savait que l'heure de sa fin avait sonné à la minute où il avait eu la pensée de s'échapper. Il avait commis la « pensée-crime », ou le crime de penser ; en désirant fuir et changer ses conditions de vie, il avait signé son propre arrêt de mort. Cela ne rend pas le livre, ni le film déprimants, parce que dans l'un comme dans l'autre, le personnage de Winston a encore l'occasion de dire ce qu'il a besoin de dire, malgré le destin qui l'attend. »[1]

Torture de Winston
Michael Radford, *1984*, 1984

Le rôle de Winston doit sa réussite à John Hurt qui parvient à exprimer des sentiments ambivalents. Sa démarche est bancale, car il a un abcès à la cheville, ses doigts sont sales, aux ongles longs, sa coupe de cheveux est réglementaire, coupé très court, il ressemble aux autres citoyens. Le film nous montre un personnage usé par la vie inhumaine dans l'Océania, sa destruction physique et mentale, atteint son paroxysme pendant la scène de la torture.

Le film comporte quelques approximations, telles que « Ingsoc » au lieu d' « Angsoc », ou Glodstin au lieu de Goldstein, et d'autres qui ne nuisent pas au bon déroulement et à la compréhension de l'histoire. Ce qui est peut-être le plus dérangeant dans cette adaptation, c'est

[1] John Hurt cité par Dominique Joyeux, « Portrait de John Hurt en Winston Smith », *in Cahiers du cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984, N°365, p. 23.

la reprise absolument linéaire du roman. Le réalisateur reprend le récit chapitre après chapitre, en résumant certains passages, comme les rencontres de Winston et O'Brien. Certains trouveront sans doute le film trop fidèle au roman, perdant par là une certaine autonomie dans son expression. Perçu à sa sortie comme une attaque du stalinisme, en 1968, les étudiants contestataires voyaient dans Big Brother le symbole de l'institution universitaire. Aujourd'hui, on pense inévitablement aux caméras de surveillance qui parsèment les centres villes. Le développement de l'informatique et le progrès des nouvelles technologie permettent un meilleur confort de vie, mais ce progrès est toujours au service du contrôle des individus, notamment dans le domaine de l'internet où les données échangées ne le sont jamais de façon anonymes. S'il est plus difficile de cerner le totalitarisme, on ne peut pas affirmer que celui-ci ait complètement disparu :

> « Orwell est parmi nous, les systèmes de répressions ou de rééducation qu'il a imaginés sont bien là, en nous et hors de nous… En 1984 comme en 1948, en 2001 comme en 1984, Orwell continue de nous annoncer la défaite de l'homme, et c'est, encore et toujours, pour la conjurer.»[1]

[1] François Brune cité par Jacques Blociszewski, « Sous le soleil de Big Brother. Précis sur 1984 à l'usage des années 2000 », Le Monde diplomatique, mars 2001, p. 31.

CONCLUSION

Totalement en prise sur les enjeux de la société, le récit dystopique invite le lecteur à observer, à travers un miroir déformant, de quoi demain pourrait être fait si on n'y prend garde. Il ne s'agit plus ici de conjecturer l'avenir, mais de le conjurer. Zamiatine dans le décor urbain, oppressant et pessimiste de son roman d'anticipation, fait plus que de vouloir prévenir la dérive de sa société, sa démarche constitue un véritable engagement politique. *Nous autres* est l'illustration concrète que la littérature d'anticipation a pour vocation d'être une littérature engagée. À l'image des pompiers de *Fahrenheit 451* qui brûlent des livres, ce qui évoque les autodafés nazis, mais c'est pourtant à des préoccupations plus contemporaines du lecteur de 1948 que se réfère l'auteur ; Bradbury fait alors référence à l'actualité brûlante de la "chasse aux sorcières" aux Etats-Unis, au temps du Maccarthysme. De son côté, Zamiatine critique l'État soviétique, le stalinisme naissant, en dénonçant l'absence de valeurs sociales, l'écrasement de l'individu sous le poids d'une société obsédée par l'uniformisation du "collectif" et la disparition de la liberté d'expression dans l'art. Orwell et Huxley vont eux aussi contribuer à cet exercice.

L'anticipation a toujours eu une situation particulière dans la science-fiction, ce sous-genre de la science-fiction donne la représentation d'un cadre spatio-temporel avec le souci d'un certain réalisme. De même, le caractère vraisemblable des romans dystopiques étudiés confirme que leurs auteurs nous parlent de faits bien réels, d'où les fréquentes références à l'histoire. Christian Grenier a proposé une définition rendant compte de cette particularité des romans d'anticipation, il les considère comme des "romans historiques pour le futur". En effet, il semble bien que le roman historique et le roman d'anticipation possèdent des démarches et des procédés communs. Ils cherchent tous deux, au sein d'un cadre historique et social particulier, à bâtir une fiction, à faire vivre des personnages (dont certains sont parfois puisés dans la réalité) confrontés à des événements qui illustrent ce cadre, ou entraînent sa déformation, voire son évolution. Cette particularité éloigne ce type de roman de la notion même de science-fiction, puisque celui-ci n'abordant pratiquement plus la science comme un thème important du récit. De même que le roman historique cherche à éclairer le passé en restant prisonnier des recherches et des idéologies de son époque, le roman d'anticipation s'attache à éclairer les futurs sans pouvoir se détacher des angoisses et des espoirs contemporains.

Cependant, même si le roman historique feint d'ignorer qu'il ne fait que brosser une image de son propre siècle au moyen d'une fiction située dans le passé, l'auteur d'anticipation a, en revanche, conscience d'être bien davantage un témoin qu'un prophète. Les écrivains

d'anticipation anti-utopique n'ont jamais affirmé que leurs romans étaient le reflet d'une quelconque réalité future. Mais si le roman historique utilise des outils qui ont pour caution la réalité, le roman d'anticipation doit façonner les siens, sans toutefois le faire à l'image de la littérature du merveilleux : ces outils ne sont imaginés qu'à l'aide des sciences, des technologies, des lois et des mœurs de leur temps. Le roman anti-utopique est un roman qui explore avec minutie les thèmes contemporains de l'auteur, son rapprochement avec d'autres genres littéraires, dans le cas précis de *Nous autres,* de *La Ferme des animaux* ou de *1984* il s'agit du roman historique, mais pour d'autres romans d'anticipation anti-utopiques ou pas, d'autres genres se prêtent tout aussi naturellement à ce type de récit. Ainsi, le roman noir, le roman policier et plus largement la bande dessinée et le cinéma constituent d'excellents supports pour cette forme particulière de la science-fiction. Ces romans entretiennent des rapports très étroits avec les grands textes fondateurs de la littérature et de la pensée occidentales. Cette intertextualité concerne évidemment la tradition du discours utopique.

En travaillant, principalement, sur ces quatre romans dystopiques et les personnages qu'ils mettent en scène, je me donnais un moyen, proprement littéraire, de réfléchir sur ce qui étaient pour moi les principaux modèles de la société totalitaire dans le récit d'anticipation dystopique au XXe siècle, et notamment leur importance dans le renversement de la perspective utopique.

En effet, les romans d'Huxley, d'Orwell et de Bradbury représentent toujours les modèles de référence de la dystopie. Ces trois romans ont largement dépassé le cadre de la science-fiction, un genre longtemps moqué par la critique littéraire, pour s'imposer comme des références, non seulement, de ce qui fut longtemps considéré comme une paralittérature, mais aussi de la Littérature avec une majuscule.

Quant à Zamiatine, moins connu et surtout plus tardivement à cause de la censure (édité en 1988 en URSS), il est sans aucun doute celui qui a inspiré nos trois écrivains anglais et américain, et donc, l'architecte du récit d'anticipation dystopique ; dixit Orwell en 1949 :

> « (…) c'est à mon avis un maillon intéressant de la chaine des livres utopiques. Non seulement il règle leur compte aux utopies de type hyperrationnel et hédoniste (je pense que *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley en est dans une certaine mesure un plagiat »[1]

Pourtant, ce genre littéraire a la particularité de subsister sous différentes formes à travers les siècles. De l'ancienne tradition utopique chez Platon, d'où il semble émerger, il est

[1] George Orwell, *Essais, articles, Lettres* - vol. 4, Éditions Ivrea, Paris,1949, p. 581.

en ce début de XXIe siècle le genre qui éclaire le mieux les aspirations et les problèmes de notre société. Pour les auteurs de récit d'anticipation, il est nécessaire que leur écriture puisse intégrer les conditions contemporaines, il résulte de cette obligation un besoin périodique, pour ces auteurs, de renouveler le récit d'anticipation en explorant les frontières de ses propres structures narratives. À partir de cette dernière constatation, nous comprenons mieux pourquoi nos dystopistes ont choisi l'anticipation dystopique pour exprimer leurs idées. Loin de passer pour des Cassandre de politique-fiction pessimiste, ces écrivains montrent, dans leurs romans, une connaissance précise des mécanismes de leur société, mais ils démontrent surtout une réelle aptitude à anticiper les possibles futurs de celle-ci à partir des innovations scientifiques, techniques et sociales qui s'y opèrent. Leur contribution pour la défense des valeurs morales, à une époque où l'Homme seul souffre de l'angoisse existentielle, nous permet de considérer leurs dystopies comme porteuses du rôle important de l'artiste dans la société. Ces œuvres présentent le combat de l'artiste contre la perversion du pouvoir scientifique et matérialiste qui s'est manifesté au cours du XXe siècle.

En ce qui concerne la démarche de Zamiatine dans le contexte particulier postrévolutionnaire et de l'avant stalinisme, elle est celle d'un écrivain en crise avec des changements peu propices à la liberté d'expression, *Nous autres* constitue, sans aucun doute, un véritable témoignage historique, cette œuvre illustre non seulement le bouleversement de la société russe, la situation précaire de l'art et le totalitarisme en marche. Le récit anticipe les dangers du réalisme socialiste qui mène à l'entropie de l'art, l'État Unique préfigure la réalité de la bureaucratie totalitaire sous le régime stalinien. Zamiatine décrit les effets déshumanisant de l'application du taylorisme dans l'organisation de la société. Mais elle symbolise bien plus, son écriture est un acte existentiel : j'écris donc j'existe. La posture de nos auteurs ne se résume pas seulement à l'engagement d'un artiste pour la survie de son art, à l'image d'autres grandes figures de la dissidence, il écrit pour faire exister ses idées et pour affirmer son individualité en tant qu'être humain. Quel meilleur moyen que d'opposer à la rationalisation de l'individu et de l'art, l'expression dynamique d'un art qui renaît de ses cendres et qui, de l'immobilisme forcé, reprend symboliquement le mouvement convulsif de la vie. Cette nouvelle énergie prend alors sa source dans un embrasement lyrique chez D-503. Zamiatine illustre cette renaissance par une écriture poétique portée par la synesthésie du monde et de l'art. D'une modeste contribution dans ce combat de l'art contre le totalitarisme, le roman dystopique constitue néanmoins un formidable outil dont l'efficience inquiétera toujours les systèmes totalitaires qu'ils soient politiques, économiques ou religieux.

Les dystopistes traitent, dans leurs textes, du devenir de l'homme dans les structures monomaniaques de l'utopisme, mais le résultat ne se résume certainement pas à cet exercice de projection scientifique propre à la science-fiction. Dans les œuvres étudiées, l'acte d'écriture correspond à une nécessité vitale, l'écrivain qui prend sa plume assume un rôle bien plus important que celui d'y trouver son propre salut. Lors d'une période totalitaire, l'artiste engagé a en charge, non seulement la survie de l'art et l'anti-utopie correspond bien souvent à une mise en abyme de la situation de l'auteur, mais il a surtout, selon l'expression de Kafka : « mettre quelque chose à l'abri de la mort »[1]. Lorsque l'art est en danger, c'est aussi une certaine idée de l'homme créateur de signes qui est menacée. Ce combat fait écho à celui de Prométhée qui défendait l'homme, et le Titan, contre Zeus.

L'art comme instrument de propagande et d'uniformisation, mais comme moyen de libération de l'individu dans le collectif totalitaire. C'est un trait important des quatre œuvres du corpus principal de notre analyse : l'art comme moyen de résister à l'uniformisation totalitaire, l'art comme moyen d'expression de l'individualité pour résister à l'entropie de la société totalitaire. Cependant, *Nous autres* et *Le Meilleur des mondes* nous montrent comment l'art, instrumentalisé par le pouvoir, pouvait concourir à la propagande totalitaire. Par des spectacles qui manipulent parfaitement les émotions et les sens des citoyens de la société totalitaire, Zamiatine et Huxley soulignent la capacité de l'État à contrôler le citoyen par le plaisir, et obtenir ainsi sa passivité. Ces deux auteurs ont un commun la description de la manipulation synesthésique des citoyens par des spectacles scientifiquement organisés.

Et puisqu'il s'agit ici d'instrumentalisation, nous pouvons souligner un trait commun chez nos dystopistes, c'est une certaine forme d'instrumentalisation de la science-fiction pour se faire entendre. En effet, il n'est pas rare de lire que ces romans n'appartiennent pas vraiment au domaine de la science-fiction. Nos quatre écrivains ne seraient pas des auteurs de science-fiction. Bien qu'il ait souvent été présenté comme un écrivain de science-fiction, Bradbury lui même ne s'est jamais enfermé dans un type de narration :

> « *Avant tout, je n'écris pas de science-fiction. J'ai écrit seulement un livre de science-fiction et c'est* Fahrenheit 451 (…) »[2]

---

[1] Cité par Maurice Blanchot, *in L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 93.

[2] Ray Bradbury, *An interview with R. Bradbury,* Septembre 1999.

Source : http://weeklywire.com/ww/09-27-99/alibi_feat1.html

Et si l'on excepte une nouvelle (*Contes de Theta*, 1922) pour Zamiatine, ces écrivains n'ont pas récidivé dans la science-fiction, ils déguisent leur engagement politique et philosophique sous les traits d'un genre qui permet à la fois le divertissement spectaculaire et la réflexion, dans un champ spéculatif fortement marqué par la science, et donc la notion de progrès.

Si 1895 est l'année de la publication du premier roman de science-fiction (*La Machine à explorer de temps*), c'est aussi l'année de la naissance d'un art qui va bouleverser notre société : le cinéma. Les romans dystopiques avaient, pendant plus d'un demi-siècle, proposé les canons de la société dystopique. Nos dystopistes avaient trouvé dans le cadre peu rigide de la littérature science-fiction, un espace dans lequel l'écriture de l'engagement avait sa place.

Dans une société fortement imprégnée par l'image, la dystopie ne pouvait que se développer au cinéma. Notre analyse montre que le cinéma représente un espace presque idéal pour l'engagement dystopique. Art qui s'adresse aux masses au XXe siècle, le cinéma, et notamment le film de science-fiction, touche un public très large, et dans une sorte de mise en abyme de la manipulation des sens par le spectacle artistique, le film de science-fiction propose une forme très divertissante.

Par la description très précise de l'instrumentalisation tyrannique de l'écran de télévision, nos dystopistes ont largement nourri l'imaginaire des cinéastes. Avec *Metropolis* et *Things to come*, le cinéma a prouvé sa capacité à représenter efficacement une fiction d'anticipation politique, et donc de montrer des sociétés bouleversées par le pouvoir totalitaire. Si ces deux films ont marqué les esprits par le monumentalisme de leurs décors, le cinéma a montré qu'il pouvait aussi refuser le déluge des moyens techniques au profit d'une représentation beaucoup plus réaliste du futur, notamment en filmant les villes contemporaines dans *Alphaville* de Jean-Luc Godard, ou dans *Fahrenheit 451* de François Truffaut. Ici ce n'est plus le futur imaginé qui est la métaphore du présent, mais bien le présent qui est la métaphore du présent. Montrer les failles du présent apparaît ici comme techniquement plus facile, la forme ne posant pas trop de problème, la réalisation peut alors se concentrer sur l'action et les personnages. À l'époque, ces films constituent l'archétype du film « social-fiction ».

Traditionnellement en retard sur la littérature, le cinéma changea la donne avec le *2001* de Stanley Kubrick. Ce fut l'époque du renouvellement du cinéma de science-fiction, de *THX 1138* à *Soleil vert* (*Soylent Green*) de Richard Fleisher, en 1973, une nouvelle forme de science-fiction s'impose au cinéma. Si les adaptations, ou variations, de nos romans

dystopiques sont encore remarquables aujourd'hui, c'est grâce au renouvellement de l'image que nous nous faisions de la société totalitaire. Le cinéma a permis, non seulement, l'immédiateté de l'image, et donc une plus grande efficacité du discours politique inscrit dans la métaphore du présent, mais à l'image des expériences synesthésiques décrites dans notre analyse, le cinéma offre une expérience sensorielle que ne peut revendiquer la littérature. Comment décrire précisément l'uniformisation à l'œuvre dans la société de *THX 1138*, puisque la réalisation tend à déstabiliser le spectateur en faisant disparaître le rapport à l'espace. Et comment ne pas être sensible au jeu des acteurs, notamment dans le *1984* de Michael Radford, qui apportent une remarquable dimension dramatique au récit.

Enfin, sans préjuger de l'avenir de la représentation de la société totalitaire au cinéma, nous constatons qu'une nouvelle approche du récit dystopique émerge ces dernières années. En effet, nos dystopies présentent toutes le même élément de départ, c'est-à-dire la société totalitaire. À part le cas particulier de George Orwell avec sa satire politique, *La Ferme des animaux*, les autres romans dystopiques ne décrivent pas la prise du pouvoir par le régime totalitaire. Or, dans sa deuxième trilogie de *La Guerre des étoiles*, George Lucas décrit précisément comment un dictateur peut "démocratiquement" prendre le pouvoir, et surtout comment, à l'aide du progrès scientifique et technique, il peut instaurer un régime totalitaire. Mais toujours plus précis dans la description de l'émergence d'une société totalitaire, c'est bien la télévision qui s'illustre avec l'une des dernières séries de science-fiction : *Battlestar Galactica*. L'intérêt de cette série est la description précise de tous ces petits détails qui permettent la dérive totalitaire. Plus que le pouvoir de l'image au service d'une telle représentation, la télévision permet au récit d'articuler l'action des personnages dans un temps beaucoup plus long, et donc, au téléspectateur d'assister à la transformation progressive de la société en une société totalitaire, et donc de répondre à la question de Clarisse :

> « — Comment ça a commencé ? »[1]

Une question qui trouve une réponse par la voix du capitaine Beatty, lorsqu'il explique à Montag

> « Eh bien, je dirais que le point départ remonte à un truc appelé la Guerre Civile. Même si le manuel prétend que notre corporation a été fondée plus tôt. Le fait est que nous n'avons pris de l'importance qu'avec l'apparition de la photographie. Puis du cinéma, au début du vingtième siècle. Radio. Télévision. On a commencé à avoir là des phénomènes de *masse.* »

[1] *Fahrenheit 451*, *op. cit*. p. 45.

> [...] Et parce que c'étaient des phénomènes de masse, ils se sont simplifiés, poursuivit Beatty. Autrefois les livres n'intéressaient que quelques personnes ici et là, un peu partout. Ils pouvaient se permettre d'être différents. Le monde était vaste. Mais le voilà qui se remplit d'yeux, de coudes, de bouches. Et la population de doubler, tripler, quadrupler. Le cinéma et la radio, les magazines, les livres se sont nivelés par le bas, normalisés en une vaste soupe. »[1]

De plus, s'il est toujours question d'un choix principalement motivé par l'efficacité, c'est-à-dire de la propension d'un support à délivrer un discours politique au plus grand nombre, la télévision offre une fois encore des perspectives bien plus intéressantes que le cinéma. Cependant, à l'image du célébre mur-écran de *1984*, et du contenu qu'il délivre, on peut aussi se poser la question du véritable enjeu d'un tel programme. Car, si le pouvoir totalitaire est facilement identifiable dans nos dystopies, qu'en est-il aujourd'hui. La question de la liberté de l'artiste et de son engagement sont plus que jamais d'actualité, dans une société où l'art ne semble exister que via la télévision. Un artiste peut-il encore se faire entendre s'il critique la dérive totalitaire et le pouvoir uniformisant de la télévision ?

Si notre société ne présente pas les traits caricaturaux des sociétés totalitaires présentées dans nos dystopies, les instruments du totalitarisme se sont insidieusement glissés dans le quotidien des citoyens des grandes démocraties : le culte du "Bienfaiteur" est plus que jamais d'actualité, reprenant certains accents mussoliniens par ici, défenseur du monde libre par là ou omniprésent à la télévision. À l'image des écrans de *1984* et *Fahrenheit 451*, la propagande et la manipulation des masses sont quotidiennement relayées par la télévision, sans évoquer la désormais célèbre chaine de désinformation républicaine, Fox News, la télévision, ainsi que la radio, retransmettent chaque jour la langue de bois du politique comme forme de pensée unique martelée jour après jour ; « Mentez, mentez, il en restera toujours quelque chose ! » disait Voltaire. Les médias français illustrent aussi cette curieuse inclination à relayer la propagande de nos politiques :

- retraite à 60 ans = « retraite-guillotine »
- grèves SNCF : usagers = « otages »
- camp de réfugiés en France = « jungle »

[1] *Ibid.*, pp. 81-82.

La manipulation des masses par le langage est toujours d'actualité. La propagande étatique déversée sur nos écrans rappelle clairement le discours de Syme, le philologue spécialiste en novlangue de *1984* :

> « C'est une belle chose, la destruction des mots. Naturellement, c'est dans les verbes et les adjectifs qu'il y a le plus de déchets, mais il y a des centaines de noms dont on peut aussi se débarrasser. Pas seulement les synonymes, il y a aussi les antonymes. Après tout, quelle raison d'exister y a-t-il pour un mot qui n'est que le contraire d'un autre ? […] Ne voyez-vous pas que le véritable but du novlangue est de restreindre les limites de la pensée ? A la fin, nous rendrons littéralement impossible le crime par la pensée car il n'y aura plus de mots pour l'exprimer. »[1]

Plus que jamais, il est donc important de rester vigilant, car à une autre époque, si on interdisait la publication d'un roman de Zamiatine, ou plus tard ceux de Soljénitsyne, c'est parce que le pouvoir était incapable d'admettre la fonction critique de la littérature.

Mais comme le dit la première phrase de la préface de *Fahrenheit 451*, « Aujourd'hui, on ne brûle plus les livres ». En disant cela, Jacques Chambon ne dit pas que *Fahrenheit 451* est obsolète, il dit exactement le contraire, car le travail a été fait en amont : il suffisait d'enlever l'attrait de la lecture, et alors les livres brûlent d'eux-mêmes.

C'est exactement ce que disait Ray Bradbury, le seul de nos quatre dystopistes encore vivant, en reprenant la prédiction du Capitaine Beatty dans un texte intitulé *De l'étincelle à l'incendie* :

> « (…) il n'est pas nécessaire de recourir aux allumettes ou au feu pour en finir avec les livres. Car à quoi bon les brûler si le monde commence à se remplir d'illettrés et d'ignorants ? Si le monde se basketballise et se footballise en grand spectacle télévisé, plus besoin d'hommes comme Beatty pour enflammer le pétrole ou faire la chasse au lecteur. »[2]

> « Il y a plus d'une façon de brûler un livre »[3] disait-il encore en 1979.

Enfin, les œuvres étudiés développaient une analyse assez pertinente du rôle de la

---

[1] *1984*, op. cit., pp. 78-79.

[2] Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, « De l'étincelle à l'incendie », dossier *Fahrenheit 451*, op. cit., p. 243.

[3] Ibid., p. 248.

mémoire, en particulier de sa confiscation dans la société totalitaire, ce qui m'amène à poser la question de la mémoire dans une société qui célèbre les 20 ans de la chute du Mur de Berlin, et qui semble oublier qu'il en existe, à l'heure actuelle, une dizaine d'autres murs dont on fait peu de cas dans les médias.

ANNEXES

ANNEXE (1) : George Orwell, *Littérature et totalitarisme,* traduit de l'anglais par A. Krief, M. Pétris et J. Semprun, *Essais, articles, lettres*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 1996, vol. II, pp. 171 à 175.

George Orwell (1903-1950) est certes l'écrivain qui a le plus contribué, d'abord avec sa nouvelle allégorique *Animal Farm* (1944) – *La Ferme des animaux*, Éditions Champ Libre, Paris, 1991 -, puis avec son roman *Nineteen Eighty-Four* (1949) – *1984*, Gallimard, Paris, 1950 -, à introduire dans la littérature la notion de totalitarisme. Sa description d'une planète partagée entre trois grands empires totalitaires, chacun modelé selon des dogmes, des interdictions et des normes de conduite intériorisés par une humanité réduite à une masse obéissante, ainsi que son invention de néologismes totalitaires – Big Brother, novlangue, doublepensée, crimepensée, etc. – ont nourri pendant des décennies l'imaginaire occidental hanté par le cauchemar d'un avenir d'oppression et d'aliénation. Ils ont aussi inspiré une vaste littérature antitotalitaire souterraine et interdite dans les régimes du socialisme réel.

À côté de sa production romanesque, Orwell a laissé une importante oeuvre journalistique qui nous permet de retrouver les traces, tout au long de la guerre, de sa réflexion sur le totalitarisme aboutissant aux deux chefs-d'œuvre cités plus haut. Elle révèle un arrière-plan culturel assez éclectique, dans lequel se mêlent une sensibilité humaniste héritée de son engagement socialiste (dans les rangs de l'Independent Labour Party en Angleterre, puis dans les milices du POUM pendant la guerre civiles espagnole) et l'influence d'une littérature libérale (L'historien et sociologue autrichien Frantz Borkenau, Hayek) et antistalinienne (Serge, Trotski, Koestler) dont témoignent ses lettres et ses comptes rendus critiques publiés à partir de 1940 (Voir les vol. II et III de G. Orwell*, Essais, articles, lettres*, Sonia Orwell et Ian Angus (éds), Éditions Ivréa, Paris, 1996-1998. Sur l'engagement politique d'Orwell, cf. surtout Bernard Crick, *George Orwell. Une vie*, Balland, Paris, 1976).

Le texte qui suit parut dans le *Listener* du 19 juin 1941. Les débats politiques sur l'évolution des relations entre la Russie stalinienne et l'Allemagne nazie (nous sommes à la veille du Blitzkrieg contre l'URSS) sont laissés de côté. Orwell essaie d'aborder plus en profondeur le problème de la nature du totalitarisme. Il s'interroge sur l'avenir, ou plutôt sur la disparition inéluctable de la littérature dans un monde dominé par un régime politique qui non seulement interdit et réprime les libertés mais qui, pour la première fois dans l'histoire, se fixe le but de « régenter la pensée », la vie émotionnelle des hommes et leurs codes de

comportement. Dans un texte de 1944, paru en français après la guerre, Orwell écrivait que, sous la domination totalitaire, « l'histoire doit être créée plutôt qu'apprise ».[1] Ce thème sera au centre *de La Ferme des animaux* et de *1984*.

« J'ai dit, au début de ma première causerie, que notre époque n'était pas propice à la critique littéraire. Notre époque est celle de la partialité et non du détachement, c'est une époque où il est particulièrement difficile de reconnaître des mérites littéraires à un livre dont on ne partage pas les conclusions. La politique – au sens le plus général – a envahi la littérature à un degré rarement atteint, et cette circonstance nous a fait prendre conscience de l'éternel conflit entre l'individu et la communauté. C'est en considérant la difficulté qu'il y a à faire un travail critique honnête et impartial en un temps comme le nôtre qu'on commence à comprendre ce qui menace l'ensemble de la littérature dans la période qui vient.

Nous vivons une époque où l'individu autonome est en train de disparaître – mieux vaudrait peut-être dire : où l'individu cesse d'avoir l'illusion d'être autonome. Mais dans tous nos discours sur la littérature et (en particulier) sur la critique littéraire, nous tenons, sans même y penser, l'existence d'une individualité autonome pour acquise. Toute la littérature européenne moderne (je parle de la littérature des quatre derniers siècles) repose sur la notion d'honnêteté intellectuelle, ou si vous préférez sur la maxime shakespearienne « Sois fidèle à toi-même » [*Hamlet*, acte I, 3]. La première chose que nous demandons à celui qui écrit, c'est de ne pas nous raconter de mensonges, de nous dire ce qu'il pense vraiment, ce qu'il ressent vraiment. Le plus grand reproche qu'on puisse faire à une oeuvre d'art, c'est d'être insincère. Et cela vaut plus encore pour la critique que pour la littérature créative, où l'on admet une certaine part de pose et d'affection, voire de pure et simple mystification, dès lors que l'auteur est fondamentalement sincère. La littérature moderne est avant tout une affaire individuelle. C'est l'expression véritable de ce qu'un homme pense et ressent, ou ce n'est rien.

Je disais donc que nous tenions cette notion d'individu autonome pour acquise. Pourtant, dès qu'on essaie de l'expliciter, on découvre à quel point la littérature est menacée. Car nous sommes entrés dans l'ère de l'État totalitaire, qui ne laisse et probablement ne peut laisser à l'individu quelque liberté que ce soit. Quand on parle de totalitarisme, on pense

[1] G. Orwell, La Littérature encagée (Preuves, 1952, n°16), *in* P. Grémion (éd.), Preuve. *Une revue européenne à Paris*, Julliard, Paris, 1989, p. 81.

aussitôt à l'Allemagne, à la Russie, à l'Italie, mais je crois qu'il faut regarder les choses en face et considérer que ce phénomène pourrait bien devenir universel. Il est évident que les jours du capitalisme sauvage sont comptés et que, de proche en proche, tous les pays en viennent à adopter une économie centralisée que chacun peut appeler, selon ses goûts, socialisme ou capitalisme d'État. En conséquence, la liberté économique de l'individu et, dans une large mesure, la liberté qu'il a de faire ce qu'il veut, de choisir son travail, de se déplacer à sa guise sur toute la planète, sont vouées à disparaître. Mais, jusqu'à une date récente, on ne voyait pas clairement tout ce que cela impliquait. On n'avait pas vraiment compris que la disparition de la liberté économique aurait des répercussions sur la liberté intellectuelle. Le socialisme apparaissait généralement comme une sorte de capitalisme plus en accord avec la morale. L'État allait prendre en charge votre vie économique et vous délivrer de la peur, de la misère, du chômage, etc., mais il n'aurait pas à intervenir dans votre vie intellectuelle. Les arts s'épanouiraient comme au temps du capitalisme libéral et seraient même encore plus florissants, car l'artiste ne serait plus soumis à la contrainte économique.

Mais aujourd'hui, il faut bien se rendre à l'évidence et reconnaître que ces idées ont été réfutées par les faits. Le totalitarisme a étouffé la liberté de pensée à un point encore jamais vu. Et il importe de comprendre que sa mainmise sur la pensée s'exerce de manière non seulement négative, mais aussi positive. Le totalitarisme ne se contente pas de vous interdire d'exprimer – et même de concevoir – certaines pensées : il vous dicte ce que vous *devez* penser, il crée l'idéologie qui sera la vôtre, il s'efforce de régenter votre vie émotionnelle et d'établir pour vous un code de comportement. Il met tout en oeuvre pour vous isoler du monde extérieur, vous enfermer dans univers artificiel où vous n'avez plus aucun point de comparaison. L'État totalitaire régit, ou en tout cas essaie de régir, les pensées et les sentiments de ses sujets au moins aussi complètement qu'il régit leurs actes.

La question qui nous intéresse est la suivante ; la littérature peut-elle survivre dans un tel climat ? Je crois qu'il faut répondre sans détour que non. Si le totalitarisme devient universel et durable, ce que nous avons connu sous le nom de littérature disparaîtra. Et il serait vain d'objecter – comme on pourrait être tenté de le faire – que ce qui disparaîtra, ce sera simplement la littérature européenne de l'après-Renaissance.

Il y a plusieurs différences essentielles entre le totalitarisme et toutes les orthodoxies du passé, que ce soit en Europe ou en Orient. La première, et la plus importante, c'est que les orthodoxies du passé ne variaient pas, ou du moins variaient très lentement. Dans l'Europe

médiéval, l'Église vous dictait ce que vous deviez croire mais elle vous laissait au moins conserver une même croyance du berceau à la tombe. Elle ne vous demandait pas de croire une chose le lundi et une autre le mardi. Et cela reste vrai, à des degrés divers, pour n'importe quel croyant, qu'il soit chrétien, hindouiste, bouddhiste ou musulman. En un sens, ses pensées sont étroitement circonscrites, mais il passe toute sa vie dans un même cadre de pensée. On ne cherche pas à manipuler ses émotions.

Avec le totalitarisme, c'est exactement le contraire qui se produit. Ce qui caractérise l'État totalitaire, c'est qu'il régente la pensée, mais ne la fixe pas. Il établit des dogmes intangibles, puis les modifie d'un jour à l'autre. Il a besoin de dogmes, parce qu'il a besoin de la soumission absolue de ses sujets, mais il ne peut éviter les changements, dictés par les impératifs de la politique de la force. Il se proclame infaillible et, en même temps, s'emploie à détruire l'idée de vérité objective. Pour prendre un exemple simple et flagrant, jusqu'à septembre 1939 tout Allemand devait considérer le bolchevisme russe avec horreur et dégoût – depuis septembre 1939, il doit lui vouer sympathie et admiration. Si une guerre éclate entre la Russie et l'Allemagne, ce qui peut très bien se produire d'ici quelques années, on assistera à une volte-face tout aussi soudaine. La vie émotionnelle de l'Allemand, ses amours et ses haines, est ainsi censée, quand on le juge utile, changer du tout au tout en l'espace d'une nuit. Il est à peine besoin de souligner les conséquences que cela peut avoir pour la littérature. Car écrire est une activité qui dépend pour une large part des sentiments, et ceux-ci ne se laissent pas toujours diriger à volonté. Il est facile de donner du bout des lèvres des gages à l'orthodoxie du moment, mais pour écrire quelque chose qui se tienne, il faut ressentir profondément la vérité de ce qu'on couche sur le papier, faute de quoi il n'y a pas d'élan créatif. Les faits montrent que les brusques revirements émotionnels que le totalitarisme exige de ses partisans sont psychologiquement irréalisables. Et c'est la principale raison pour laquelle, à mon sens, si le totalitarisme triomphe sur l'ensemble du globe, la littérature, telle que nous l'avons connue, est condamnée. Et de fait, c'est bien ce qui semble s'être passe jusqu'ici dans les États totalitaires. En Italie, la littérature a été mutilée et en Allemagne, elle est moribonde. L'activité la plus significative des nazis consiste à brûler des livres. Et en Russie, la renaissance littéraire que nous avons jadis espérée n'a pas eu lieu, et les écrivains russes les plus prometteurs ont une nette propension à se suicider ou à disparaître derrière les barreaux d'une prison.

En disant tout à l'heure que l'ère du capitalisme libéral touchait à sa fin, j'ai pu sembler suggérer que la liberté de pensée était du même coup irrémédiablement condamnée. Mais je

n’en crois rien et je dirai simplement en conclusion que les espoirs de survie de la littérature se trouvent à mon sens dans les pays où le libéralisme a plongé ses racines les plus profondes – les pays non militaristes, l’Europe occidentale et les deux Amériques, l’Inde et la chine. Je crois – peut-être n’est-ce qu’un vœu pieux – que, malgré l’avènement inévitable d’une économie collectivisée, ces pays sauront élaborer une forme non totalitaire de socialisme, un socialisme où la liberté de pensée pourra survivre à la disparition de l’individualisme économique. C’est en tout cas le dernier espoir auquel puisse se raccrocher quiconque attache quelque prix à la littérature. Tous ceux qui reconnaissent la valeur littéraire, tous ceux qui voient le rôle primordial qui est le sien dans l’histoire de l’humanité, tous ceux-là doivent également voir la nécessité vitale qu’il y a à s’opposer au totalitarisme, qu’il nous soit ou non imposé de l’étranger. »

ANNEXE (2) : Zamiatine : **«** LETTRE À STALINE »[1]

Honoré Joseph Vissarionovitch,

Condamné à la peine capitale, l'auteur de la présente lettre s'adresse à vous pour vous demander de commuer cette peine.

Mon nom vous est sans doute connu. Pour moi, en tant qu'écrivain, être privé de la possibilité d'écrire représente exactement une condamnation à mort, et les circonstances ont pris une tournure telle que je ne puis continuer mon travail, parce qu'aucune création n'est concevable s'il faut travailler dans une atmosphère de persécution systématique qui empire d'année en année.

Je ne veux nullement dresser de moi un portrait d'une innocence outrageante. Je sais que dans les trois ou quatre premières années qui ont suivi la révolution, il y avait, entre autres, dans ce que j'ai écrit, des choses qui pouvaient prêter le flanc aux attaques. Je sais que j'ai la très mauvaise habitude de dire non pas ce qui est profitable à un moment donné, mais ce qui me semble être la vérité. En particulier, je n'ai jamais caché mon attitude vis-à-vis de la servilité de la littérature, de son assujettissement et de son nouveau vernis : j'estimais – et je continue à estimer que cela humilie aussi bien l'écrivain que la révolution. Cette question-là justement, que je posais dans l'un de mes articles (revue « Maison des arts », n°1, 1920) et dont la forme était cassante et offensante pour beaucoup, fut en son temps le signal de départ d'une campagne de presse à mon endroit.

Depuis, sous des prétextes divers, cette campagne s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui, et finalement elle a abouti à ce que j'appellerais du fétichisme : de même que, jadis, les chrétiens créèrent le diable pour mieux incarner tous les maux, la critique a fait de moi de la littérature soviétique. Cracher sur le diable est considéré comme une bonne action, et chacun crachait de son mieux. On dénichait immanquablement dans chacune de mes publications quelque intention diabolique. Et pour la dénicher – on ne se gênait pas de me gratifier même d'un don prophétique : ainsi, dans un de mes contes (« Dieu » [Bog], publié dans la revue « Les Annales » - encore en 1916 – un critique trouva le moyen d'y voir... « une offense à la révolution en rapport avec le passage à la NEP » ; dans un récit (« Le moine Erasme » [Inok Erazm] écrit en 1920, un autre critique (Machbits-Verov) perçut « une parabole sur les chefs devenus raisonnables après la NEP ». Indépendamment du contenu de tel ou tel de mes écrits,

[1] Evguéni Zamiatine, *Le Métier Littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 172.

ma seule signature est devenue suffisante pour déclarer criminel cet écrit. Récemment, au mois de mars de cette année, la Censure régionale de Leningrad a pris des mesures afin qu'il ne subsiste plus aucun doute à ce sujet : j'ai révisé la comédie de Sheridan « L'école de la médisance » pour les éditions « Académie » (Akademija) et écrit un article sur la vie et son oeuvre ; il n'y avait et ne pouvait y avoir, bien sûr, dans cet article aucune médisance de ma part – et néanmoins, la Censure régionale non seulement a interdit l'article, mais a interdit à l'éditeur de mentionner ne fût-ce que mon nom comme réviseur de la traduction. Et ce n'est qu'après mon recours à Moscou, après que la Censure centrale, visiblement, eut suggéré qu'on ne pouvait tout de même pas agir aussi naïvement, ouvertement, qu'il fut décidé de publier l'article et jusqu'à mon nom criminel.

Ce fait est rapporté ici parce qu'il montre l'attitude à mon égard sous une forme parfaitement voilée, chimiquement pure, si je puis dire. Je citerai encore un trait tiré de cette vaste collection, un fait lié non plus à un article occasionnel, mais à une pièce de grande envergure à laquelle j'ai travaillé presque trois ans. J'étais convaincu que cette pièce – la tragédie « Attila » - forcerait finalement au silence ceux à qui il plaisait de faire de moi une sorte d'obscurantiste. J'avais apparemment toutes les raisons d'en être convaincu. La pièce fut lue à la séance du Conseil artistique du Grand Théâtre d'Art Dramatique de Léningrad – et voici des extraits de leurs opinions (citations du procès-verbal de la séance du 15 mai 1928).

Le délégué de la fabrique Volodarski : « C'est la pièce d'un auteur contemporain, qui traite du thème de la lutte des classes au Moyen Âge, qui fait le lien avec l'époque moderne... Idéologiquement, la pièce est tout à fait acceptable... La pièce produit une impression forte et balaye le reproche fait à la dramaturgie contemporaine de ne pas produire de bonnes pièces »... Le délégué de l'usine Lénine, notant le caractère révolutionnaire de la pièce, trouve que « la pièce rappelle, par sa valeur artistique, les oeuvres de Shakespeare... La pièce est tragique, débordante d'action, et elle va enthousiasmer le spectateur ». Le délégué de l'usine d'hydro-mécanique estime « que tous les moments de la pièce sont très forts et captivants » et recommande de faire coïncider sa représentation scénique avec le jubilé du théâtre.

Admettons que, pour ce qui est de Shakespeare, les camarades ouvriers ont dépassé la mesure dans l'éloge, mais en tout cas, Maxime Gorki a écrit à propos de cette même pièce qu'il l'estime « de grande valeur, littérairement et socialement » et que « le ton héroïque de la pièce et son sujet héroïque sont on ne peut plus utiles à notre époque ». La pièce fut acceptée pour

être montée au théâtre, autorisée par la Censure théâtrale, et ensuite... montrée au spectateur ouvrier qui en avait donné une telle appréciation ? Non. La pièce, déjà à moitié répétée par le théâtre, déjà annoncée sur les affiches, fut ensuite interdite à la requête de la Censure régionale de Leningrad.

La ruine de ma tragédie « Attila » fut, sans mentir, une tragédie pour moi : après cela, l'inutilité de toutes les tentatives de changer ma situation me devint parfaitement claire, d'autant plus qu'éclata bien vite la fameuse histoire de mon roman « Nous autres » et d' « Acajou » (Krasnoe derevo) de Pilniak. Pour l'extermination du diable, tous les trucs sont permis, certes – et le roman que j'avais écrit neuf ans auparavant, en 1920, fut présenté aux côtés d' « Acajou » comme mon dernier ouvrage, le plus récent. Une persécution comme on n'en avait encore jamais connu dans la littérature soviétique fut organisée, que l'on pouvait relever jusque dans la presse étrangère : on fit tout pour me fermer la moindre possibilité de travail pour l'avenir. Mes camarades d'hier, les maisons d'édition, les théâtres se mirent à avoir peur de moi. Mes livres furent interdits aux prêts des bibliothèques. Ma pièce (« La puce »), qui connaissait un succès constant au 2e MHAT (Théâtre d'Art) depuis déjà quatre saisons, fut retirée du répertoire. L'impression de mes oeuvres choisies aux éditions « Fédération » (Federacija) fut suspendue. Toute maison d'édition qui tentait d'imprimer mes ouvrages essuyait immédiatement un feu nourri. « Fédération » et « Terre et fabrique », et surtout « Les éditions des écrivains de Leningrad » en firent l'expérience. Cette dernière maison d'édition prit encore toute une année le risque de me compter au nombre des membres de sa direction ; elle osa utiliser mon expérience littéraire, me confiant la révision du style des oeuvres de jeunes écrivains – dont des communistes. Au printemps de cette année-là, la section de Leningrad de la RAPP obtint mon retrait de la direction et l'interruption de ce travail que j'effectuais. La « Gazette littéraire » annonça cela triomphalement, ajoutant sans aucune équivoque : « ... il faut conserver la maison d'édition, mais pas pour des Zamiatine ». Le dernier accès au lecteur était fermé pour Zamiatine : la condamnation à mort de cet auteur était prononcée.

Dans le code pénal soviétique, le degré suivant la condamnation à mort est l'expulsion du criminel hors des frontières du pays. Si je suis effectivement un criminel et que je mérite un châtiment, je ne mérite malgré tout pas, je pense, une peine aussi lourde que la mort littéraire, et c'est pourquoi je demande que l'on commue cette condamnation en expulsion hors des frontières de l'URSS – avec le droit pour ma femme de m'accompagner. Mais si je ne suis pas un criminel, je demande à être autorisé, avec ma femme, à partir temporairement à l'étranger,

ne serait-ce que pour une année – et à avoir le droit de pouvoir revenir dès qu'il nous sera possible de servir de grandes idées en littérature sans devoir complaire à de petites gens, dès que changera chez nous, ne serait-ce qu'en partie, le regard qu'on porte sur le rôle de l'artiste du mot. Ce temps n'est plus si éloigné, j'en suis sûr, parce qu'après l'édification réussie de la base matérielle surgira inévitablement la question de l'édification de la superstructure – d'un art et d'une littérature qui seraient vraiment dignes de la révolution.

Je sais que cela ne me sera pas du tout facile à l'étranger non plus, parce que je ne puis être là-bas dans le camp réactionnaire – mon passé le dit suffisamment (appartenance au RSDRP : Parti social-démocrate bolchevique, sous le tsarisme, et à la même époque, la prison, la déportation à deux reprises, un procès pendant la guerre pour avoir écrit une nouvelle antimilitariste). Je sais que si, ici, en vertu de mon habitude d'écrire selon ma conscience et non selon des directives, on a proclamé que j'étais de droite, là-bas par contre, tôt ou tard et pour la même raison, on déclara sans doute que je suis un bolchevik. Mais même dans les conditions les plus difficiles, là-bas je ne serai pas condamné au silence, là-bas je serai en mesure d'écrire et de publier – même si ce n'est pas en russe. Si les circonstances m'amenaient à ne plus pouvoir (temporairement, je l'espère) être un écrivain russe – peut-être réussirais-je, comme le Polonais joseph Conrad, à devenir pour un temps un écrivain anglais, d'autant plus que j'ai déjà écrit en russe sur l'Angleterre (la nouvelle satirique « Les Insulaires » et d'autres), et qu'écrire en anglais ne m'est guère plus difficile qu'en russe. Ilya Ehrenbourg, tout en restant un écrivain soviétique, travaille depuis longtemps principalement pour la littérature européenne – pour les traductions en langues étrangères : pourquoi donc ce que l'on autorise à Ehrenbourg ne peut pas m'être autorisé à moi aussi ? Cela m'amène à mentionner ici encore un autre nom : celui de Boris Pilniak. Il partageait avec moi la fonction de diable à temps plein, il était la cible favorite de la critique, et on l'a autorisé à faire un voyage à l'étranger pour se remettre de cette persécution ; pourquoi donc ce que l'on a autorisé à Pilniak ne peut pas m'être autorisé à moi aussi ?

J'aurais pu fonder ma demande de départ à l'étranger également sur des arguments plus ordinaires quoique non moins sérieux : pour me débarrasser d'une vieille maladie chronique (la colite), j'ai besoin de me faire soigner à l'étranger ; pour porter à la scène deux de mes pièces qui ont été traduites en anglais et en italien (les pièces « La puce » et « La société des carillonneurs honoraires » [Obscestvo pocetnyh zvonarej], déjà montées dans les théâtres ; en outre, le mise en scène programmée de ces pièces me donne la possibilité de ne pas accabler le

Commissariat du peuple aux Finances d'une demande de sortie de devises. Tous ces arguments existent bel et bien : mais je ne puis cacher que la raison fondamentale de ma demande de nous autoriser, ma femme et moi, à partir à l'étranger est ma situation sans issue comme écrivain, ici, la condamnation à mort prononcée contre moi en tant qu'écrivain, ici.

L'attention exceptionnelle qu'ont rencontrée de votre part d'autres écrivains qui s'étaient adressés à vous me permet d'espérer que ma demande sera, elle aussi, honorée.

Juin 1931.

ANNEXE (3) : Entretiens avec Ray Bradbury & chronique dans *Le Monde* du 21 juillet 1978.

Lien internet :
http://www.quarante-deux.org/archives/curval/entretiens/bradbury.html
http://www.quarante-deux.org/archives/curval/chronique/monde/1978_07_21_1.html
Adresse du site **:** http://www.quarante-deux.org/

Philippe Curval : entretiens
Entretien avec Ray Bradbury
Première parution : *Futurs* [1re série] 3, septembre 1978

Philippe Curval : **Ray Bradbury, les historiens vous citent parmi les participants de la première convention mondiale de la science-fiction, en 1939, à New York. Pouvez-vous nous dire ce que vous pensez aujourd'hui de cette manifestation et situer son importance aux USA ?**
Ray Bradbury : Je crois, en tout cas, que cette convention a été extrêmement importante pour moi, car j'avais dix-neuf ans, je n'étais absolument pas connu et je n'avais jamais rencontré les grands écrivains qui étaient là. Une réunion comme celle-là, qui permet aux artistes, aux auteurs, aux dessinateurs de se retrouver et d'échanger leurs impressions est, à mon avis, bonne, utile et fructueuse. Il y avait là Edmond Hamilton, Jack Williamson, Leigh Brackett et d'autres, ils sont tous devenus mes amis et mes maîtres. Et la dette que je leur porte est énorme. À dix-neuf ans, Quand on a la chance de rencontrer des écrivains plus mûrs, qui vous admettent dans leur cercle et vous accordent leur amitié, voilà qui donne beaucoup de confiance en soi.

Quand vous avez publié, dans Planet, en 1946, la première nouvelle des *Chroniques martiennes*, envisagiez-vous déjà le cycle tout entier ?
Non, pas du tout, quand j'ai écrit cette nouvelle je n'avais absolument pas l'idée d'écrire un cycle à partir d'elle. C'est en 1944, en lisant un recueil de nouvelles de Sherwood Anderson que le projet a sans doute pris naissance. Ce qu'il avait fait m'avait littéralement ébloui et je me suis mis à envisager les *Chroniques martiennes* à l'image de ce cycle qu'il avait écrit, en plaçant l'œuvre sur Mars. Ensuite, j'ai perdu ce plan, j'ai bien écrit quelques histoires sur Mars, mais mes notes s'étaient dissoutes et j'avais oublié mon rêve. Je crois cependant que mon subconscient était en train de travailler en souterrain, de collationner et de fusionner toutes ces idées qui m'agitaient et qui m'ont amené plus tard à faire les *Chroniques martiennes*.

C'est, quelques années après, alors que j'étais sans argent et que ma femme attendait un enfant que je me suis décidé à aller voir les éditions Doubleday. J'ai essayé de leur vendre quelques-unes de mes nouvelles en recueil, ils m'ont répondu qu'ils ne publiaient que des romans. Je leur ai affirmé que je n'étais pas un romancier. Ils m'ont dit que j'en étais peut-être un qui s'ignorait ; ils m'ont cité en exemple toutes ces histoires à propos de Mars que j'avais fait paraître dans plusieurs revues et m'ont suggéré de les réunir ensemble, de les lier pour en faire un ouvrage. Ce soir-là, je me suis rendu à l'association des jeunes chrétiens où il était possible de dormir pour une somme modique, je me suis couché, j'ai réfléchi et j'ai bâti le plan. Le lendemain, je suis retourné chez l'éditeur, je leur ai soumis mon projet, ils l'ont acheté et je suis reparti avec un peu d'argent. Depuis ce jour-là, j'ai un grand respect pour mon subconscient. Lui, sait ce qu'il fait, tandis que moi, je vis un peu dans l'ignorance. Alors, je le laisse agir, ça me réussit bien.

Pensez-vous être le créateur de cette forme de romans en plusieurs nouvelles liées ensemble qui sont spécifiques dans la science-fiction de cette époque ?

D'une certaine manière, j'en suis un peu le créateur, mais je ne suis pas le seul, j'ai apporté ma touche personnelle. Ainsi quand j'écrivais, au début de ma carrière, des histoires d'hommes qui songeaient à aller sur la Lune ou de femmes qui se désolaient parce que leur mari était astronaute, poursuivant ainsi mon rêve, ces histoires étaient mal reçues par les éditeurs qui disaient qu'elles étaient trop personnelles, qu'elles n'avaient pas de sens si on ne se référait pas à l'ensemble de mes œuvres ; il y a là, je crois, un commencement de preuve : mes premières nouvelles faisaient bien partie d'un roman intérieur dont j'ignorais inconsciemment la totalité. Mais, à mon avis, c'est Robert Heinlein, en 1941, avec Requiem, qui a écrit le premier récit de ce genre qui devint ensuite *L'Homme qui vendit la Lune*.

Ce genre de récit à multiples facettes, qui suggère des mondes différents, est-il, à votre avis, particulièrement bien adapté à la science-fiction ?

Probablement, mais je n'en suis pas sûr. En tant que commentateur et moraliste de mon œuvre, j'ai conscience d'être assez ignorant de la science. Je crois pourtant, profondément qu'une science-fiction plus attachée à décrire des machines, à parler de leur utilisation et de la manière de vivre avec elle serait plus en accord avec le problème.

Votre position philosophique par rapport à la conquête de l'espace a-t-elle évolué entre le moment où vous rêviez de voyages dans les planètes dans vos récits et le moment où Armstrong a posé le pied sur la Lune ?

Mon rêve à moi a commencé bien avant, au moment où je lisais les livres de Wells, *la Guerre des mondes*, *les Premiers Hommes sur la Lune*. J'avais quinze ans à l'époque et ces histoires me faisaient pleurer d'enthousiasme, ce sont elles qui m'ont fait désirer parler de la conquête de l'espace.

Néanmoins, votre attitude à l'égard de la conquête de l'espace est assez critique dans vos premières œuvres ; je voulais savoir si la conquête de la Lune a modifié cette position ?

Oui, certainement. Avant que tout commence, nous avions extrêmement peur que l'homme se comporte mal en envahissant un monde qui lui était étranger, comme il l'avait fait bien des fois auparavant. Or, il me semble que tout s'est très bien passé, que nous avons pris le maximum de précautions pour ne pas perturber l'écologie de l'espace. C'est la raison pour laquelle j'ai évolué. Quand j'écrivais les *Chroniques martiennes*, je n'avais pas l'intention de me comporter en prophète, je ne suis pas capable de prédire l'avenir, je me contente de prévenir des dangers qui nous guettent. Vous voyez, je considère un peu les romans comme les enfants regardent leurs parents. Si les parents veulent avoir une influence sur leurs enfants, ils ne doivent pas être stricts, ils doivent avoir le sens de l'humour, savoir les intéresser, leur apprendre des choses et surtout les distraire. Comme Jules Verne a été un père très affectueux pour ceux qui le lisent.

Tout au long de votre carrière, vous avez indistinctement publié des œuvres de fantastique et de science-fiction, estimez-vous qu'il n'y a pas de différence entre les deux genres ?

Au contraire, il y a une différence énorme, parce que la science-fiction joue avec les lois physiques, tandis que le fantastique rompt avec elles. Seule la morale reste la même. Ce sont deux méthodes d'approche pour parvenir souvent aux mêmes conclusions. Les *Chroniques martiennes* sont un bon exemple de ce qu'il est possible de faire en mélangeant les genres. Une bonne partie des histoires appartient au fantastique parce qu'elles ne sauraient se réaliser, d'autres utilisent des lois physiques, la technologie et pourraient se réaliser. Pourtant, elles forment une somme qui n'est pas différenciée dans l'esprit du lecteur, elles aboutissent au même résultat.

Vous êtes certainement l'un des premiers auteurs contemporains à avoir attiré l'attention du public sur les dangers de la pollution, particulièrement dans *l'Homme illustré*. Ceux de la génération actuelle se reconnaissent-ils en vous ?

Oui, sans aucun doute. Mais ceci ne doit pourtant pas être une attitude mentale systématique et je ne souhaite pas qu'on fixe sur moi l'étiquette d'écologiste. C'est trop sérieux. J'ai parlé des dangers de la pollution parce que j'avais en moi l'émotion pour le faire et non parce que je voulais sauver le monde. Peut-être y aurait-il lieu de faire une différence entre l'écologie et les écologistes. L'écologie est une science. Ce que pensent les écologistes dépasse souvent la capacité de cette science et risque de bouleverser l'écologie elle-même. Dernièrement j'ai passé une journée avec le gouverneur de la Californie, Jerry Brown. Nous avons discuté ensemble d'un grave problème, celui du sauvetage des baleines. D'un côté, j'aime ces animaux ; il n'y a pas longtemps, j'ai survolé l'océan en montgolfière, le ballon frisait les lames, j'étais presque à la hauteur des baleines et le visage de Dieu m'a regardé de face. Donc j'ai une grande sympathie pour cette fantastique espèce de créatures. Par ailleurs, en Alaska et au Canada, de l'autre côté des États-Unis, il y a des Indiens, il y a des Esquimaux qui sont des populations en voie d'extinction. Il est impossible de leur interdire de chasser la baleine sans provoquer leur disparition. Alors, je demande, qui doit-on privilégier, les baleines ou les Esquimaux ? De quelque façon qu'on intervienne, on risque de provoquer la perte de l'un ou de l'autre. C'est un jugement de Salomon. Lorsque les écologistes s'intéressent à ce genre de problèmes, ils prennent des décisions tranchantes qui portent un grave préjudice à l'une des deux parties. Pour ma part, je ne crois pas qu'il soit possible de décider dans un cas semblable.

Ne croyez-vous pas cependant qu'à propos des baleines et de leur chasse, il s'agit d'une industrie nuisible ?

Ceci est tout à fait ironique, puisque les Indiens et les Esquimaux sont, en partie, industrialisés. Je ne sais pas la décision que va prendre, en dernier ressort, le gouvernement des États-Unis ; de toute façon, cela n'obligera pas les Russes et les Japonais à en faire autant. Voilà le genre d'humour que je n'aime pas.

L'adaptation en France, de *Farenheit 451* a été événement cinématographique important. Considérez-vous d'une manière générale que la science-fiction est un genre facilement adaptable au cinéma ?

Pour moi, la science-fiction est un genre idéalement adaptable pour le cinéma ; car tout ce qui s'occupe de machines s'occupe de métaphores et la métaphore est la nourriture même du

cinéma. Du moment que vous fabriquez une métaphore signifiante, il est impossible de l'oublier.

Et dans le cas de *Farenheit,* l'image n'a-t-elle pas placé une sorte d'écran entre la signification de votre livre et le spectateur ?

Les pompiers de *Farenheit 451* symbolisent tous les brûleurs de livres depuis le commencement de l'humanité, depuis les Grecs, les Romains, ceux qui brûlèrent la bibliothèque d'Alexandrie, jusqu'à Hitler, jusqu'à nos jours. En revanche, tous ceux qui impriment et diffusent les livres dans mon roman représentent les défenseurs de la culture, ceux qui aiment et estiment la valeur du livre. Une fois que vous avez compris ces deux métaphores, vous ne pouvez oublier mon histoire. C'est pourquoi il m'est impossible de considérer le film de Truffaut comme un écran. Au contraire, tous ceux qui l'ont vu ont eu la curiosité de lire mon livre, ce qui en a multiplié les ventes. Donc augmenté l'impact de ce que je voulais dire. Je crois que le *Farenheit* de Truffaut est parfaitement réussi, il est chargé de pointes d'émotion d'une réelle qualité. Quant à la fin, où l'on voit les défenseurs du livre parcourir un paysage de neige, en récitant les chapitres qu'ils aiment et qu'ils défendent, elle est sublime. Je l'ai revue vingt-cinq fois et j'ai, à chaque fois, pleuré d'émotion.

Y a-t-il eu des rapports entre les auteurs de science-fiction et les écrivains de la Beat génération ?

Incluez-vous, dans votre question, la Rock génération ?

Naturellement.

Nous nous sommes rencontrés très souvent ; pour ma part, je connais très bien David Bowie, Ringo Starr, les Beatles et j'ai de fréquents rapports avec eux. Il y a une connivence profonde entre eux et nous. Je suis sûr que beaucoup d'écrivains de S.-F. vous diront la même chose. Par exemple, au moment du Việt Nam, notre action et celle des compositeurs et des chanteurs de rock a été commune. Dans les universités, elle était confondue. Dernièrement encore, j'ai parlé dans un auditorium, un soir, à San Francisco, il y avait dix mille personnes pour m'écouter, alors que la salle ne pouvait en contenir que deux mille ; c'est incroyable ce que la S.-F. est bien reçue par la rock génération !

Quand vous avez signé, en 1967, la motion contre la guerre au Việt Nam, pensiez-vous que le rôle de l'écrivain était de s'engager politiquement. Estimez-vous qu'une part de votre œuvre est engagée ?

C'est en effet ce que j'ai fait, avec une quantité d'autres écrivains. Nous avons envoyé cette motion au président Johnson en lui disant que nous ne pourrions plus continuer d'appuyer son action s'il ne changeait pas d'intentions. Mes amis libéraux n'ont pas voulu croire aux résultats de cette motion. Nous avons soutenu la candidature d'Eugène Mac Carthy et de Robert Kennedy. Un jour, le président Johnson a dit à la télévision qu'il ne se représenterait plus. Je me suis tourné vers mes amis et je leur ai dit, vous voyez, le procès démocratique marche, ça fonctionne. Pourtant, j'essaye de séparer mon activité littéraire de mon action politique. Ceux qui essayent de faire de la propagande à travers leurs livres courent à un échec. La subtilité est bien plus efficace. Il y a peu de romans qui se déclarent politiques qui ont survécu dans l'histoire. Les gens n'admettent pas que vous essayez de former leur opinion directement et autoritairement. Par contre, de temps en temps, tous les quatre ou cinq ans peut-être, je deviens enragé, je me dresse tout seul et je proclame mon opinion. Je ne crois pas du tout qu'il soit bon de se réunir en groupe pour influer sur l'histoire. Si vous vous exprimez en tant que groupe, vos adversaires disent : « qui est cette personne à côté de vous, n'est-ce pas un communiste, ou un fasciste, ou un homosexuel ? » et vous perdez de votre force car vous passez votre temps à défendre vos amis au lieu d'attaquer votre ennemi. J'ai jadis appartenu à des groupes, maintenant, je préfère mener seul mon combat.

Pour un lecteur peut-être superficiel, ce qui caractérise votre œuvre est une certaine "touche de mélancolie". Ainsi, dans votre dernier recueil, *Bien après minuit*, la justifiez-vous comme une lecture passéiste de notre civilisation ou comme une position critique par rapport à notre société ?

Non, je crois que la mélancolie est l'état d'âme de l'humanité. Tous les garçons et les filles, en grandissant, se rendent compte que les couchers de soleil ne durent pas éternellement. J'ai écrit un roman, *le Vin de l'été*, sur la disparition des tramways, la vieillesse d'une grand-mère, la mort d'un vieillard qui est une machine à remonter le temps. J'ai voulu donner l'impression, profondément ressentie par moi, qu'on est toujours au bord d'un ravin, la nuit, et que l'obscurité va monter vers vous et vous engloutir. Les festivités, les jours fériés, les grandes dates nous enseignent ceci. Quand j'avais cinq ans, j'étais au bord d'une pelouse avec mon grand-père, c'était le 4 juillet, il y avait un splendide feu d'artifice ; alors j'ai sangloté, je sentais que ces lumières, ces fusées qui montaient et retombaient signifiaient la fin de quelque chose, une

année qu'on ne reverrai t jamais plus. C'est la mort qui rend la vie belle et la liste des choses qu'on a faites, des belles et bonnes choses qu'on a faites est chargée de mélancolie.

Votre littérature, comme la plupart de celles qui se référent l'imaginaire, ne privilégie-t-elle pas les rapports entre inconscient et écriture ?

Tout mon travail, en effet, consiste à amener en surface ce qui croît à l'intérieur de moi-même ; je vis de surprise en surprise. Écrire une histoire devrait ressembler à cette fable : il y a une caille dans le buisson ; alors vous pointez votre machine sur le buisson et la caille s'envole dans l'air. Il y a des gens qui veulent avant tout mettre des pensées sous forme d'histoires ; ils raisonnent et ils ratiocinent à ce propos ; tout ce qu'ils font est faux et mensonger. Je crois plutôt qu'il faut être à l'écoute de soi-même. Ainsi, en moi, il y a deux personnes, celle qui invente et celle qui reçoit les honneurs de l'écrivain. Ce qui est important, c'est de savoir que ce deuxième n'est pas sérieux, sinon, vous devenez médiocre ; il faut prendre des risques, ne pas hésiter à plonger dans le précipice, votre seule chance est alors de voler, si vous avez des ailes.

Ne croyez-vous pas que l'auteur de science-fiction, plus particulièrement sensibilisé à l'emprise de la technologie sur le comportement humain, est plus apte qu'un autre à révéler les nouveaux rapports qui s'établissent entre l'homme et la société ?

Sans aucun doute ; nous sommes définis par nos origines génétiques et l'accumulation des faits que nous avons connus depuis notre naissance jusqu'au moment où l'on se met à écrire. C'est le talent de l'écrivain de science-fiction d'extraire, grâce à ses caractéristiques génétiques toutes ces choses qui ont été mises en réserve, sans procéder à une investigation consciente, c'est son art propre. S'il cherche à s'interroger d'une manière plus rationnelle, il retombe dans les ornières creusées par la politique, la religion, il est perdu.

Le travail d'adaptation que vous avez fait pour le cinéma sur le *Moby Dick* d'Hermann Melville, a-t-il modifié votre optique d'écriture ?

Une expérience merveilleuse, semblable à celle que j'ai faite, à dix ans, quand j'ai plongé sous la mer à la suite de Jules Verne. Melville ne m'a pas rendu seulement cette âme enfantine, mais il m'a permis de relire la Bible que j'avais délaissée depuis si longtemps, il m'a redonné le sens de la métaphore. Cela s'est senti dans mes nouvelles au point que la MGM, en 1969, m'a demandé de faire le script pour *le Roi des rois*. Le résultat final de cette expérience est un roman, celui que j'écris sur Moby Dick dans l'espace. Il s'appelle *Leviathan 99* et raconte l'histoire d'une grande comète blanche qui traverserait l'univers. Vous voyez, mon expérience

avec Melville a été déterminante, elle a provoqué toute une série de démarches s'emboîtant les unes dans les autres. J'ai aussi écrit en 1971 un essai sur Melville. Des gens qui construisaient le building des États Unis à la foire de New York l'ont lu et m'ont demandé de concevoir un spectacle sur l'histoire des États Unis dans ce building ; puis les gens de la Walt Disney Company m'ont demandé d'écrire d'autres scénarios pour des pavillons à construire sur le territoire américain. Aujourd'hui, le gouvernement français m'invite au congrès de Cerisy pour parler de Jules Verne. D'une certaine manière, on peut dire que Melville et Verne ont changé ma vie.

Que pensez-vous alors de l'opinion de ceux qui affirment que Jules Verne a faussé dès le départ l'image de la science-fiction en privilégiant la science par rapport à l'homme ?

Il y en a qui disent ça ! Mais ce n'est pas vrai ! Toutes les histoires de Jules Verne sont pleines d'humanité. Voyez *le Tour du monde en quatre-vingts jours*, l'humour, la subtile description des caractères, tout concours à magnifier le courage humain et justifier l'orgueil qu'on peut avoir à accomplir une œuvre qu'on s'est proposée. Bien sûr, ses héros utilisent la technologie, mais c'est seulement pour parvenir à leurs fins, ils n'adorent pas la technologie. Voyez, dans *l'Île mystérieuse*, Jules Verne vous invite à devenir l'un des cinq ou six Robinson Crusoé de son histoire et à voir si vous pouvez, tout seul, vous créer une science propre. Ses héros y parviennent et deviennent leurs propres maîtres, malgré les incroyables forces de la nature qui s'y opposent, c'est une bonne leçon.

Dire que Jules Verne a privilégié la science, c'est un peu comme si quelqu'un prétendait que le vol sur la Lune est une expérience purement scientifique. Ce qui compte, ce n'est pas que la fusée ait atterri, c'est qu'Armstrong, et, avec lui, toute l'humanité, y ait débarqué. Tout ce que Jules Verne dit, c'est : « nos yeux sont faibles, nos mains sont courtes, construisons des outils qui nous permettent d'atteindre cent, mille, un million de kilomètres. Il ne s'agit pas de devenir des machines, mais d'obtenir une supra-perception de l'humanité qui nous amène à voir et à comprendre davantage. »

Est-ce que le fait d'avoir écrit principalement de la science-fiction à vos débuts n'a pas freiné votre carrière. Aux États-Unis, êtes-vous considéré au même titre que les auteurs de littérature générale ?

Il y a encore des gens qui ont un préjugé contre la science-fiction. Et pourtant, il y a beaucoup d'écrivains par le monde qui écrivent des romans sans étiquette qui sont de la science-fiction. Michael Crichton, par exemple, a vendu 500 000 exemplaires de *la Variété Andromède* dans

l'édition la plus chère, sans dire que c'était de la science-fiction. Le même livre, écrit par Arthur Clarke ou Robert Heinlein, paru dans une collection de S.-F. de même prix, n'aurait pas atteint 10 000 exemplaires. Cela prouve simplement que les gens adorent la science-fiction mais ne veulent pas l'appeler ainsi.

Peut-on maintenant, aborder vos travaux en cours, vos projets ?

Certainement, il y a d'abord, ce *Leviathan 99* dont je fais un opéra qui sera présenté à Paris l'année prochaine en première mondiale. J'écris une émission de télévision pour le Smithsonian Institut qui n'est pas de la science-fiction mais une histoire de la science et j'écris aussi un “Detective Story” qui sera dédié à Dashiel Hammett et à Raymond Chandler, parce qu'une de mes premières amours a été ce que vous appelez ici la Série Noire. C'est un autre domaine où les lecteurs ont toujours marqué leurs préjugés ; pour eux, ce genre de romans est au-dessous de leur dignité. Et cependant qu'y a-t-il de plus important que le meurtre ? Tous ces crimes que nous commettons dans nos têtes et tous ces assassinats qui se produisent dans le monde n'en portent-ils pas témoignage ? Pour moi, un thriller, quand il a du style, de l'imagination, le sens de l'humour vaut tous les romans du monde.

Ne croyez-vous pas que ces littératures dites marginales, le “detective story” et la “science-fiction” marqueront plus notre époque que le reste de la littérature ?

Tout à fait. Je ne mets pas dans “le reste de la littérature” les classiques anciens, car leurs auteurs participaient à la vie de la société, la décrivaient. Molière paraît parler de choses frivoles ; il nous en dit plus sur la nature humaine que d'autres aujourd'hui jugés plus sérieux. Mark Twain, également, n'a pas bénéficié de la renommée qu'il méritait parce qu'il était considéré comme un amuseur. Mais quand nous regardons actuellement la littérature générale et particulièrement aux États Unis, elle est complètement vide, elle est incapable de traduire nos préoccupations et de nous dire comment vivre dans notre société. Tout cela au contraire, vous le trouvez dans le “detective story” et la “Science-fiction”.

La chronique de Philippe Curval

« Ray Bradbury à Paris », *Le Monde* 10411, 21 juillet 1978, p. 15

Lien internet :

http://www.quarante-deux.org/archives/curval/chronique/monde/1978_07_21_1.html

L'homme des *Chroniques martiennes*, à la silhouette de G.I., œil bleu, cheveux en brosse, a pris aujourd'hui l'apparence d'un souriant sénateur aux cheveux longs. Réactionnaire dans les années 40, parce qu'il parlait d'un ton désenchanté de la conquête de l'espace et de la pollution qui menaçait, il est désormais poussé vers la gauche par les adversaires de la technologie. D'après son dire, il est resté le même, c'est l'opinion des autres qui a changé.

Le jeune fanatique de Science-Fiction qui recherchait le contact avec les célébrités du genre à la première convention mondiale de New York, en 1939, est pourtant devenu un professionnel de la nouvelle que s'arrachent des revues comme *Playboy*, *Esquire*, *Collier's*, *Penthouse*. Ses recueils, ses romans, ont été vendus à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires dans le monde, et son *Fahrenheit 451*, tourné par François Truffaut, s'est transformé en succès cinématographique. Depuis, la conquête de l'espace est devenue réelle, avec le premier pas de Neil Armstrong sur la Lune, Mars s'est approchée de nous au point qu'on peut photographier ses déserts, et la pollution, avec ses marées noires qui ravagent les côtes, avec ses bonbonnes de propylène qui explosent, fait la “une” des journaux, comme dans les nouvelles les plus corrosives de *l'Homme illustré*.

Comment regarde-t-il le monde, ce Ray Bradbury, qui vient pour la quatrième fois en France, invité par le gouvernement français à participer au colloque de Cerisy sur Jules Verne ? Avec les yeux du *fan* ou ceux de l'homme arrivé ? « En moi, il y a deux personnes, dit-il, celle qui invente et écrit des romans et celle qui reçoit les honneurs en tant qu'écrivain. Ce qui m'importe, c'est de savoir que ce deuxième personnage n'est pas sérieux. » Pas sérieux ? Pourquoi participe-t-il alors au défilé du 14 juillet, aux côtés de Valéry Giscard d'Estaing ? « J'aime la révolution française. Ce défilé n'en est-il pas le symbole ? », répond-il innocemment. Et cette innocence n'est pas feinte. Pas plus que cette mélancolie qu'il porte en lui depuis qu'il a assisté à cinq ans à sa première fête de l'Indépendance, en compagnie d'un grand-père qu'il considérait comme une véritable machine a remonter le temps. « Ce jour-là, j'ai compris que la mort seule rend les choses belles parce qu'elle les charge de mélancolie. Les feux d'artifice et les couchers de soleil ne durent pas éternellement. »

À cette attitude, le temps n'a pas porté remède ; il suffit de lire le dernier recueil de Ray Bradbury, *Bien après minuit*, pour s'en convaincre : c'est dans le passé que s'enfouissent les

trésors. Par exemple (c'est le thème d'une des nouvelles), le dernier roman qu'Hemingway racontait à son perroquet, en buvant de la tequila, quelques semaines avant de mourir, et dont personne ne se souviendra peut-être jamais, depuis que l'animal a mystérieusement disparu.

Ainsi Bradbury ne joue-t-il pas d'une seule musique ; parfois sa mélancolie se charge d'humour. Au besoin, il se révolte et signe des motions de protestation contre la guerre au Việt Nam qui amèneront Johnson à renoncer à la présidence. Il se sent profondément double et l'affirme quand il confie : « J'ai un grand respect pour mon subconscient. Lui sait ce qu'il fait, tandis que moi, je vis un peu dans l'ignorance. Alors je le laisse agir, ça me réussit bien. »

Se fiait-il à lui quand il critiquait la surconsommation et racontait comment les planètes se transformeraient en champs d'épandage quand l'homme s'y poserait ? À cela, il répond : « Je crois que nous nous sommes bien comportés dans la conquête de l'espace, nous avons pris toutes les précautions. Dans mes nouvelles, je ne prophétise pas l'avenir, je me contente d'avertir des dangers possibles qui nous guettent. La génération actuelle reconnaît mon action en faveur de l'écologie, mais je refuse l'étiquette d'écologiste, c'est une responsabilité trop grave pour des problèmes trop complexes. »

Ray Bradbury n'accepte donc pas de porter le drapeau, il combat maintenant pour lui seul, tout à ses anciennes convictions, à ses anciens rêves, qui l'ont amené à écrire de la Science-Fiction : la plongée sous la mer à la suite du *Nautilus* de Jules Verne, l'envol sur Mars grâce à H.G. Wells. Il les laisse remonter en lui, comme sa croyance en Dieu, son amour de la Bible et le goût de la métaphore qu'il a retrouvé chez Herman Melville en adaptant son *Moby Dick* pour le cinéma.

Bradbury se veut en paix avec le monde et souhaite écrire sereinement des histoires qui parlent du courage humain, avec cette poésie qui lui est propre et ce style qui a sans doute fait beaucoup pour la Science-Fiction, parce que certains ont su reconnaître un écrivain de qualité chez celui qui savait aussi bien parler de l'espace et du temps.

Ses projets sont multiples : il prépare le livret de *Moby Dick de l'espace*, un opéra qui sera présenté l'année prochaine à Paris en première mondiale. Il écrit un *thriller* en hommage à Dashiel Hammett et à Raymond Chandler, qui ont été ses premières amours. Et il vient parler de Jules Verne à Cerisy, durant cette semaine, pour célébrer le cent cinquantième anniversaire de sa naissance. Peut-être pour dire à sa place : « Nos yeux sont faibles, nos mains sont courtes, construisons des outils qui nous permettent d'aller plus loin, pour voir et comprendre davantage. » En cela, il n'a pas vraiment changé. Le petit Bradbury qui s'embarquait sur son rêve d'espace en compagnie de ses auteurs favoris a bien su traverser le temps grâce à sa machine à… écrire.

ANNEXE (4) : Gérard Klein « Ray Bradbury, mage ».
Lien internet : http://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/bradbury.html

Gérard Klein est né le 27 mai 1937 à Neuilly-sur-Seine. On lui doit ce que la Science-Fiction française a produit de plus poétique, notamment les nouvelles réunies dans *Histoires comme si…* (1975) et *la Loi du talion* (1973), sans oublier les romans *le Temps n'a pas d'odeur* (1963) et *les Seigneurs de la guerre* (1971). Sous le masque de l'écrivain se cachent ceux du psychologue, de l'économiste, du prospectiviste, de l'éditeur, du philosophe passionné de sciences, du critique littéraire, un cocktail propice à la réflexion sur la Science-Fiction dans tous ses aspects dont on trouvera ici quelques émanations.

Gérard Klein : choix d'articles
Ray Bradbury, mage
Première parution : *Fiction* 33, août 1956

Les mages existent. Les mages sont des gens qui projettent, sur les zones obscures qui nous entourent et nous précèdent dans le temps et dans l'espace, une lumière souvent inquiétante, mais trop pâle pour que des yeux communs puissent saisir les détails horribles ou magnifiques, les nuances, les formes et les vies de ces mondes latéraux ou futurs. Les mages sont les lentilles qui permettent aux yeux faibles, aveugles, de contempler ces pays ignorés, ces contrées interdites.
Il y a des mages pessimistes, tel H.P. Lovecraft qui fut l'un des plus grands conteurs fantastiques de tous les temps, et qui ne conçoit la vie humaine que comme une absurdité sinistre eu égard aux Puissances ténébreuses et malfaisantes qui créèrent l'homme « par plaisanterie ou par erreur ».
Mais il y a aussi des mages optimistes, des hommes qui, portant leur regard sur le monde de demain, à la froide lueur des tubes de néon, dans le brouillard empoisonné des vapeurs d'essence, y cherchent l'homme et les livres, les pensées, les créations, la culture, tel Ray Bradbury.

----==ooOoo==----

Bradbury fut révélé par *Weird Tales*, magazine qui eut l'insigne honneur de découvrir Lovecraft, Ackermann et autres rénovateurs modernes du fantastique américain, et qui périt pour le grand malheur des amateurs d'étrange dans le courant de l'année 1954, après une longue et pénible agonie, définitivement balayé par les *comics* et ses concurrents plus populaires. Il

importe de noter ici combien des genres aussi répandus aux U.S.A. que la science-fiction ou le fantastique peuvent comporter de qualités différentes. Il y a entre les aventures de Guy l'Éclair (d'ailleurs passionnantes) et les *Chroniques martiennes* le même abîme qu'entre un film des Marx Brothers et *le Misanthrope*.

Ce qui tua en définitive *Weird Tales* et ce qu'on élève souvent contre l'œuvre de Bradbury, fut le reproche de gratuité. Je ne sais si cette étrange volonté de donner un sens, une signification, une utilité, à tous les livres parviendra définitivement à étouffer les flammes de l'imagination. Mais je sais qu'une telle méconnaissance n'a pas de fondement dans le cas de Bradbury, puisqu'il apporte un extraordinaire sens de l'humain et d'originales réflexions à un monde qui a une faim terrible de concepts nouveaux et d'idées anciennes. Ce n'est pas en vain que Bradbury place cette citation en tête des *Chroniques martiennes* :

« Il est bon de renouveler ses sources d'émerveillement. Les voyages interplanétaires ont refait de nous des enfants. »

La renommée de Bradbury s'étendit bientôt à tous les magazines de science-fiction, puis déborda le genre. Avec les *Chroniques martiennes*, Bradbury entre irréversiblement dans la littérature. À trente-cinq ans, il a écrit cinq volumes, dont un roman, *Fahrenheit 451*, à la fois courageux et excellent. Il a reçu un prix de l'Institut national des Arts et des Lettres pour sa contribution à la littérature américaine avec les *Chroniques martiennes* et *l'Homme illustré*, un prix O'Henry et la médaille annuelle du Commonwealth Club de Californie pour *Fahrenheit 451*. Il a été traduit en français, en italien, en portugais, en allemand, publié en Angleterre. Mais sa véritable consécration vient peut-être du fait que John Huston a fait appel à lui pour écrire le scénario et les dialogues du film tiré de *Moby Dick*, le “plus grand roman du monde”.

Cependant, on ne saurait nier l'importance de la science-fiction dans l'œuvre de Bradbury. La science-fiction cherche en grande partie à découvrir en nous un monde surréel, plus logique, plus effrayant ou meilleur que le nôtre, mais à coup sûr plus vrai, plus achevé, quoique encore à venir, encore insuffisamment formé dans les entrailles du temps. Et c'est ce monde que Bradbury a su et pu saisir par quelques-unes de ses multiples facettes, le temps d'un éclair, mais avec une acuité et une poésie inoubliables.

Ce n'est pas que Bradbury se soucie beaucoup de la science. C'est l'aspect fantastique, immédiat, sensible de la science qui le séduit et non son côté rationnel et méthodique de connaissance accumulée. C'est peu de dire qu'il ne recherche pas le détail technique ou la réalité physique. Il semble bien que pour lui, la science ne soit qu'une façon maladroite d'exprimer la réalité du monde, comme les mots ne permettent que de décrire imparfaitement les étrangetés et les merveilles de la pensée. Il importe d'être et non de comprendre, de se

comprendre. S'étudier est en définitive se névroser. Et si l'âme est un puits sombre au fond duquel miroite une eau chantante, terriblement attirante, si la recherche et la connaissance de soi-même tenaillent tout homme, n'est-il pas préférable de demeurer dans les contrées ensoleillées qui environnent le puits ?

De même, étudier le monde est le détruire. Il importe seulement de le sentir. La chose essentielle est la vie, l'expression presque instinctive — longuement mûrie et portée en soi, usée et polie par le cours des années, érodée par le torrent des idées et des hommes — de cette vie qu'est l'art, l'art en tant que poésie, musique, goût de miel, violence de l'orage, chant du vent, livres-pensées de Mars et bobines dévidant leur trame de rêve. Spencer explique dans les *Chroniques martiennes* :

« Ils (les anciens Martiens) savaient vivre dans la nature et se la concilier. ils ne s'escrimaient pas à éliminer en eux l'animal pour n'être que des hommes. C'est l'erreur que nous avons commise après Darwin. Nous l'avons reçu à bras ouverts comme nous avons serré sur nos cœurs Huxley ou Freud. Puis nous avons constaté que Darwin et nos religions ne se conciliaient pas, ou du moins, nous n'avons pas pensé la chose possible. Nous étions stupides. Nous avons tenté de bousculer Darwin, Huxley et Freud. Ils avaient trop de poids. Alors, comme des idiots, nous avons essayé d'abattre la religion. La réussite a été complète. Nous avons perdu la foi et nous nous sommes demandé quel pouvait bien être le sens de la vie. Si l'art n'était pas plus que l'exutoire d'une sexualité frustrée, si la religion n'était qu'un expédient, à quoi bon vivre ? La foi a toujours fourni réponse à tout. Mais elle s'est totalement effritée avec Freud et Darwin. Nous étions et nous sommes encore des hommes perdus. »

Cette erreur que nous avons commise après Darwin, en fait, c'est l'erreur de l'homme blanc, la volonté de conscience et la volonté de puissance. Aussi Bradbury porte-t-il une large tendresse à tous les simples, aux primitifs, aux noirs, qui dans leurs gestes et dans leurs actes ont gardé un peu de la souple inconscience animale. Les Martiens des *Chroniques* ne sont-ils pas, au sens propre du terme, des existentialistes ?

« Les Martiens ont découvert le secret de la vie parmi les animaux. L'animal ne s'interroge pas sur l'existence, il existe. Sa raison d'exister, c'est de vivre… Il était bon de vivre et toute discussion était inutile.

Réapprendre à respirer, à me dorer au soleil, à écouter la musique, à lire un livre. Que vous offre votre civilisation ? »

La civilisation martienne s'est elle-même condamnée parce qu'elle s'est contentée d'être. Mais au-delà de sa destruction, il reste ceci : les Martiens se sont suffi de ce qu'ils étaient et ils l'ont été pleinement, même si cela a entraîné leur perte.

Ainsi, il n'y a pas chez Bradbury une injuste condamnation de la civilisation technique actuelle ou à venir et un regret stérile du bon vieux temps, mais, d'une part, la manifestation d'une réelle inquiétude peut-être propre à notre temps, et d'autre part, la création d'un monde sublimé, à la fois plus paisible et plus vivant, où l'art est une loi et la seule compétition. Peut-être une telle inquiétude moderne provient-elle d'une absence de culture (non pas de connaissances, mais bien de culture) au moins autant que de la nostalgie d'un temps matériellement plus calme. Peut-être y a-t-il dans cette conception de l'utopie une transposition de la période américaine de prospérité, que les écrivains de la génération de Bradbury connaissent comme un âge d'or révolu ; mais on y trouve par surcroît tout un monde à venir, à découvrir sur Mars, un monde de "culture", un monde dont les germes incertains, toujours menacés par les roues nickelées et les outils froids et brillants, subsistent et se développent en notre propre époque. Parfois, pour construire un tel monde de rêve et de poésie, où le cauchemar peut devenir un délice, on peut faire appel aux ressources de la technique, tel cet homme qui construit sur Mars une maison Usher II et l'emplit de robots aux formes effrayantes, gorille, chat noir, essaims bourdonnants de mouches métalliques, rats, araignées tissant sans fin des toiles inutiles, Mort pourpre, tirés de la mythologie de Poe. Parfois, au contraire, il faut fuir les villes et la technique pour maintenir ces germes en vie, tels ces hommes qui, dans *Fahrenheit 451*, vivent traqués par des limiers robots dans les bois et sont de vrais livres vivants, parce qu'ils ont appris par cœur les livres que brûlent les pompiers, mandataires d'une société détruisant, écrasant la pensée en tant qu'individualité.

Car c'est à une certaine forme de société que s'en prend Bradbury. Et, dans le cadre particulier de cette société, il peut passer pour subversif. On ne peut s'empêcher de songer en lisant *Fahrenheit 451* aux livres brûlés en grande pompe par les nazis, par les maccarthystes, et à l'interdiction récente en Chine populaire d'*Alice au pays des merveilles*, sous le prétexte que les animaux y parlent et que ce n'est pas réaliste…

Peut-être, au fond de l'inutilité apparente de la poésie en prose de Bradbury, l'arme la plus puissante se cache-t-elle, la bombe de pensée qui l'emporte toujours sur le mécanisme social, qui permet toujours au "déviant", cet être unique et dangereux parce qu'inassimilable, impossible à abrutir et à convaincre, de survivre et de transmettre son originalité.

Il est tout de même réconfortant de constater que Bradbury a remporté aux États-Unis un réel succès, à moins que ce ne soit le signe de quelque secret et profond masochisme social.

----==ooOoo==----

Le monde de Bradbury est vivant et varié, cohérent et contradictoire, et au plus haut point poétique.

Le monde n'est pas absurde, pour Bradbury, mais nous l'avons rendu absurde. Nous avons bâti minutieusement un immense échafaudage d'acier et de verre, froid, silencieux, désinfecté, neutre, sans nous apercevoir qu'il nous dérobait une partie de notre âme et nous forçait à évoluer dans sa direction. Il y a dans toutes les histoires de Bradbury une surréalité presque démoniaque de ce monde. Ceux qui le servent sont au fond de pauvres gens. Quelque chose de plus fort qu'eux les a assujettis, mais il arrive que l'un de ces pompiers chargés de brûler les livres échappe à l'influence hypnotisante des lumières éclatantes, des affiches étalées sur un kilomètre de long sur le bord des routes, des *soap operas* vomis par un million de haut-parleurs. Il y a là le phénomène de possession de l'homme par la machine. Possession qui permet un bonheur léthargique, végétal, mais qui entrave toute action de la pensée ; mieux, qui considère la pensée elle-même comme une étrangeté, une névrose. Le piéton qui se promène seul, dans les rues silencieuses et désertes d'une ville hantée seulement par les visages blêmes des gens aux yeux rivés sur les écrans de leurs postes et par la voiture vide et noire de la police, est considéré comme un arriéré et conduit au Centre d'étude sur les tendances régressives (cf. "l'Arriéré", traduction de "the Pedestrian" paru dans Fiction nº 3).

Pour celui qui subitement se détache de cet univers maudit, ce dernier apparaît comme une rangée de fenêtres béantes, d'écrans vides comme les yeux qui les fixent, de limiers robots construits pour traquer et tuer tout homme qui ne tient pas *l'american way of life* pour le but et la fin de toute ambition humaine. Cet univers est complet et confortable, pourtant.

Un des pompiers de *Fahrenheit* dit « J'ai entendu les bruits qui circulent. Le monde meurt de faim, mais nous sommes gavés, nous. Est-ce vrai que le monde entier trime et que nous nous gobergeons ? Est-ce pour cette raison qu'on nous hait tellement ? »

Au sein de la quiétude de ce monde, les gens ne se rencontrent pas parce qu'ils sont devenus insensibles. Et ceux qui s'en rendent compte se suicident de désespoir.

Aussi mieux vaut le monde extérieur, même s'il meurt de faim. Il arrive une grande chance à certains, dans l'admirable nouvelle "Et les rochers crièrent : Dehors !", parce que, au moment où ils sont balayés par cette haine, ils se retrouvent nus et se retrouvent eux-mêmes.

Et c'est ainsi que nous sortons de l'enfer, en abandonnant les rues miroitantes d'un million d'yeux de verre vides, les armatures d'acier demain fondues dans le déluge des bombes, et les hommes au cerveau de caoutchouc délavé, et que nous pénétrons dans le purgatoire des gens simples et des inquiets, des artistes et des primitifs.

"La Grand-route" [1] raconte l'histoire de ce Mexicain qui vivait sur le bord de la grand-route et qui voit passer un jour un essaim affolé de voitures. Et lorsqu'il demande aux passagers de la dernière des voitures ce qui se passe et qu'ils répondent : « C'est la guerre, c'est la fin du

monde », il ne comprend pas.

« Que veulent-ils dire par le monde ? » Ce monde n'est pas le sien. Cette guerre n'est pas la sienne.

Alors faisons un bond dans l'espace. Gagnons Mars. Mars où se sont réfugiés les amateurs de livres, et Poe, Bierce, Dickens, Hawthorne et tous les écrivains des livres maudits et brûlés sur la Terre. Promenons-nous dans les villes merveilleuses, voguons sur les étendues désertiques, à la vitesse du vent, la main sur la barre des légers sablonefs.

Il y a là une civilisation de fêtes et de dignité, de légèreté et de beauté. Bradbury ne sera-t-il pas séduit par les cultures extrême-orientales — s'il ne l'est déjà — par leur ancienneté, leur politesse, leur art presque collectif, leur soin rituel des gestes les plus ordinaires, leur attachement extrême aux choses en apparence les plus gratuites, leur infinie capacité de résistance à l'Occident ? Certaines de ses dernières nouvelles pourraient bien le donner à penser.

Peut-être y a-t-il chez Bradbury cette admiration propre aux intellectuels américains pour ce qui est ancien et vénérable. Mais il a en plus la crainte instinctive du sacrilège. Nous serons toujours étrangers à cela, dit-il. Nous ne pourrons jamais faire comme si nous avions porté le poids de ces civilisations sur nos épaules. Mais nous pouvons au moins les respecter. Non pas les protéger — ce serait les atteindre — mais leur éviter un contact mortel.

Et nous atteignons ainsi un nouveau monde qui n'a plus rien de commun avec le nôtre, fait de rêve, incompréhensible pour ceux qui ne l'ont pas cherché. On peut lui reprocher d'être touffu et vague. Mais c'est à chacun de le meubler. Il n'est rien qui soit plus ridicule et insupportable que ces utopies qui prétendent tout régler et régler la vie elle-même.

Décidément non, Bradbury n'est pas un utopiste. L'homme qu'il peint, c'est l'homme qui est, et non celui qui devrait être, ou sera, ou pourrait être. Peu importe le lieu et le temps. Les mêmes mots sont murmurés sur la Terre et franchissent l'espace. Ce sont des mots simples et importants comme le mot "amour" qui, dans la nouvelle "le Désert d'étoiles" [2], traverse seul le vide entre Mars et la Terre.

L'utopiste construit, Bradbury décrit. S'il y a finalement constitution d'un univers précis, c'est au travers de la personnalité de l'auteur, mais non au travers de son intelligence. Il y a là un phénomène comparable à celui du *Livre* de Faulkner qui s'est organisé en quelque sorte en dehors de la volonté de l'écrivain. Le monde de Faulkner est un monde imaginaire, mais non une utopie. Il en va de même pour le monde de Bradbury, quoique Bradbury ait en plus de Faulkner un certain désir de sauver, un certain messianisme d'ailleurs limité qui atteint les frontières extrêmes de l'utopie.

Et c'est dans cette mesure que Bradbury est optimiste. Il n'a nul besoin d'une utopie, d'une transformation de l'homme, parce que l'homme n'est perdu et condamné que lorsqu'il accepte de l'être, individuellement.

Un monde froid et un monde chaud. Un monde mécanique et un monde vibrant. La mort et la vie. Pourquoi pas le mal et le bien, les deux pôles de la magie ? La contrainte et la liberté ? La dérision et la poésie ?

----==ooOoo==----

Bradbury est certainement l'un des meilleurs stylistes américains contemporains. Il s'est assimilé avec un rare bonheur la langue populaire et la manie avec une virtuosité paradoxalement aristocratique. Il a le sens des formules ramassées qui indiquent une action. Il aime les tableaux, mais il a surtout ce don suprême qu'est la vie de la langue, le bondissement soudain de la phrase, la surprise d'un mot au détour d'un buisson d'idées, le rythme léger des alternances. Il peut être dur et froid, ou mordant, ou vibrant. Il ne raconte jamais, à vrai dire. Il vit.

Il n'y a pas chez lui ce souci constant de la préciosité et de la recherche propre à certains jeunes écrivains américains, comme Truman Capote. Il y a, semble-t-il, une beaucoup plus grande spontanéité. Sans doute en doit-il une grande part à Steinbeck et à William Saroyan. Ses héros se nomment souvent Pa' et Ma' et ont des noms simples, fréquentent les *drugstores* et les *movies* de l'avenir. Mais il redoute moins l'intellectualisme que Steinbeck et tombe moins facilement dans la sensiblerie que Saroyan. C'est qu'il a pour lui le fantastique et le don mystérieux d'accorder la vie aux roches, au métal, aux fusées, au passé — et parce qu'il est émerveillé par le monde, il sait à son tour émerveiller.

Les œuvres de Bradbury ne sont pas seulement des livres, du papier et de l'encre, des signes et des mots.

Elles sont des mondes, des planètes, des routes. Il me semble toujours, lorsque j'ouvre au hasard les *Chroniques martiennes* ou *l'Homme illustré*, voir s'effacer les lettres et apparaître des couleurs, des formes grouillantes et merveilleusement vivantes.

Et, au détour d'une route bien connue, découvrir un pays nouveau et enchanteur.

Notes

[1] Traduction de "the Highway", paru dans *l'Homme illustré*.

[2] Traduction de "the Wilderness", paru dans *Fiction* 28.

ANNEXE (5) : Échange avec le professeur Raymond Trousson via internet.

Date : Sun, 2 Sep 2007 20:22:38 +0200 [02.09.2007 20:22:38 CEST]
De : Raymond Trousson <raymond.trousson@belgacom.net>
À : Francois.Rodriguez-Nogueira@univ-nancy2.fr
Sujet : Utopie & Dystopie

Cher Monsieur,

J'ai bien reçu votre message et me réjouis de voir aborder dans une thèse un thème en effet important dans l'histoire de l'utopie. Je vous remercie de la confiance que vous me témoignez, même si je ne suis pas certain de la justifier.

- Si vous utilisez mes *Voyages aux pays de Nulle part*, je vous conseille de choisir la 3e édition, passablement mise à jour et augmentée.

Question : Pourriez-vous éclairer ma lanterne sur les termes suivants : anti-utopie, contre-utopie et dystopie ?

Concernant anti-utopie et contre-utopie, de nombreux auteurs utilisent souvent une seule de ces notions, sans expliquer pourquoi et, ce qui est plus grave, sans même faire mention de l'autre notion. Dans vos travaux, vous différenciez ces deux notions en situant l'anti-utopie à partir du Siècle des Lumières, et la contre-utopie au XXe siècle. J'aimerais connaître votre avis sur la différence, si différence il y a, entre une, anti-utopie, une contre-utopie et une dystopie (Une notion très utilisée, mais insuffisamment explicitée à ce jour).

Réponse : En ce qui concerne les termes anti-utopie, contre-utopie et dystopie, vous avez fort bien constaté que les deux premiers sont à peu près interchangeables. Dans les sciences humaines, il n'existe malheureusement pas de terminologie rigoureuse et les mots sont employés trop souvent au petit bonheur. Pour la dystopie, c'est peut-être plus clair: c'est l'utopie négative, qui montre le meilleur des mondes, en réalité, comme un enfer, d'où le recours à la racine grec -dys contraire de -eu (qui apparaît d'ailleurs en jeu de mots dans l'Utopie de More, qui est aussi une eutopie. Le plus simple serait, je pense, que vous forgiez à votre propre usage des définitions aussi claires que possible dans le cadre précis de votre corpus.

~

Question : Quel rôle accordez-vous aux récits “pessimistes“, voire anti-utopiques, de Jules Verne (dans les dernières années de sa vie) dans l’émergence de la contre-utopie au XXe siècle ? Je pense à *L’Éternel Adam*, à *La journée d’un journaliste américain en 2890* ou *Les 500 Millions de la Bégum*.

Réponse : En ce qui concerne Jules Verne, je ne sais si vous connaissez l'ouvrage de Nadia Minerva (*Jules Verne aux confins de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2001).

- Pour l'établissement du corpus, vous connaissez, je suppose, le *Dictionary of literary utopias* (Paris, Champion, 2000) et vous pourriez peut-être aussi tirer quelque profit de Georges Minois (*Histoire de l'avenir*, Paris, Fayard, 1996). Bien entendu, la bibliographie est aujourd'hui pléthorique et en plusieurs langues.

~

Question : Pensez-vous que le roman de Zamiatine, *Nous autres*, est, face à la réalisation de l’utopie communiste, la première dystopie ?

Réponse : La première dystopie (description d'un enfer) n'est pas, je pense, l'œuvre de Zamiatine. Elle apparaît pour la première fois sans doute dans *Le Monde tel qu'il sera*, d'Emile Souvestre, en 1846, et il y en a plusieurs autres, françaises, anglaises ou allemandes, au XIXe siècle. Vous aurez observé que la plupart des utopies sont effet, et très tôt, totalitaires par nature. Mais il est vrai qu'on peut imaginer que l'expérience historique du XXe siècle a développé cette tendance, et il existe évidemment des liens historiques étroits entre les circonstances historiques, politiques et sociales et les œuvres de Zamiatine, Wells, Orwell, etc.

~

Question : Est-ce que la dystopie, dans la littérature de science-fiction, existe encore ?
Je m’explique sur cette question. Lorsque la dystopie est évoquée dans la littérature de science-fiction, ce sont toujours les mêmes romans qui sont cités, *Nous autres, Le Meilleur des mondes, 1984, Fahrenheit 451* et *Un bonheur insoutenable*. Est-ce un mode d’expression lié uniquement

aux grands tourments du siècle dernier ? N’y a-t-il pas une piste à creuser du côté des auteurs de ces récits, et notamment le fait qu’ils ne sont pas vraiment des écrivains de science-fiction, genre peu littéraire au début du siècle dernier. Est-ce qu’un souci d’efficacité peut expliquer le choix de la science-fiction ? Un genre qui marque les esprits par des descriptions saisissantes. Le déplacement métaphorique de la science-fiction aurait-il permis d’éviter la censure lorsqu’il s’agissait de parler d’une actualité encore trop brûlante ?

Réponse : La rencontre de l'utopie et de la science-fiction est un phénomène évidemment plus récent. Ici aussi, la bibliographie est impressionnante. Si vous n'êtes pas trop pressé, cette question est abordée dans une Histoire transnationale de l'utopie qui paraîtra (sans doute vers avril) chez Champion et qui se termine sur des chapitres consacrés aux œuvres les plus récentes en montrant comment l'utopie traditionnelle se "recycle" dans un genre nouveau

~

Question : Ne pensez-vous pas que la dystopie trouve désormais sa place dans les productions cinématographiques ? Un espace d’expression idéal pour le récit de science-fiction dystopique, notamment par sa faculté à matérialiser sur un écran ces villes du futur, ces sociétés dystopiques, si l’on pense à *Gattaca, Brazil, Equilibrium, Les Fils de l’homme, Code 46, Soleil vert, THX 1138* ou *Minority report*.
Est-ce que la littérature de science-fiction peut encore trouver sa place dans cette société, non plus de l’image, mais de l’image animée, lorsqu’elle décrit ces univers dystopiques ?

Réponse : Oui, je crois, comme vous, que la dystopie a trouvé sa place au cinéma, ce média, en présentant la matérialisation d’une dystopie en images, participe à son tour à l’évolution du récit utopique. (il en est aussi question dans l'*Histoire transnationale*).

Voilà à peu près ce que je puis vous dire rapidement. Je reste à votre disposition si je peux vous être utile et vous souhaite bon travail. Je serai ravi de vous rencontrer à ma conférence du 20 septembre mais, dans le cadre où elle se fait, ne vous attendez à rien que vous ne sachiez déjà!

Bien à vous, R. Trousson

ANNEXE (6) : Étienne Cabet : “Description d’Icarie, ville modèle“.

Voyage en Icarie, 1840, Chapitre VI, " Description d’Icarie : ville modèle ", Gallica édition numérisée, p. 41-48.

« Déchire tes plans, mon pauvre Camille, et cependant réjouis-toi, car je t’envoie, pour les remplacer, le plan d’une *ville-modèle*, que tu désirais depuis long-temps. Je regrette bien vivement de ne t’avoir pas ici pour te voir partager mon admiration et mon ravissement.

Imagine d’abord, soit à Paris, soit à Londres, la plus magnifique *récompense* promise pour le plan d’une *ville-modèle*, un grand *concours* ouvert, et un grand *comité* de peintres, de sculpteurs, de savants, de voyageurs, qui réunissent les plans ou les descriptions de toutes les villes connues, qui recueillent les opinions et les idées de la population entière et même des étrangers, qui discutent tous les inconvénients et les avantages des villes existantes et des projets présentés, et qui choisissent entre des milliers de plans-modèles le *plan-modèle* le plus parfait. Tu concevras une ville plus belle que toutes celles qui l’ont précédée ; tu pourras de suite avoir une première idée d’Icara, surtout si tu n’oublies pas que les citoyens sont égaux, que c’est la république qui fait tout, et que la règle, invariablement, et constamment suivie en tout, c’est : *d’abord le nécessaire, puis l’utile, enfin l’agréable.*

Maintenant, par où commencer ? Voilà l’embarrassant pour moi ! Allons, je suivrai la règle dont je viens de te parler, et commencerai par le nécessaire et l’utile.

Je ne te parlerai pas des précautions prises pour la *salubrité*, pour la libre circulation de l’*air*, pour la conservation de sa pureté et même pour sa purification. Dans l’intérieur de la ville, point de cimetières, point de manufactures insalubres, point d’hôpitaux : tous ces établissements sont aux extrémités, dans des places aérées, près d’une eau courante ou à la campagne.

Jamais je ne pourrai t’indiquer toutes les précautions imaginées pour la *propreté* des rues. Que les trottoirs soient balayés et lavés tous les matins, et toujours parfaitement propres, c’est tout simple : mais les rues sont tellement pavées ou construites que les eaux n’y séjournent jamais, trouvant à chaque pas des ouvertures pour s’échapper dans des *canaux souterrains*.

(…)

La loi (tu vas peut-être commencer par rire, mais tu finiras par admirer), la loi a décidé que le piéton serait en *sûreté* et qu’il n’y aurait jamais d’accident ni du côté des voitures et des chevaux ou des autres animaux, ni d’aucun autre côté quelconque. Réfléchis maintenant, et tu verras bientôt qu’il n’y a rien d’impossible à un gouvernement qui *veut* le bien.

D'abord, pour les chevaux fringants, ceux de selle, on n'en permet pas dans l'intérieur de la ville, la promenade à cheval n'étant soufferte qu'au dehors et les écuries étant aux extrémités.

(…)

Tu comprends en outre que les *conducteurs* de voitures, étant tous des ouvriers de la République et ne reçevant rien de personne, n'ont aucun intérêt à s'exposer à des accidents et sont au contraire intéressés à les éviter.

Tu comprends aussi que, toute la population étant dans les ateliers ou les maisons jusqu'à trois heures, et les voitures de transport ne circulant qu'aux heures où les omnibus ne courent pas et où les piétons sont peu nombreux, et les roues ne pouvant jamais quitter leurs ornières, les accidents de la part des voitures et entre les voitures doivent être presque impossibles.

(…)

Les piétons sont protégés même contre les intempéries de l'air, car toutes les rues sont garnies de *trottoirs*, et tous ces trottoirs sont couverts avec des *vitres*, pour garantir de la pluie sans priver de la lumière, et avec des toiles mobiles pour garantir de la chaleur. On trouve même quelques rues entièrement couvertes, surtout entre les grands magasins de dépôt, et tous les passages pour traverser les rues sont également couverts.

(…)

Je n'ai pas besoin de te dire que tous les monuments ou établissements utiles que l'on trouve ailleurs se trouvent à plus forte raison ici, les écoles, les hospices, les temples, les hôtels consacrés aux magistratures publiques, tous les lieux d'assemblée populaire, même les arènes ; des cirques, des théâtres, des musées de toute espèce, et tous les établissements que leur agrément a rendus presque nécessaires.

Point d'*hôtels aristocratiques*, comme point d'*équipages* ; mais point de *prisons* ni de maisons de *mendicité*. Point de palais royaux ou ministériels ; mais les écoles, les hospices, les assemblées populaires sont autant de palais, ou, si tu veux, tous les palais sont consacrés à l'utilité publique.

Je ne finirais pas, mon cher frère, si je voulais t'énumérer tout ce qu'Icara renferme d'utile ; mais je t'en ai dit assez, peut-être trop, quoique je sois sur que ton amitié trouvera quelque plaisir dans tous ces détails, et j'arrive à l'*agréable*, où tu trouveras encore la *variété*, constante compagne de l'*uniformité*.

Voyons donc les formes extérieures des maisons, et des monuments.

Je t'ai déjà dit que toutes les *maisons* d'une rue sont semblables, mais que toutes les rues sont différentes, et représentent toutes les jolies maisons des pays étrangers.

Ton œil ne sera jamais blessé ici de la vue de ces *masures*, de ces *cloaques* et de ces *carrefours*

qu'on trouve ailleurs à côté des plus magnifiques palais, ni de la vue de ces *haillons* qu'on rencontre à côté du luxe de l'Aristocratie.

(…)

Nulle part tu ne verrais plus de *peintures*, plus de *sculptures*, plus de *statues* qu'ici dans les monuments, sur les places, dans les promenades et dans les jardins publics ; car tandis qu'ailleurs les œuvres des beaux-arts sont cachées dans les palais des rois et des riches, tandis qu'à Londres, les musées, fermés les dimanches, ne sont jamais ouverts pour le Peuple qui ne peut quitter son travail pour les visites pendant la semaine, toutes les curiosités n'existent ici que pour le Peuple et ne sont placées que dans des lieux fréquentés par le Peuple.

Et comme c'est la République qui fait tout créer par ses peintres et ses sculpteurs, comme les artistes, nourris, vêtus, logés et meublés par la Communauté, n'ont d'autre mobile que l'amour

De l'art et de la gloire, et d'autre guide que les inspirations du génie, tu vas comprendre les conséquences.

Rien d'inutile, et surtout rien de nuisible, mais tout dirigé vers un but d'utilité ! Rien en faveur du despotisme et de l'Aristocratie, du fanatisme et de la superstition, mais tout en faveur du Peuple et de ses bienfaiteurs, de la liberté et de ses martyrs, ou contre ses anciens tyrans et ses satellites.

Jamais ces *nudités* ou ces peintures voluptueuses qui, dans nos capitales, pour plaire aux libertins puissants, et par la plus monstrueuse des contradictions, tandis qu'on recommande sans cesse la décence et la chasteté, présentent publiquement au Peuple des images que le mari voudrait cacher à sa femme et la mère à ses enfants.

Jamais non plus ces œuvres de l'ignorance ou de l'incapacité que la misère vent à vil prix pour avoir du pain, et qui corrompent le goût général en déshonorant les autres ; car ici rien n'est admis par la République sans examen ; et comme à Sparte où l'on supprimait à leur naissance les enfants infirmes ou difformes, ici l'on plonge sans pitié dans les ténèbres du néant toutes les productions indignes d'être éclairées par les rayons du Dieu des arts.

Je m'arrête, mon cher Camille, quoique j'eusse beaucoup à te dire sur les rues-jardin, sur la rivière et les canaux, sur les quais et les ponts, et sur les monuments qui ne sont que commencés ou projetés.

Mais que diras-tu, quand j'ajouterai que toutes les villes d'Icarie, quoique beaucoup moins grandes, sont sur le même plan, à l'exception des grands établissements nationaux !

Aussi je crois t'entendre crier avec moi : Heureux Icariens ! Malheureux Français ! »

ANNEXE (7) : Traduction de la définition de dystopie du *Dictionary of Literary Utopias* (en anglais).[1]

DYSTOPIE

Pour l'utopie, la spéculation représentait la voie à suivre pour échapper à une réalité bien décevante, parfois, elle devait se tourner vers la tradition et quelques fois, vers des formes plus exotiques. Comme une forme de compensation, elle pouvait aller vers un passé mythique et devenir le lointain souvenir d'une époque heureuse. Ce fut le sens du mythe de l'Âge d'Or*, qui est entré dans une méta-histoire constituée par cette vision d'un présent éternel et positif. La principale caractéristique de ce Paradis perdu*, c'est qu'il ne dépendait pas de la volonté humaine. Il dépend du respect d'une loi, qui n'était pas propre à l'humanité, et sa perpétuation est garantie par le respect de ses interdictions (le mythe de Pandore et Eve). L'homme est tombé en laissant le bonheur et l'avenir derrière lui et, plus tard, les conséquences de sa chute seraient encore pire. La tradition judéo-chrétienne a surmonté cet obstacle en promettant une compensation : après une certaine attente et l'expiation, la terre promise viendrait. Ce n'est pas encore l'utopie : l'humanité s'est elle-même purifiée dans l'attente de la transcendance et du pardon, ainsi la cité idéale serait au bout du chemin, mais elle ne serait pas bâtie par les hommes.

En supposant l'existence d'un lieu où l'Âge d'Or aurait survécu, les principaux éléments permettant de comprendre le malheur historique étaient à la fois géographiques et mythiques. Toujours inaccessible, l'utopie est devenue parallèle et contemporaine au présent. Elle a pris cette forme il y a fort longtemps, lorsqu'au neuvième siècle Saint Brendant découvrait des Chrétiens parfaits qui vivaient dans l'île d'Antilia. Et là, plutôt que d'attendre l'utopie, les gens devaient l'atteindre, et il n'était pas nécessaire de voyager dans le temps, mais plutôt de voyager dans le monde. C'étaient là les deux directions que l'utopie devait suivre.

Toutefois, un changement fondamental s'est produit. À partir de Thomas More, la création de la Cité idéale* dépend des hommes et non plus de la volonté divine, ainsi l'utopie est devenue un modèle pour s'opposer à la réalité afin de la transformer : il a montré ce qui pourrait être possible lorsque les constantes axiologiques de la réalité peuvent être changées et il a enseigné que l'histoire passée n'était pas la seule possibilité. Ainsi, l'utopie a présenté une sécularisation millénariste* et un virage vers l'anthropocentrisme ; un modèle qui remplacera

[1] Texte original : Vita FORTUNATI et Raymond TROUSSON, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 180-185.

l'attente eschatologique. Sécülariser l'histoire signifierait trouver la liberté de l'homme.

Par conséquent, l'utopie normative traditionnelle est optimiste par nature. *Le Voyage en Icarie** de Cabet, *Freiland** par Hertzka ou *Altneuland** par Herzl ont confirmé que les propositions des Utopistes étaient considérées comme réalisables. Cet optimisme a été le mieux exprimé par Louis-Sébastien Mercier, avec l'invention de l'uchronie*. Contrairement à ses prédécesseurs, lorsque Mercier a imaginé l'univers de *L'An 2440** en 1771, il n'a pas proposé une histoire parallèle, un "possible alternatif" comme le disait R. Ruyer : au lieu de cela, il anticipa l'histoire à venir. Cette réflexion a pu prolonger et changer l'expérience historique. Ainsi, l'utopie n'était plus en-dehors du monde, et perdue dans un ailleurs fabuleux*, au contraire, c'est le monde qui est devenu "utopique" et a réalisé les promesses de la précédente évolution. L'épigraphe du roman, attribué à Liebniz, déclarait : «Le présent est plein de l'avenir." Venir d'un meilleur monde ne reposait plus sur un acte de foi soumit à une révélation religieuse, mais sur une conception d'un engagement volontariste et unidimensionnel dans l'Histoire*. L'avenir serait une «amélioration de la condition humaine, ce qui serait le résultat d'un progrès indéfini*, de l'excellence des institutions* et de l'intervention d'un législateur bienveillant. Cette confiance dans le progrès a nourri cette odyssée de l'utopie jusqu'à la fin du Siècle des Lumières. Dans *Esquisse*, Condorcet a dit que nous allions voir «l'humanité, à l'abri de toutes ses chaînes, et sauvée tant de l'empire du hasard que des ennemis du progrès, arpenter d'un bon pas la rue de la vérité, de la vertu et du bonheur."

Cette confiance a trouvé une nouvelle nourriture avec la découverte de nouvelles sources de progrès grâce à l'industrialisation et le développement technologique du siècle qui suivi. Dans *Le Catéchisme des industriels*, Saint-Simon a déclaré : "L'âge d'or de l'humanité n'est pas derrière nous, il est devant nous." Dans la seconde moitié du XIXe siècle, le socialisme* a soutenu et orienté cette confiance dans les spéculations utopiques du progrès jusqu'à la fin du siècle dernier.

Cependant, cette unanimité a montré un certain nombre de fractures. L'utopie a commencé à douter d'elle-même et a commencé à se poser la question des moyens pour la création de cet espace qui aurait pour principal objectif le bonheur. En d'autres termes, les gens ne se sont pas demandés si l'utopie était réalisable, mais si celle-ci était souhaitable et, paradoxalement, cette question a été posée pour la première fois au cours du siècle des Lumières.

Tout a commencé en 1714 avec Bernard de Mandeville de la célèbre *Fable des abeilles**. Le thème de cette fable est simple. Certaines abeilles vivent dans une ruche très similaire à la société humaine : en effet, l'avarice, l'injustice, la vanité et la paresse prévalent. Sur leur requête, Jupiter rend ce petit monde, parfaitement juste et régulier. Toutefois, il se désintègre et les abeilles meurent avant celles d'une autre ruche d'autres bien moins vertueuses. La leçon de Mandeville est simple : «Vices privés, bénéfices publics". Au lieu d'une société utopique égalitaire, libérée de toute concurrence, qui trouverait son harmonie dans une parfaite identification des désires, Mandeville a décrit une société composée par les tensions des diverses forces antagonistes qui s'équilibrent. Il a rejeté l'ascétisme utopique, le nivellement artificiel de la condition humaine, la répression des efforts individuels et la disparition de l'émulation et la concurrence. Il pensait que l'utopie mutilait les hommes, parce qu'elle a sacrifié les tendances sociales humaines. Au nom du réalisme, Mandeville a dirigé la première attaque contre l'optimisme utopique.

Douze ans plus tard, *Gulliver's Travels** représente une nouvelle tentative de démystifier l'utopie avec sarcasme et ironie. D'un point de vue utopique, Lilliput est une dénonciation des défauts de la société, Brobdingnag a suscité un paternalisme bienveillant qui n'est pas pratique pour l'humanité et Laputa était une sorte de reconstruction grotesque de *La Città del Sole** de Campanella et, surtout, de la Maison de Salomon dans le *New Atlantis** de Bacon. Dans *Gulliver's Travels*, Swift discutait de la philosophie, de la métaphysique et de la science*, et il fit clairement comprendre qu'il ne croyait pas dans le progrès de la nature humaine vers l'excellence, ni dans la possibilité pour l'humanité d'atteindre la perfection utopique. Cela a été décrit dans le terrifiant voyage* chez les Houyhnhnms, les chevaux pensants vivaient dans un communisme primitif* sans loi ni limites, mais celui-ci était inaccessible pour les Yahoos, des êtres profondément dégradés et corrompus. Selon Swift, l'utopie peut être réalisée que par une autre espèce, exempte du péché originel, purifiée des instincts et des passions* et ouverte seulement au diktat de la raison éclairée. L'analyse Swift a rejeté de le projet utopique en dénonçant à la fois le «mythe* de l'homme naturellement bon et celui de l'homme perfectible. Mandeville pensait que l'utopie n'était pas souhaitable et Swift pensait qu'elle était impossible. Après le réalisme, le pessimisme a ruiné les idéaux utopiques.

En France, l'abbé Prévost questionna l'utopie en trois parties avec *Le Solitaire anglais ou histoire de M. Cleveland** (1731-1739). Dans l'île de Sainte-Hélène, qui était une communauté* heureuse, quelques hommes ont été contraints de se marier sans égard quant à

leurs sentiments par tirage au sort afin de respecter la loi de l'égalité*. Ici, Prévost avait souligné la contradiction utopique fondamentale entre le bien-être collectif et individuel : le but a été atteint grâce à la réduction de tous à un dénominateur commun et l'élimination des passions*, considérées comme anarchiques. Dans ce roman, les épisodes de Abaquis et de Nopandes montraient que l'ordre et la stabilité ne pourraient être obtenus que par la destruction des individus. Aucunes de ces trois sociétés, présentées comme parfaites, ne réussirent l'examen. Le paternalisme collectiviste de Sainte-Hélène a empêché la plupart des sentiments naturels, la création d'un despotisme éclairé parmi les Abaquis a causé la manipulation par la peur et la discipline, et l'apparente simplicité de Nopandes cachait l'intolérance et la tyrannie. Chaque fois, la conclusion décrit l'échec d'une société idéale fondée sur la culture au nom du bien-être collectif. Ainsi, à l'image du réalisme et du pessimisme, l'individualisme est donc fatal pour les spéculations utopiques.

Dans *Histoire des Galligènes** (1765) par Tiphaigne de la Roche, l'utopie a été érodée de l'intérieur. Contrairement à ce que les écrivains utopiques avaient décrit, la perfection et la stabilité étaient obtenues une fois pour toutes, et à l'abri de temps, il a montré que toutes les institutions ont été inexorablement liées à la marche de l'histoire* et à la dégradation de toutes les créations humaines. L'utopie ne pouvait pas durer parce que l'homme aura toujours le "désir d'être différent de ce qu'il était." Son idée de la nature humaine l'a amené à croire en l'infaillibilité du système et ici le scepticisme a invalidé l'idéalisme utopique. Sade décrit le même processus. Dans *Aline et Valcour** (1788), la joyeuse île de Tamoe, dans laquelle vivaient des gens "qui étaient vertueux sans lois et pieux sans religion", était comparée au terrible royaume de Butua, une sombre utopie fondée sur un illimitée et parfaitement arbitraire despotisme, qui s'adonnait autant au mal et au bien-être d'une population qui était "la plus cruelle et la plus dissolue sur terre." En s'annulant, ces deux sociétés ont montré l'échec de toutes les règles sociales qui sont universellement valables, à savoir l'axiome sur lequel repose l'optimisme des Lumières, la foi dans le progrès indéfini et le rêve utopique d'une société parfaite.

Le réalisme, le pessimisme, le scepticisme et l'individualisme semblaient être les quatre forces détruisant l'utopie traditionnelle. Ils étaient la réponse à un système de création qui croyait en la force des institutions ou dans la vertu du retour à un état naturel du changement dans l'humanité, le seul permettant la possibilité d'une ville idéale. Sans doute, ces signes n'étaient encore que prémonitoires : ils n'étaient pas nombreux les écrivains qui se sont

interrogés à propos de la durabilité et la validité de l'utopie. Mandeville, Swift, Tiphaigne et Sade étaient quelques exceptions du XVIIIe. Ce qui est nouveau dans leurs écrits, ce n'est pas la dénonciation de l'utopie comme une illusion, mais l'utilisation moderne du genre* contre lui-même et sa condamnation comme signe de mauvais augure. Montrer que l'utopie a été rejetée de l'intérieur par un groupe de personnes réfractaires, Prévost Tiphaigne découvrirent le processus que les anti-utopistes modernes, de Zamyatin à Orwell, utiliseront à des fins très utiles.

En dépit de la foi dans le progrès du siècle suivant, ce refus qui a commencé au début du siècle des Lumières provoqua l'élaboration de certaines nouvelles formes d'expression. Comme la majorité de leurs contemporains - Owen, Saint-Simon, Fourier et Cabet - ont été enthousiasmés par les progrès technique et scientifique, Charles Nodier a critiqué la notion de progrès et ce qu'il appelle «la manie de la perfectibilité» : il a attaqué les faiseurs d'utopie affirmant que "il serait très difficile de créer une société parfaite, si nous ne trouvons pas un moyen pour obtenir l'homme parfait ou de le créer." Hostile au Saint-Simonisme, du culte de la science à celui de l'industrialisation, dès 1833 Nodier s'inspira de l'humour corrosif de Swift pour faire la satire des philosophes, qui croyaient en les inéluctables avantages du progrès technique dans certaines nouvelles parodiques telles que *Hurlubleu** et *Léviathan le long**.

Dans ses satires, Nodier a critiqué le mythe moderne du progrès et de la confiance dans un futur mécanisé où la société et les individus se déplaceraient en tirant profit du matérialisme. Mais ce qui a causé le mépris de Nodier pourrait provoquer une sorte de peur et un avertissement. En y regardant d'un peu plus près, *Le Monde tel qu'il sera** (1846) par Emile Souvestre peut être considéré comme le prédécesseur de l'anti-utopie. Au cours de l'année 3000, les gens ont des sous-marins, avions et de la télévision, ils voyagent dans des véhicules lancés à travers les tunnels de métro et la nourriture de synthèse* éliminera le problème de la faim. Nourris avec du lait artificiel, les bébés seront sélectionnés pour leurs futurs emplois grâce à la phrénologie et à l'école* ils passeront des examens avec une série de réponses enregistrées à l'aide de la mnémonique, car cette technique leur permettra de ne pas penser. Ils cultivent les scientifiques hautement spécialisés, comme s'ils étaient des plantes rares et, grâce à une fécondation croisée, ils vont obtenir des "industriels hybrides", les prolétaires contraints de travailler dans les usines, qui anticipe les epsilons de *Brave New World* *. Les travaux des ouvriers sur la chaîne de montage seront brutaux et déshumanisants, et les machine, soigneusement entretenues, s'opposeront " à ces hommes fanés et épuisés qui s'agitent dans

tous les sens." C'est déjà la classe ouvrière que Wells Décrit quelques années plus tard dans *The Time Machine**, *When the Sleeper Wakes** ou *Shape of Things to Come** : les prolétaires constituent une classe à part, grossière et sans instruction, une population stupide au service des classes dirigeantes. La tendresse, l'amour et l'imagination sont inconnus dans ce futur et, comme dans les œuvres d'Orwell, la culture*, inutile en ces temps, est remplacée par une presse à scandales et par les machines. Les hommes deviendront des objets flexibles remplaçables.

L'étonnant dispositif de cette première dystopie n'était pas l'ingéniosité avec laquelle les futures machines ont été imaginées mais la conscience, exprimée ici pour la première fois, que la science et la technologie, loin de libérer les hommes comme dans l'Icarie de Cabet, les condamneraient non seulement à la standardisation de leur quotidien et de leur travail mais également pour influencer profondément la nature humaine elle-même. Jusqu'à la fin du 18ème siècle et aussi dans celui de Mercier, cette dénaturalisation a été obtenue par l'amélioration des institutions et de la morale ; à partir du milieu du siècle suivant, Souvestre a imaginé des processus plus ingénieux et plus définitifs. Ainsi, le point de vue classique d'utopie positive a changé. Il n'était plus question de découvrir les meilleures institutions qui mèneraient l'homme au progrès moral, mais l'utilisation des outils scientifiques - chimie, drogues et le traitement – tout ce qui pourrait modifier ses rythmes biologique et psychique afin de l'inciter à recevoir, sans objection, le monde préparé pour lui. La Dystopie a été élaborée non seulement comme l'inquiétude de l'instauration possible d'un régime politique, mais également par la crainte des possibilités de la science et la technologie, ainsi que la propagation d'un matérialisme brutal, posant la question de la signification d'une société créée aux frais de l'homme, qui obtiendrait le « bonheur » par l'inconscience de la mécanisation du comportement.

La rupture créée par Emile Souvestre est devenue – de plus grand en plus grande pendant les décennies suivantes. L'inquiétude provoquée par l'invasion du matérialisme a été décrite dans *Erewhon** (1872) de Samuel Butler. Dans *The Coming Race** (1871) Bulwer-Lytton s'est interrogé sur la valeur des objectifs. Dans un monde souterrain, le Vril, une sorte de mélange de toutes les forces et substances énergétiques, a libéré l'humanité du travail*, de la maladie* et de la vieillesse. Ces personnes devraient avoir accompli le vieux rêve utopique : paisibles, sages, abrités des passions, profitant de la justice, de la santé et du divertissement, ils devraient donc connaître le bonheur parfait. Au contraire, ces hommes s'ennuyaient et parce qu'ils avaient oublié tout ce qu'ils étaient vraiment : les passions et le désir pour la lutte du succès individuel. Les habitants de ce monde ne pouvaient donc pas apprécier leur bonheur

supposé. Le message était clair : l'utopie mène à un bien-être vide et à une perfection suffocante, et il était nécessaire de l'éviter. Avant d'être une création humaine, elle devenait désormais la négation de la nature humaine.

La cité idéale* s'est avérée être seulement une étape dans une histoire qui n'était pas encore imaginée. Pourquoi le bonheur, ne serait pas le début et la stabilité du, ne serait-il pas être le début d'une chute dans la barbarie ? En 1894, *l'An 330 de La Republique** par Maurice Spronck a prévu que la société occidentale serait affaiblie par des conforts matériels, minée par une neurasthénie menant à l'addiction aux drogues et au suicide et détruite par des personnes plus agressives. Décrivant un futur affecté par un bonheur débilitant, Spronck, comme Bulwer-Lytton, a appelé l'attention sur le futur des espèces humaines. Le même pessimisme était présent dans *Histoire de quatre ans** (1903) par Daniel Halevy qui a dépeint une Europe exempte de tous les efforts dans lesquels le temps de travail a été réduit à deux heures par jour et « l'utilisation des divertissements est devenue le besoin social le plus urgent» pour se perdre dans l'addiction aux drogue et à l'érotisme. L'*Anno 3000** (1897) par Paolo Mantegazza était juste comme le négatif : la tyrannie des scientifiques a formé une humanité qui était de plus en plus artificielle et l'a complètement asservi. De nouveau, la même inquiétude pourrait être trouvée dans *The Machine stops** d'E.M. Forster' (1912) dans lequel l'humanité, vivant sous terre, dépend totalement de la machine qu'elle déifie. Pendant un jour, le monstre vivifiant cesse de travailler et l'humanité, incapable d'être autosuffisante, disparaît.

Dans la deuxième moitié du 19ème siècle il y avait beaucoup de signes de la crise et les gens ont commencé à penser qu'utopie était certainement faisable mais que, en réalité, le paradis utopique a caché l'enfer. En plus de la panne du progrès scientifique, que Charles Nodier avait déjà prévue, scepticisme écarté également au vieux rêve utopique des institutions politiques. Quoique beaucoup d'auteurs, de Cabet à Morris, aient visualisé le développement du socialisme* avec l'optimisme, d'autres l'ont considéré simplement comme réalisation d'un collectivisme de mise à niveau anonyme. Dans *The New Utopia** (1891), une nouvelle satirique écrite par l'humoriste Jerome K. Jerome, égalité a été obtenue par un traitement chirurgical forcé prévoyant la lobotomie générale de Zamyatin. Dans *Les Socialistes au pouvoir** (1898), Hippolyte Verly a fait une dénonciation tôt d'une société égalitaire atrophiée par l'uniformité, concluant cela « le régime socialiste était incompatible avec la liberté et la dignité humaines. » *The Master Beast** (1907) de Horace W.e. Newte a vu dans un avenir socialiste un monde de monotone et affaiblit qui démontrait que le socialisme était contraire à la nature humaine.

La fin du 19ème siècle a semblé être un âge de découragement et désabusant et quoique les utopies positifs aient continué à tenir une position importante (dans, par exemple, les écritures de Bellamy, de Morris, de Hertzka et de Hertzl), rêves substitués par cauchemars et eutopie substitué par dystopie. Ni la science* ni la politique* n'était la panacée : il y avait une inclination au catastrophisme et à la crise de l'humanisme. Du début du 20ème siècle, cette inclination pessimiste a augmenté et a représenté une voie d'exprimer les hantises d'une période de la crise et de la confusion. L'utopie moderne s'est rendue compte que le bonheur général a été obtenu aux frais de l'homme, la technologie ayant fait de l'homme un robot sans âme, et que la perfection sociale a mené au totalitarisme.

Bien plus que Souvestre, qui était relativement inconnu, l'ancêtre direct de la dystopie moderne était d'Herbert George Wells qui écrivit un cycle utopique dès 1895, avec la célèbre *Time Machine*,* qui s'acheva en 1933 avec *Shape of Things to Come*.* L'originalité de Wells dépendait du fait qu'il est apparu en tant que penseur transitoire avec une approche qui était sociopolitique et eschatologique. L'univers de *Time Machine*,* en 802701 est un exemple d'une société industrielle capitaliste dans laquelle les Elois, les descendants dégénérés, des classes dirigeantes, les proies devenues de Morlocks, distant métamorphose des prolétaires. Dans ce sens, ce roman s'attaque en arrière aux luttes de classe à la fin du 19ème siècle et à la prévision, faite pendant l'âge victorien, d'un futur de l'injustice. En même temps, il exprime une idée pessimiste de l'histoire et passe, par une sorte d'allégorie, de la commande sociale à l'organique. La vision finale de ce monde, qui n'est plus chauffé par un soleil s'éteignant et est habité par les crabes colossaux, indique que Wells veut surmonter le problème de la plus mauvaise organisation sociale : son eschatologie exprime un fatalisme matérialiste fondé sur la théorie de l'évolution de Darwin. D'autres dystopies de Wells - *When the Sleeper wakes** (1899), *A Modern Utopia** (1905), *Men like Gods** (1923) et *Shape of Things to Come* * (1933) - sont tous comme les boucles d'une chaîne menant au futur dépeint dans la machine de temps ou les ordres d'un film. Cet élément souligne de nouveau qu'utopie des puits n'est pas sociale. Ses travaux affichent une métaphysique et un sens d'évolution qui a défini le futur de l'homme en termes biologiques et organiques. Les espèces étaient déterminées jusqu'à son extinction sous le soleil froid en l'année 30.000.000. Tout le repos était seulement une étape dans un processus irréversible.

D'autres éléments ont été apportés contre la science et la technologie au début du 20ème siècle. *Le Grand cataclysme** (1922) par Henri Allorge a décrit l'univers scientifique du dixième millénium. Dans R.U.R. (1921), Karel Capek a critiqué une société purement technologique et une idée dégradante de l'homme qui, libre du travail, a choisi l'amélioration non intellectuelle mais la paresse et le plaisir. La leçon d'Alfred Doblin, dans *Berge Meere und Giganten** (1924), est claire : l'homme appartient à l'ordre naturel. La science et la technologie menacent de soumettre l'homme à leurs propres créations, par le prétendu progrès qui finit par le dénaturer et le déshumaniser

Après la première guerre mondiale, la dystopie fut largement écartée. La naissance de grandes dictatures, le désaccord des blocs politiques visant pour l'hégémonie du monde, l'expérience des camps de concentration, la surproduction anarchique et le contrôle des masses a détruit la confiance dans un futur, qui a été considérée comme apocalyptique. Les gens n'ont plus cru en puissance de organisation de l'état en raison de ses tendances totalitaires ou en développement industriel, qui a trop souvent asservi l'homme au lieu de le libérer.

E. Zamyatin a défini les caractéristiques principales de ce genre. Écrit en 1920, *Nous autres** a décrit l'union parfaite entre une puissance et une science totalitaires visant cultivant l'homme. À la différence des vieux auteurs utopiques, qui ont accédé un consensus unanime par l'approbation de la raison universelle, ici il a été obtenu par le traitement, la commande continue et le traitement chirurgical. Environ douze ans après, *Brave New World** par Huxley a donné une image terrifiante du futur dominé par le Fordisme, une philosophie de la science et de l'industrie appliquée à la vie quotidienne du peuple. Le futur serait caractérisé par l'anti-science, le traitement, la « liberté sexuelle forcée, » la production des individus identiques, l'utilisation de l'hypnopédie pour former les esprits et la manipulation par la génétique et l'éducation. 1984* de George Orwell compléterait alors ce tableau avec un point de vue politique qui dévoilerait le totalitarisme sous un jour encore plus sinistre. Cette invention avait ses limites. L'utopie positive avait emprunté les mêmes rues et les rêves répétés d'un bonheur construit à partir de modèles identiques. La dystopie a rencontré les mêmes difficultés d'évolution après que Zamyatin, Huxley et Orwell aient défini ses paradigmes. Cinquante ans après, les auteurs ont décrit les mêmes hantises et terreurs d'un futur menaçant. En 1956, les dangers de la technologie appliqués aux humains ont été décrits dans *Un Saint au neon** par Jean-Louis Curtis et dans *L'Ile aux oiseux de fer** par André Dhotel ; en 1957 *Die Gliiseme Bienen* * par Ernst Junger et en 1975 dans *2024** par Jean Dutourd. La guerre nucléaire*, une

hantise de nos périodes, a provoqué quelques images terrifiantes de l'univers post-atomique. *Ravage** de René Barjavel (1943), *Ape and Essence** de Huxley (1949), et Malevil de Robert Merle étaient des exemples de la dégénération des espèces et de ses descendants, souillée par des rayons gamma, et un retour à la barbarie. La conscience d'une crise dans la société et de la culture encouragée par une politique qui s'est inquiétée seulement des masses d'asservissement a été décrite dans *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury* (1953), *Un Bonheur insoutenable* d'Ira Levin (1970), *Les Jeux de l'esprit** de Pierre Boulle (1971) et le *1985* d'Anthony Burgess (1978). Tous ces romans ont décrit une société détruite par la publicité, les médias, les produits chimiques et les agents euphoriques qui ont rendu la culture et l'individualisme totalitaires.

À cette heure, ce genre littéraire a tendu à décrire les aspects catastrophiques les plus malheureux des hantises du monde moderne. *Lord of the Flies** de William Golding (1955) a porté cette désillusion à son extrême limite. Comme dans rapide, utopie et la société raisonnable étaient inaccessibles à la nature humaine. La leçon était la même dans *La Planète des singes* de Pierre Boulle (1963) qui a suivi le chemin tracé par Wells. Il a dénoncé l'affaiblissement et l'hypertrophie conséquente de la société de consommation et a prévu la dégradation des espèces. Le pessimisme de Boulle est atteint par Golding dans *Les Jeux de l'esprit* (1971). Un monde régi pas par les politiciens altérés incapables mais par les sages qui avaient résolu le problème de la faim, du surpeuplement et de la guerre, comme dans Bulwer-Lytton, soit un monde où l'humanité choisit le chemin du développement intellectuel ? La réponse était non. Pour ces auteurs utopiques, le futur ne serait pas le paradis mais plutôt l'enfer.

Était-il nécessaire, alors, de laisser l'histoire et de rejeter toute activité ou mouvement qui pourraient entraîner cet affaiblissement et abandonner l'utopie ? Au cours de la période nazie, Hermann Hesse avait changé *Das Glasperlenspiel** (1943), première pensée d'un hymne à l'esprit pur, en excuses pour un véritable engagement dans une résistance à une dystopie qui devenait réalité. Afin de contester l'utopie, en 1977, dans *Eumeswil**, Ernst Hinger a inventé le personnage de l' « anarchiste » un homme solitaire qui a compris à quel point il est inutile d'essayer d'intervenir dans l'histoire, et qui hésitait entre les démocrates frileux et les despotes messianiques. Il a rendu utopie ridicule, une aspiration généreuse mais futile à laquelle il a opposé une sagesse désabusée et l'évasion vers une sorte d'impondérabilité historique et politique, manifestation suprême d'un individualisme radical.

En dépit de ce pessimisme historique, renforcé par les expériences douloureuses d'un siècle préoccupé, l'espoir était encore vivant et utopie positive a réapparu. En 1962, Huxley a affiché la voie avec *Island** dans lequel il a enseigné comment les éléments négatifs de *Brave nouveau World** - l'eugénisme*, le conditionnement et la libération du fardeau de la sexualité - pourraient être réutilisés avec des effets positifs. D'autres auteurs ont pensé qu'ils pourraient découvrir cette issue dans une inversion de l'évolution de la civilisation. En 1973, l'écologiste Français René Dumont a déclaré qu'il était pressant pour choisir *L'Utopie ou La mort*. Après lui, le désir de retourner à un autre mode de vie a émergé. La transformation du système politico-économique a fait ce possible de retour, comme dans le cas d'*Ecotopia** (1975) par Ernest Callenbach ou de *Mai* 86* (1978) par Jacques Sternberg. Une fois de plus, au nom d'un futur très proche et menaçant, utopie a averti et a rappelé des personnes à la raison rejetant le mythe du progrès indéfini et de l'industrialisation extrême que Nodier et Souvestre avaient dénoncé. Ceci a marqué l'arrivée, bien que pas encore évident, d'une anti-utopie qui a essayé de convaincre des personnes au sujet des vertus d'un retour à une vie plus normale plus simple et de la réaction contre les erreurs d'une société artificielle qu'utopie précédente a loyalement eue a voulu créer. Comme l'utopie, la dystopie, loin d'être hors de la réalité et de l'histoire, s'est développée rapidement et, après plusieurs siècles, tous les deux cherchent à nous dire que l'humanité rêvait ou doutait de son futur.

[R. Trousson]

ANNEXE (8) : Maurice Renard, article « Le roman d'hypothèse » in « A.B.C. » *in Maurice Renard : Romans et contes fantastiques*, Robert Laffont, Paris, 1990, pp. 1216-1219.

LE ROMAN D'HYPOTHÈSE

Il arrive qu'un écrivain, en assemblant ses mots et ses phrases, leur demande moins d'exprimer sa pensée que de suggérer au lecteur certains sentiments et certaines sensations. Celui qui, par conséquent, lit de telles œuvres comme il lirait le Code civil ou quelque journal d'information – c'est-à-dire en restant sourd aux appels mystérieux du texte et en ne s'appliquant qu'à *comprendre* au lieu de se laisser aller à *sentir* – celui-là serait comme un forgeron ou un serrurier qu'on placerait devant la grille d'un par cet qui ne songerait qu'à examiner la grille, sans apercevoir, à travers les barreaux, le parc.

Or ce qui est vrai pour certains styles, l'est non moins pour certaines compositions.

Ainsi, celui qui s'offre la lecture d'un roman d'hypothèse sans lire entre les lignes, sans entrevoir au-delà du récit certaines conceptions qu'il est impossible de traduire ou dont l'exposé nécessiterait l'emploi d'un langage rébarbatif contraire aux lois du roman, celui-là aussi ne voit que la grille, néglige le parc, et vous répond serrure quand vous lui parlez fleurs.

J'ai tenu à préciser ce point avant de dire ce que je pense de ce genre de romans qu'on qualifie souvent de « romans merveilleux, scientifiques », à quoi je préfère désormais l'appellation « romans d'hypothèse ». Il serait, en effet, inutile d'en écrire, ou du moins d'en publier, si tout le monde lisait comme tout le monde calcule : froidement, platement. Il faut à l'imagination du romancier d'hypothèse des lecteurs qui veulent bien « danser avec elle ». *La Force mystérieuse*, de J.-H. Rosny aîné, sa *Mort de la Terre*, *L'Homme invisible* ou *L'Île du docteur Moreau*, de Wells, autant d'invitations à la valse des mondes. Si le lecteur doit rester passif, inerte, s'il ne saisit pas le rythme profond du jazz universel qu'est l'harmonie des sphères, c'est fait de lui ; il ne pénétrera point l'esprit du roman d'hypothèse, lequel esprit consiste, au moyen d'une histoire par elle-même ingénieuse et attrayante, à supposer ce qui n'est pas, pour donner une idée de ce qui pourrait être, de ce qui arrivera peut-être ou de ce qui existe peut-être hors de la portée de nos sens, et aussi pour mieux faire comprendre ce que nous connaissons, soit en étudiant ce que notre monde n'est pas, soit en nous plaçant, pour le regarder, sur des points de vue insolites.

Entre les épaisses ténèbres de l'inconnu et le bloc lumineux de notre savoir, il y a une zone extrêmement captivante qui est le domaine de l'hypothèse, contrée fort mince où sont dardés tous les efforts des savants et des philosophes. Cela fait une espèce de halo fantomal.

C'est comme la frange de la science, le duvet de la certitude. Là s'agitent les personnages du roman d'hypothèse, là sont allumées ces lumières qui, tout artificielles qu'elles soient, font pour ainsi dire rayonner la connaissance sur l'ignorance et nous donnent, sinon le pouvoir même, du moins l'illusion ravissante de comprendre un peu l'inexpliqué.

Voilà un divertissement de l'intelligence, un jeu fécond de l'esprit, qui quelquefois, se trouve justifié d'une manière impressionnante par la réalité des découvertes, et prend alors le nom d'*anticipation*.

Il est téméraire d'intituler *anticipation* un roman qui s'efforce de deviner l'avenir. On peut dire tout au plus *essai d'anticipation* tant que la prophétie ne s'est pas réalisée.

Ce ne sont pas, d'ailleurs, les ouvrages de cette sorte qui me semblent les plus intéressants parmi les romans d'hypothèse. D'autres me donnent plus de joies, me paraissent plus propres à satisfaire, d'un mirage, notre impatience de savoir, à calmer l'énervement dont nous souffrons parce que nous sentons irrémédiablement mal outillés en organes physiques pour percer le mystère qui nous environne et dont l'encerclement ne recule que bien lentement. Ce sont les romans qui, prenant comme point de départ une supposition judicieusement choisie, examinent les conséquences qui en découleraient selon la logique. Quand Rosny étudie dans *La Force mystérieuse* les influences d'un corps céleste doué de propriétés données et passant à proximité de la Terre – lorsque, dans *Les Xipéhuz*, il montre la lutte des anciens hommes contre une race de créatures qui leur disputent la suprématie – lorsque Wells, dans *La Guerre des mondes*, décrit l'invasion de notre globe par les habitants de Mars, ou bien que, dans *Le Nouvel accélérateur*, il passe en revue ce qui se produirait si toutes nos fonctions s'accomplissaient plus rapidement – on ne peut prétendre que nous en retirons plus qu'un agrément, plus qu'un illusoire assouvissement. C'est tout de même un peu mieux qu'une cigarette qu'on nous donnerait à fumer pour apaiser notre faim.

Pourquoi ?

Parce qu'il est toujours efficace de projeter sur les choses des clartés nouvelles, ces clartés fussent-elles des faux jours. Notre savoir y gagne à tout coup.

On ne pense pas non plus assez souvent que, pour bien observer un objet, un être – l'homme, par exemple – il est excellent d'observer ce que n'est pas cet objet, cet être – l'homme. Il y a là une étude négative qu'on n'a pas coutume de faire, qui n'en est pas moins précieuse, qui n'en est que plus frappante. Quand d'une feuille de papier blanc vous avez ombré toute la partie extérieure à la figure dont vous vous promettez de dessiner les traits, que reste-t-il en blanc sur ce fond ? La silhouette de la figure, les contours de cette figure obtenus par un procédé négatif.

… Seulement, il ne faut pas que l'auteur commette une seule étourderie. A partir du moment où nous avons accepté sa supposition initiale (la seule qu'il ait le droit de nous imposer), il a le devoir d'éviter la moindre erreur de jugement ; faute de quoi, l'œuvre retomberait au niveau des contes de fées. Une logique inflexible doit gouverner l'action – une logique égale à l'imagination disciplinée qui préside au choix de la donnée. L'un des grands maîtres du roman d'hypothèse, Wells, nous a campé un homme invisible *qui voit*, ce qui est scientifiquement plus inadmissible que l'invisibilité d'un corps vivant. J'ajoute que, parfois, on a de bien grandes surprises touchant l'originalité du thème à développer, car, en ce qui me concerne, j'ai cru, certain jour, avoir découvert une idée neuve entre toutes (celle du *Péril bleu*), et je me suis aperçu avec stupeur qu'un éminent confrère l'avait formulée avant moi… Bien avant ! Ce confrère n'était autre que Platon. Quelle leçon d'humilité !

Le roman d'hypothèse a remplacé au XIXe et au XXe siècle le conte philosophique du XVIIIe siècle. « Aujourd'hui, a dit Wells, l'utopie a besoin d'un monde. » Ce monde, c'est la zone dont je parlais tout à l'heure et qui se trouve située entre le connu et l'inconnu. Et il était tout naturel qu'à l'époque où la science prédomine absolument, on se servît de la science pour monter l'armature de ces romans qui sont moins conçus pour distraire pendant qu'on en fait la lecture, que pour engendrer le rêve après qu'on les a lus. « Ils donnent le branle à l'imagination », ainsi que l'a remarqué M. Jacques Copeau. Sans doute, si Voltaire et Swift revenaient parmi nous, ne manqueraient-ils pas de donner le premier à *Micromégas*, le second à *Gulliver*, une suite de descendants issus des connaissances scientifiques qu'ils auraient acquises au siècle des Edison et des Curie : et, pour peu que l'on croie aux possibilités de la métempsycose, il n'est pas défendu de s'imaginer que l'âme de Voltaire anime de nos jours notre grand Rosny et que celle de Swift a passé dans le corps de Wells.

On sait pourtant qu'au XVIIIe siècle, le conte philosophique était exclusivement un prétexte à satires. *Micromégas* et *Gulliver*, pour nous en tenir à ces deux ouvrages d'une si délicieuse invention, avaient pour objet de railler les institutions et quelques personnages contemporains ; tandis que, de nos temps, si le roman d'hypothèse permet à un Wells d'exprimer, sous forme d'apologue, des opinions sociologiques, en revanche beaucoup d'écrivains se sont complus à le travailler sans autre préoccupation que de lui faire exhaler tous les arômes de sa propre nature.

Est-ce à dire qu'un roman d'hypothèse doive se confiner dans l'enceinte du monde physico-chimique ? Loin de moi cette pensée. Les plus belles œuvres du genre, au contraire, sont celles où flottent, comme des effluves éternels, les vieilles inquiétudes qui ont toujours obsédé les rêveries humaines, hanté notre esprit, étreint notre cœur. Le vent de la destinée

souffle sous la porte du laboratoire. N'est-ce pas, Edgar Poe ? N'est-ce pas, Villiers de l'Isle-Adam ? Mais l'essentiel n'est point là. L'essentiel réside dans le brouillard métaphysique qui doit s'élever du récit romanesque.

D'où, forcément, il résulte que les amateurs les plus enthousiastes du roman d'hypothèse se trouvent de l'autre côté du Rhin. Nous (qu'on me pardonne ce « nous » presque haïssable que le « moi ») nous ne saurions être mieux compris qu'en Europe centrale. Les peuples latins nous marquent déjà beaucoup plus d'indifférence. Les Anglais considèrent comme secondaires, dans l'œuvre de leur Wells, les ouvrages de l'ordre de *Place aux géants*, ou *Les Premiers Hommes dans la Lune*. Quant aux Américains, ils sont encore un peu jeunes, et sûrement c'est tout à fait par suite d'une erreur qu'Edgar Poe est né à Baltimore il y a plus de cent ans.

Je m'excuse de n'avoir pas su présenter plus simplement ce bref aperçu. Le sujet est complexe, et j'estime qu'on ne peut le traiter convenablement qu'en employant, comme j'ai essayé de le faire, des procédés détournés, qui ne l'attaquent pas de front mais le délimitent, lui aussi, par le dehors.

Une image, pour finir par un cul-de-lampe. Le roman d'hypothèse m'apparaît parfaitement symbolisé, en sa fantaisie et sa raison, par le *Mercure* du sculpteur Jean de Bologne ce jeune et beau dieu dont les ailes, quoique fantastiques, ne font pas un monstre ; qui s'envole avec une grâce puissante ; mais qui, du bout d'un seul orteil, touche encore et touchera toujours la terre des hommes.

« A.B.C. », 15 décembre 1928.

ANNEXE (9) : Liste de Films dystopiques

1. *Metropolis* de Fritz Lang (Allemagne, 1927)
2. *Les Temps modernes* (*Modern Times*) de Charlie Chaplin (Etats-Unis, 1936)
3. *La Vie future* (*Things to come*) de William Cameron Menzies (Angleterre, 1936)
4. *La Guerre des mondes* (*War Of the Worlds*) de Byron Haskin(Etats-Unis, 1953)
5. *On The Beach* de Stanley Kramer (Etats-Unis, 1959)
6. *Le Procès* (*The Trial*) d'Orson Welles (Etats-Unis, 1962)
7. *Alphaville* de Jean-Luc Godard (France, 1965)
8. *Fahrenheit 451* de François Truffaut (Angleterre, 1966)
9. *La Planère des singes* (*Planet of the Apes*) de Franklin J. Schaffner (Etats-Unis, 1968)
10. *No Blade of Grass* de Cornel Wilde (Etats-Unis, 1970)
11. *THX 1138* de George Lucas (Etats-Unis, 1971)
12. *Orange mécanique* (*A Clockwork Orange)* de Stanley Kubrick (Angleterre, 1971)
13. *The Omega Man* de Boris Sagal (Etats-Unis, 1971)
14. *Silent Running* de Douglas Trumbull(Etats-Unis, 1972)
15. *Soleil vert* (*Soylent Green*) de Richard Fleischer (Etats-Unis, 1973)
16. *Woody et les robots* (*Sleeper*) de Woody Allen (Etats-Unis, 1973)
17. *Death Race 2000* de Paul Batel (Etats-Unis, 1975)
18. *A Boy and His Dog* de L. Q. Jones (1975)
19. *Rollerball* de Norman Jewison (Etats-Unis, 1975)
20. *Logan's Run* de Michael Anderson (Etats-Unis, 1976)
21. *Mad Max* de George Miller (1979)
22. *Mad Max 2: The Road Warrior* de George Miller (1981)
23. *New York 1997* (*Escape from New York*) de John Carpenter (Etats-Unis, 1981)
24. *Blade Runner* de Ridley Scott(Etats-Unis, 1982)
25. *Le Dernier Combat* de Luc Besson (1983)
26. *1984* (*Nineteen Eighty-Four*) de Michael Radford (1984)
27. *Brazil* de Terry Gillian (Angleterre, 1985)
28. *Les Ailes du désir* (*Wings of Desire*) de Wim Wenders (1987)
29. *The Running Man* de Paul Michael Glaser (Etats-Unis, 1987)

30. *RoboCop* de Paul Verhoven (Etats-Unis, 1987)

31. *Akira* de Katsuhiro Ôtomo (Japon, 1988)

32. *They Live* de John Carpenter (Etats-Unis, 1988)

33. *Total Recall* de Paul Verhoven (Etats-Unis, 1990)

34. *Delicatessen* de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet (France, 1991)

35. *Ghost in the Shell* de Mamoru Oshii (Japon, 1995)

36. *Strange Days* de Kathryn Bigelow (Etats-Unis, 1995)

37. *L'Armée des 12 singes* (*Twelve Monkeys*) de Terry Gillian (Etats-Unis, 1995)

38. *La Cité des enfants perdus* de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet (1995)

39. *Starship Troopers* de Paul Verhoven (Etats-Unis, 1997)

40. *Gattaca* d'Andrew Niccol (Etats-Unis, 1997)

41. *Dark City* de Alex Proyas (Etats-Unis, 1998)

42. *Pleasantville* de Gary Ross (Etats-Unis, 1998)

43. *The Matrix* des Frères Wachowski (Etats-Unis, 1999)

44. *Furia* de Alexandre Aja (France 1999)

45. *Battle Royale* de Kinji Fukasaku (Japon, 2000)

46. *Avalon* de Mamoru Oshii (Japon, 2001)

47. *Metropolis* de Rintaro (Japon, 2001)

48. *Artificial Intelligence: AI* de Steven Spielberg (Etats-Unis, 2001)

49. *Minority Report* de Steven Spielberg (Etats-Unis, 2002)

50. *Equilibrium* de Kurt Wimmer (Etats-Unis, 2002)

51. *Code 46* de Michael Winterbottom (Etats-Unis, 2003)

52. *One Point O* de Jeff Renfroe (Etats-Unis, 2004)

53. *I Robot* de Alex Proyas (Etats-Unis, 2004)

54. *V for Vendetta* de James McTeigue (Etats-Unis, 2005)

55. *Serenity* de Joss Whedon (Etats-Unis, 2005)

56. *A Scanner Darkly* de Richard Linklater (Etats-Unis, 2006)

57. *Idiocracy* de Mike Judge (Etats-Unis, 2006)

58. *Les Fils de l'homme* (*Children of Men*) de Alfonso Cuaròn (Angleterre, 2006)

59. *Watchmen* de Zack Snyder (Etats-Unis, 2009)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'étude

Corpus littéraire.

- Evguéni ZAMIATINE, *Nous Autres*, Gallimard, Saint-Amand, 1971, préface de Jorge Semprun, 233p.
- Ray BRADBURY, *Les Chroniques martiennes*, Paris, Denoël, 1997, 366p.
- Ray BRADBURY, *Fahrenheit 451*, Paris, Éditions Denoël, 1995, 287p.
- Aldous HUXLEY, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Presses Pocket, 1992, 285p.
- George ORWELL, *1984*, Éditions Gallimard / Folio, Paris, 1950, 439p.
- George ORWELL, *La Ferme des animaux,* Paris, Éditions Gallimard, 2007, 192p.

Corpus filmique.

- Fritz LANG, *Métropolis*, Allemagne, 1927.
- Leni RIEFENSTAHL, *Le Triomphe de la volonté* (*Triump des Willens*), Allemagne, 1935.
- William Cameron MENZIES, *La Vie future* (*Things to come*), Angleterre, 1936.
- Leni RIEFENSTAHL, *Les Dieux du stade* (*Olympia*), Allemagne, 1938.
- Jean-Luc GODARD, *Alphaville*, France, 1965.
- François TRUFFAUT, *Fahrenheit 451*, Angleterre, 1966.
- George LUCAS, *THX 1138*, États-Unis, 1969.
- Michael ANDERSON, *1984*, Angleterre, 1956.
- Michael RADFORD, *1984*, Angleterre. 1984.
- Andrew NICCOL, *Bienvenue à Gattaca* (*Gattaca*), Etats-Unis. 1997.
- Alfonso CUARON, *Les Fils de l'homme* (*Children of men*), Angleterre. 2006.

Les Utopies

Récits utopiques

- 385-370 : PLATON, *La République*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, 551p.
- 354-430 : Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Paris, Jacques Lecoffre et Cie Librairie, 1854, 536p.
- 1516 : Thomas MORE, *L'Utopie*, Paris, Flammarion, 1987, 248p.
- 1623 : Tommaso CAMPANELLA, *La Cité du soleil*, Genève, Librairie Droz, 1972, 68p.
- 1627 : Francis BACON, *La Nouvelle Atlantide*, Paris, Éditions Payot, 1983, 227p.
- 1840 : Étienne CABET, *Voyage en Icarie*, Paris, Au bureau du "populaire" (édition numérisée disponible sur le site Gallica), 1845, 600p.
- 1885 : Pierre de SÉLÈNES, *Un monde inconnu, deux ans sur la lune*, Paris, Flammarion, 1896. 454p.

Les Anti-utopies et Dystopies

Récits anti-utopiques

- 1771 : Louis-Sébastien MERCIER, *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, Paris, F. Adel, 1977, 349p.
- 1871 : Edward BULWER-LYTTON, *La Race future*, Paris, Éditions E. Dentu (édition numérisée disponible sur le site Gallica), 1888, 313p.

Récits dystopiques

- 1846 : Émile SOUVESTRE, *Le Monde tel qu'il sera*, Paris, W. Coquebert, 1846, 324p.

Anticipation et Science-fiction

Récits d'anticipation

- Louis-Sébastien MERCIER, *L'An 2440 : rêve s'il en fut jamais*, Nouvelle Edition, 1786, Tome premier, 386p.
  Édition numérisée disponible sur le site internet Gallica à l'adresse suivante :
  http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k844569.image.f1.langFR
- Albert ROBIDA, *Le Vingtième siècle*, Paris, Tallandier, 1980, 404p.
- Albert ROBIDA, *La Vie électrique*, Paris, Librairie illustrée (édition numérisée disponible sur le site Gallica), 1892, 235p.
- Albert ROBIDA, *Voyage de fiançailles au XXe siècle*, Paris, L. Conquet 1892, 83p.
  Édition numérisée disponible sur le site Gallica.

Récits de science-fiction

- 1970 : Ira LEVIN, *Un bonheur insoutenable* (*The Perfect Day*), Paris, Robert Laffont, 1972, 372p.
- 1911 : Hugo GERNSBACK, *Ralph 124C41 +*, *in Satellite*, N° spécial 46 bis, Paris, Octobre 1962, pp. 5-127.
- 1949 : Ernst JÜNGER, *Héliopolis*, Paris, LGF - Le Livre de poche biblio, 1988, 412p.

Littérature (divers)

Romans

- BRETON André, *Nadja*, Paris, Édition *princeps* : La Nouvelle Revue française, 1928 (revu et corrigé par l'auteur en 1963 dans la collection blanche de Gallimard), Gallimard, « Folio », 1990.
- FOFANA Libar M., *in Le Cri des feuilles qui meurent : roman*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, 201p.
- FRIOUX Claude, *Poèmes de Vladimir Maïakovski*, Paris, L'Harmattan, 2000, 304p.
- VALÉRY Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Librairie Stcock, Delamain et Boutelleau, 1931, 216 p.
- WILSON William, *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject*, Holborn Hill, Darton and CO., 1851, 196p.
- ZOLA Émile, *Travail*, Paris, L'Harmattan / Les Introuvables, 1993, 666p.

Théâtre

- GOETHE Johann Wolgang, *Faust*, Paris, Aux Bureau de la Publication – Deuxième Édition, 1868, 185p.

Poésie

- BOILEAU Nicolas*, L'Art Poétique,* Paris, Aug. Delalain Librairie, 1815, 39p.
- MALRAUX André, *Lazare*, Paris, Gallimard, 1974, 180p.
- HUGO Victor, *Le Rhin, Lettres à un ami*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade 1964, 1932p.
- HUGO Victor, *Les Rayons et les ombres, La fonction du poète*, *in* Œuvres de Victor Hugo, Paris, Ernest Flammarion, 1938, 434p.
- MAÏAKOVSKI Vladimir, « *150 000 000* » *in Poème 2* (1918-1921), Paris, L'Harmattan, 2000, 401p.
- MORIN Paul & MICHON Jacques, *Œuvres poétiques complètes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, 635p.

Mémoires, carnets et correspondances

- DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Journal d'un écrivain*, Paris, Éditions Gallimard, « Les Classiques russes », 1951, 645p.

Recueil

- SOPHOCLE, *Tragédies*, Gallimard, Paris, 1973.
- *Voyages aux pays de nulle part*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1990, 1301p.

Jules VERNE

Romans

- **1863** : *Cinq semaines en ballon*, Paris, Bookking Inter., « Maxi-Poche », 1995, 378p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, in-18 le 31 janvier 1863.
- **1863** : *Paris au XXe siècle*, Paris, Le Club France Loisirs, 1994 (première publication en 1994), 276p.
- **1864-67**[1]: *Voyages et Aventures du Capitaine Hatteras*, Édition numérique, 2004, 563p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, in- 8, le 26 novembre 1866.
- **1864** : *Voyage au centre de la Terre*, Paris, Pocket Classiques, 1991, 487p.
  Édition *princeps*, Paris, Édition Hetzel, in-18 le 25 novembre 1864.
- **1865** : *De la Terre à la Lune*, Paris, Bookking International, « Maxi-Poche », 1995, 252p.
  Édition *princeps*, Paris Hetzel et Cie, le 25 octobre 1865.
- **1869-70**[2] : *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Pocket Classiques, 1991, 733p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, in-8 le 16 novembre 1871.
- **1870-71**[3] : *Une ville flottante*, Paris, Librio, 2005, 126p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, 17 juillet 1871.
- **1872-73**[4] : *Le Tour du monde en 80 jours*, Paris, Pocket Classiques, 1990, 443p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, 1873.
- **1879**[5] : *Les 500 Millions de la Bégum*, Paris, Le livre de Poche, 248p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, 1879.
- **1879-80**[6] : *La Maison à vapeur*, *in Jules Verne. Les romans des cinq continents*, Paris, Omnibus, 2005, 1076p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, 15 novembre 1880.

---

[1] *Les Aventures du capitaine Hatteras* est un roman en deux parties publié en feuilleton, dans le premier numéro du *Magasin d'Éducation et de Récréation*. *Les Anglais au Pôle Nord* est publié du 20 mars 1864 au 20 février 1865, *Le Désert de glace*, du 5 mars au 5 décembre 1865.

[2] *Vingt Mille Lieues sous les mers* fut publiée tout d'abord en feuilleton dans le *Magasin d'Éducation et de Récréation* du 20 mars 1869 au 20 juin 1870.

[3] *Une Ville flottante* est d'abord paru dans le *Journal des Débats* du 9 août au 6 septembre 1870.

[4] *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* a été publié en feuilleton dans *Le Temps* du 6 novembre au 22 décembre 1872.

[5] *Les 500 Millions de la Bégum* parut dans *Magasin d'Éducation et de Récréation* en 1879.

[6] *La Maison à vapeur* fut publié en feuilleton dans le *Magasin d'Éducation et de Récréation* du 1er décembre 1879 au 15 décembre 1880.

- **1885-86**[1] : *Robur-le-conquérant*, Paris, Le Livre de Poche, 2006, 282p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, 23 août 1886.
- **1889** : *Sans dessus dessous*, Grenoble, Éditions Jacques Glénat, 1976, 190p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, 7 novembre 1889.
- **1895**[2] : *L'Île à hélice*, Édition de 1916 numérisée sur Gallica, Paris, Hachette, 1916, 352p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, 21 novembre 1895.

Nouvelles

- **1855** [3]: *Un Hivernage dans les glaces* (1855) située dans le recueil *Le Docteur Ox.*
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, 1874.
- **1874** : *Le Docteur Ox,* Paris, Diffusion F. Beauval, 1980, 248p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, 1874.
- **1910**[4] : *La Journée d'un journaliste américain en l'an 2890*, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué, 1978, 59p.
  Édition *princeps* (en français), Villelongue d'Aude, Atelier du Gué, 1978.
- **1910**[5] : *L'Éternel Adam*, *in Atlantides, les îles englouties*, Paris, Omnibus, 1995, 1216p.
  Édition *princeps*, Paris, Hetzel et Cie, 1910.

Autres

- **1875** : *Une Ville idéale*, Amiens, Éditions CDJV – La Maison de Jules Verne, 1999, 52p.

Études sur Jules VERNE

- ALLOTTE DE LA FUYE M., *Jules Verne. Sa vie, son œuvre*, Hachette, Paris, 1953, 223p.

---

[1] *Robur-le-conquérant* est paru dans le *Journal des Débats politiques et littéraires*, du 29 juin au 18 août 1886.

[2] *L'Île à hélice* fut publié d'abord dans le *Magasin d'Éducation et de Récréation* à partir du 1er janvier 1895.

[3] *Un Hivernage dans les glaces* est une nouvelle publiée dans le Musée des familles de mars à avril 1855.

[4] Cette nouvelle fut publiée la première fois en anglais, sous le titre I*n the Year 2889,* dans la revue américaine *The Forum.*

[5] *L'Éternel Adam* est une nouvelle publiée dans le recueil *Hier et demain* en 1910. Plusieurs thèses s'affrontent quant à l'origine de cette nouvelle, Michel Verne aurait remanié *L'Éternel Adam* à partir d'une nouvelle de son père intitulée *Edom*, pour d'autres Jules Verne aurait remanié le texte de son fils.

- BIGEREL Jérémy: *Jules Verne : le Roman du savoir : Valeurs et fonctionnements de l'écriture savante dans les romans de Jules Verne (1828-1905)*, thèse soutenue à l'Université Nancy 2 en 2005.
- DEKISS Jean-Paul, *Jules Verne*. *Le rêve du progrès*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, 175p.
- GOUPIL Armand, *Jules Verne*, Paris, Librairie Larousse, 1975, 191p.
- FABRE Michel, *Le problème et l'épreuve: formation et modernité chez Jules Verne*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, 235p.
- GUILLAUD Lauric, *Jules Verne face au rêve américain*, Paris, Michel Houdiard, 2005, 87p.
- LUCIAN Boia, *Jules Verne, les paradoxes d'un mythe*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, 301p.
- MINERVA Nadia, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, 235p.
- PICOT Jean-Pierre & ROBIN Christian, Actes du colloque de Cerisy *: Jules Verne, cent ans après*, [Actes du colloque de Cerisy 2004], Rennes, Éditions Terre de Brume, 2005, 492p.
- SERRES Michel, *Jouvences sur Jules Verne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, 291p.

Périodiques

Europe

- *Europe,* Spécial « *Jules Verne* », Les Éditeurs Français Réunis, Paris, Nº595/596, novembre/décembre 1978.
- *Europe*, Spécial « *Jules Verne* », Les Éditeurs Français Réunis, Paris, Nº909/910, janvier/février 2005.

L'Arc

- LACASSIN Francis, « *Les naufragés de la Terre* », *in L'Arc*, spécial « *Jules verne* », Aix-en-Provence, Éditions L'Arc, 1966, N°29, 95p.

Le Magazine littéraire

- CURVAL Philippe, article : « *Voyage au centre de Jules Verne* », *in Le Magazine Littéraire*, N°440, Paris, Mars 2005.

Télérama

- *Télérama*, « L'horizon pour encrier », N° hors-série, Paris, février 2005, 100p.

Les Cahiers de l'Herne

- *Les Cahiers de l'Herne*, « *Jules Verne* », Paris, 1974, N°25, 366p.
- *Revue Jules Verne*, « *L'Énigmatique Orénoque* », Centre de documentation Jules Verne, Amiens, N°6, 1998.

Presse

Figaro

- *Figaro*, « Jules Verne : 1905-2005, l'incroyable voyage », hors-série N°17, Paris, janvier 2005, 122p.

Libération

- LAUNET Edouart, « Jules Verne, encore plus grand après cent ans », *in Libération*, « Jules Verne : de la terre à la lune », jeudi 24 mars 2005, N°7424.

~

Herbert George WELLS

Romans

- **1895** : *La Machine à explorer le temps* (*The Time Machine*), Paris, Gallimard, Folio, 2006, 225p.
- **1896** : *L'Île du docteur Moreau* (*The Island of Doctor Moreau*), Paris, Mercure de France, « Folio », 2006, 213p.

  1898 : *La Guerre des mondes* (*The War of Worlds*), Paris, Éditions Gallimard, Folio, 2005, préface de Norman Spinrad, 322p.
- **1899** : *Quand le dormeur s'éveillera* (*The Sleeper awakes*), Paris, Mercure de France, 1924, 376p.
- **1900** : *L'Amour et M. Lewisham : Histoire d'un très jeune couple*, Paris, Mercure de France, 2007, 346p.
- **1901** : *Les Premiers Hommes dans la lune* (*The First Men in the Moon*), Paris, Gallimard, « Folio », 1984, 280p.
- **1905** : *Kipps*, Paris, Payot, 1922, 502p.
- **1906** : *Au temps de la comète* (*In the Days of the Comet*), Paris, Gallimard, 1984, 309p.
- **1908** : *La Guerre dans les airs* (*The War in the Air*), Paris, Mercure de France, Folio, 1984, 382p.
- **1910** : *L'Histoire de M. Polly* (*The History of Mr Polly*), Paris, Gallimard, 1978, 338p.
- **1911** : *Le Nouveau Machiavel* (*The New Machiavelli*), Paris, Albin Michel, 1924, 298p.
- **1923** : *Mr. Barnstaple chez les hommes-dieux* (*Men Like Gods)*, Paris, Albin Michel, 1932, 384p.
- **1930** : *The Autocracy of Mr Parham*, Londres, House of Stratus, 2002, 348p.
- **1939** : *The Holy Terror*, Londres, House of Stratus, 2002, 522p.

Nouvelles

- **1904** : *Le Pays des aveugles et autres récits d'anticipations* (*The Country of the Blind and other tales of anticipation*), Traduit de l'anglais par Henry D. Davray et Bronislaw Kozakiewicz, Paris, Gallimard, 2000, 272p.

Essais

- **1920** : *La Russie telle que je viens de la voir* (*Russia in the Shadows*), Paris, Éditions du Progrès civique, 1921, 171p.

Études sur H. G. WELLS

- ALTAIRAC Joseph, *H.G. Wells, parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrages, « Références », 1998, 207p.
- LABBÉ Denis et MILLET Gilbert, *La Guerre des mondes*, Paris, Ellipses, 2006, 140p.

Biographies

- GUYOT Édouart, *H.-G. Wells*, Paris, Éditions Payot, 1920, 304p.

Périodiques

Europe

- *Europe*, Nº 681/682 - *H.G. Wells / Rosny aîné*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, janvier - février 1986, 219p.

~

Evguéni ZAMIATINE

Romans

- **1913** : *Province* (in *Les Insulaires* suivi de *Province*), Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, 204p.
- **1914** : *Au Diable Vauvert*, Éditions Verdier, Lonrai, 2005, 185p.
- **1917** : *Les Insulaires* (in *Les insulaires* suivi de *Province*), Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, 204p.
- **1920** : *Nous autres*[1] (*My*), Paris, Gallimard, 1971, préface de Jorge Semprun, 233p. Édition princeps,

[1] La première édition de *Nous autres* est la traduction américaine de 1924, *My*.

- **1929** : *L'Inondation*, Paris, Seuil, 1990, 86p.

Nouvelles

- **1918-1935** : *Le Pêcheur d'hommes*, Éditions Rivages, 2007, 155p.
- **1920** : *La Caverne*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1989, 77p.
- **1922** : « Contes de Theta » *in La Science-fiction soviétique*, Anthologie réunie par Leonid Heller, Paris, Presses Pocket, 1983, 320p.
- **1923** : *Le Récit du plus important* (récit à la frontière de la science fiction) Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1989, 77p.

Essais

- **1920-1936** : *Le Métier Littéraire* suivi de *Cours sur la technique de la prose littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, 284p.

Études sur Evguéni ZAMIATINE

- AZEMA Sylvain, *Le Rôle du héros dans la dystopie : un questionnement sur l'humain chez Zamiatine, Levin, Silverberg*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Université d'Aix-Marseille, 2003, 156p.
- DURET Annick, *Zamiatine, l'irrationnel et la ritique du régime*, Mémoire de Science Politique, IEP Grenoble, 1991, 149p.
- HELLER Leonid (édité par), Actes du colloque : *Autour de Zamiatine*, écrits oubliés, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, 210p.
- LEROY Capucine, *De Zamiatine à Terry Gillian : le siècle de la contre-utopie*, Mémoire de Science Politique, IEP Grenoble, 2001, 158p.

Recueils et textes

- BOULGAKOV Mikhail & ZAMIATINE Evguéni, *Lettres à Staline*, Paris, Éditions Solin, 1989, 80p.

Périodiques

Cahiers du monde russe et soviétique

- HELLER Leonid, « Zamjatin : prophète ou témoin ? *Nous autres* et les réalités de son époque », *in Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. XXII (2-3), EHESS, Paris, avril-septembre 1981, p.137 à p.165.
- HELLER Leonid, « La prose de E. Zamjatin et l'avant-garde russe. Notes sur la correspondance des arts », *in Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. XXIV (3), EHESS, Paris, juillet-septembre 1983, p.217 à p.239.
- HELLER Leonid, « Les jeux et les enjeux du synthétisme : Zamjatin et son Récit du plus important », *in Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. XXVII (3-4), EHESS, Paris, juillet-décembre 1986, p.289 à p.313.

~

Aldous HUXLEY

Romans

- **1921** : *Jaune de Crome* (*Crome Yellow*), Paris, Union Générale d'Éditions, 1981, 250p.
- **1932** : *Le Meilleur des Mondes* (*Brave New World*), Paris, Plon, 1992, 285p.
- **1962** : *Île* (Island), Paris, Plon, 1979, 384p.
-

Essais

- **1940 :** *Words and their meanings*, Los Angeles, The Ward Ritchie Press, 1940, 28p.
- **1958** : *Retour au Meilleur des Mondes* (*Brave New World Revisited*), Paris, Plon, « Presses Pocket », 2006, 153p.

Études sur Aldous HUXLEY

- ERRE Michel, *Le Meilleur des Mondes*, Paris, Hatier - Profil d'une œuvre, 1986, 79p.
- HENDERSON Suzanne, *Étude sur Huxley : Le Meilleur des mondes*, Paris, Éditions Ellipses, 2003, 128p.
- ROUSSET Cathy, *Le Meilleur des Mondes d'Aldous Huxley* : Analyse de l'œuvre, Paris, Pocket, 2006, 126p.

Biographies

- TODOROVITCH Françoise B., *Aldous Huxley. Le cours invisible d'une œuvre*, Paris, Éditions Salvator, 2000, 503p.

~

George ORWELL (Eric BLAIR)

Romans

- **1934 :** *Une Histoire birmane* (*Burmese Days*), Paris, Éditions Ivréa, 2004, 357p.
- **1937** : *Le Quai de Wigan* (*The Road to Wigan Pier*), Paris, Éditions Ivréa, 1982, 260p.
- **1938** : George Orwell, *Hommage à la Catalogne* (*Homage to Catalonia*), Paris, Éditions Ivréa, 1982.
- **1945** : *La Ferme des Animaux* (*Animal Farm*), Paris, Éditions Gallimard, 2007, 192p.
- **1949** : *1984,* Paris, Éditions Gallimard, « Folio », 1973, 439p.

Essais

- *Essais. Articles, Lettres*, Volume I (1920-1940), Éditions Ivréa, Paris, 1995.
  Édition *princeps : Collected Essays : An Age Like This 1920–1940*, Londres, Secker and Warburg, 1961.
- *Essais. Articles, Lettres*, Volume II (1940-1943), Éditions Ivréa, Paris, 1995.
  Édition *princeps : Collected Essays : My Country Right or Left 1940–1943*, Londres, Secker and Warburg, 1961.
- *Essais. Articles, Lettres*, Volume III (1943-1945), Éditions Ivréa, Paris, 1995.
  Édition *princeps : Collected Essays : As I Please, 1943–1945*, Londres, Secker and Warburg, 1961.
- *Essais. Articles, Lettres*, Volume IV (1945-1950), Éditions Ivréa, Paris, 1995.
  Édition *princeps : Collected Essays : In Front of Your Nose, 1945–1950*, Londres, Secker and Warburg, 1961.

Études sur George ORWELL

- BRUNE François, *1984 ou le règne de l'ambivalence,* Paris, Lettres Modernes, 1983, 159p.
- COHEN Henri, CANTIN Sylvie, LEVY Joseph J., FORTIN Johanne, *Orwell a-t-il vu juste ?*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 1986, 272p.
- DEVROEY Jean-Pierre, *L'Âme de cristal : George Orwell au présent*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, 244p.
- GENSANE Bernard, *George ORWELL Vie et écriture*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Univers Anglo-Américain, 1994, 243p.

  GENSANE Bernard, « *1984* ou le refus motivé de la transgression du réel », *in Déviance et transgression dans la littérature et les arts britanniques* – volume III, Annales du GERB N°9, Michel Jouve (Dir.), Bordeaux, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1991, pp. 69-90.
- GOIMARD Jacques, « L'individu et la cité : George Orwell et l'anti-utopie », in *Critique de la science-fiction*, Pocket, Agora, 2002, p. 74-82.
- HAMMON John R., *A George Orwell Companion*, Londres et Basingstoke, Macmillan, 1982, 280p.
- JURGENSEN Jean-Daniel, *Orwell ou la route de 1984*, Laffont, 1983, 208p
- LARNAC Gérard, *La Police de la pensée*, Paris, L'Harmattan, 2001, 141p.
- KADIU Silvia, *George Orwell – Milan Kundera. Individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007, 198p.
- KENNEL-RENAUD Élisabeth, Étude sur *La Ferme des Animaux*, Éditions Ellipses, Paris, 2005, 142p.
- LEMEUNIER Aude, *1984*, Profil d'une œuvre, Hatier, Paris, 2004, 128p.
- LEYS Simon, *Orwell ou l'horreur de la politique*, Paris, Plon, 2006, 116p.
- ORWELL Sonia (dir.) & Ian ANGUS (dir.) in *My Country Right or Left 1940-1943: The Collected Essays Journalism & Letters of George Orwell*, Londres, David R. Godine Publisher, 2000, 477p.
- ROSENSTIEL Francis (Dir.), *Big Brother. Un inconnu familier*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, 295p.
- ROUSSIN Philippe, « Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire », *in Communications* N°7, Seuil, 2001, p105-141.

Biographies

- CRICK Bernard, *George Orwell, une vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 512p.

Périodiques

L'Arc

- *L'Arc*, N°94 : *George ORWELL*, Éditions Le Jas, 1984.

Le Magazine Littéraire

- *Le Magazine Littéraire*, N°492 - « *Orwell. Écrivain et prophète politique*», Paris, Décembre 2009.
- *Le Magazine Littéraire*, N°202 - « *George Orwell : 1984 hier et demain* », Paris, Décembre 1983.
- CLUNY Michel, « Orwell, bilans et dilemmes », *in Le Magazine Littéraire*, N°385, Paris, Mars 2000.
- GRACIA Sylvie, « *L'oncle Orwell* », *in Le Magazine Littéraire*, N°483, Paris, Février 2009.
- FAUCONNIER Bernard, « *Une fille de pasteur* », *in Le Magazine Littéraire*, N°460, Paris, Janvier 2007.
- LEROY Jérôme, « *Big Brother* », *in Le Magazine Littéraire*, N°481, Paris, Décembre 2008.
- LOUIS Robert, « George Orwell. Cent ans d'anticipation », *in Le Magazine Littéraire*, N°421, Paris, Juin 2003.

Preuves

- *Preuves*, N°16 - Articles : *George ORWELL, un anarchiste du vingtième siècle*, par Cl.-Ed. Magny (3 pages) & *La littérature encagée*, par G. ORWELL (7 pages), Julliard, Paris, 1952.

Presse

Le Monde

- HELLER Michel, article : « *Le Novlangue, langue officielle d'un tiers de l'humanité* », *in Le Monde* 30 décembre 1983, p.11.

Le Monde diplomatique

- BLOCISZEWSKI Jacques, article « Sous le soleil de Big Brother. Précis sur 1984 à l'usage des années 2000 », *Le Monde diplomatique*, mars 2001, p. 31.

~

Ray BRADBURY

Romans

- **1950** : *Les Chroniques Martiennes* (*The Martian Chronicles*), Traduit de l'anglais par Jacques Chambon et Henri Robillot, Paris, Éditions Denoël, 1997, 267p.
  Nouvelle édition avec l'ajout de deux nouvelles : *Les ballons de feu* (*The Fire Balloons*) et *Les grands espaces* (*The Wilderness*), et le changement des dates associées au récit, celles-ci sont projetées trente et un ans dans le futur par rapport aux dates de la première publication.
  (Les nouvelles des Chroniques Martiennes s'intègre dans le cadre d'un récit global que l'on peut lire comme un roman)
- **1953** : *Fahrenheit 451*, Traduit de l'anglais par Jacques Chambon et Henri Robillot, Paris, Éditions Denoël, 1995, 291p.

Nouvelles

- **1945 - 1950** : *Les Chroniques Martiennes* (*The Martian Chronicles*), Paris, Denoël, 1997, 368p.
- **1949 - 1964** : *Les Machines à bonheur* (*The Machineries of Joy*), Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Harrison, Paris, Éditions Denoël, 1980, 320p.
- **1951** : *L'Homme illustré* (*The Illustrated Man*), Paris, Éditions Denoël, 1997, 256p.
- **1948 - 1969** : *Je chante le corps électrique* (*I sing the body electric*), Traduit de l'anglais par Jane Fillion, Paris, Éditions Denoël, 1979, 350p.

Études sur Ray BRADBURY

- RENOTTE Guy, *Étude sur Fahrenheit 451*, Paris, Éditions Ellipses, 2006, 108p.

Périodiques

Le Magazine Littéraire

- *Le Magazine Litteraire*, N° 274 - *Italo Calvino* – « Entretien Ray Bradbury », Paris, 1990.
- CURVAL Phillipe, « *Ray Bradbury* », *in Le Magazine Litteraire*, N°459, Paris, Décembre 2006.

Fictions

- *Fiction*, N° 123 spécial Bradbury, février 1964.

Téléciné

- FAURECASTEN Jacques, « *Fahrenheit 451* », *in Téléciné*, N°131, Paris, décembre 1966, pp. 19 à 30.

Presse

Le Monde

- *Le Monde*, Philippe Curval, « Ray Bradbury à Paris », N° 10411, 21 juillet 1978, p. 15.

Libération

- *Libération.fr*, source : AFP, « L'homme doit coloniser Mars car c'est son destin », 2 décembre 2009.

~

Ouvrages sur l'Utopie

Études sur l'Utopie

- BLOCH Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977, 344p.
- BOURA Olivier, *Les Atlantides, généalogie d'un mythe*, Paris, Arléa, 1993, 330p.
- CHOAY Françoise, *L'Urbanisme, utopies et réalités*, Seuil, Paris, 1965, 461p.
- CIORAN, *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1960, 199p.
- DESBAZEILLE Madonna, *Ouverture pour le XXIe siècle. Saurons-nous changer de cap ?*, Paris, L'Harmattan, 2009, 167p.
- DILAS-ROCHELIEUX Yolène, *L'Utopie ou la mémoire du futur : De Thomas More à Lénine, le rêve éternel d'une autre société*, Paris, Robert Laffont, 2007, 646p.
- DUREAU Yona, CinémAction N°115 : *Utopie et cinéma*, Condé-sur-Noireau, Corlet éditions Diffusion, 2005, 284p.
- GREVEN-BORDE Hélène, *Formes du roman utopique en Grande-Bretagne : 1918-1970*, Rouen, Publication Université Rouen Havre, 1984, 493p.
- HUDDE Hinrich et KUON Peter, *De l'Utopie à l'Uchronie. Formes, significations, fonctions*, Erlangen, Études littéraires françaises, 1988, 184p.
- HELLER Leonid & NIQUEUX Michel, *Histoire de l'Utopie en Russie*, Paris, PUF, 1995, 304p.
- HUGUES Micheline, *L'Utopie*, Collection 128, Paris, Armand Colin, 2005, 127p.
- JEAN Georges, *Voyages en Utopies*, Paris, Découvertes Gallimard, 1994, 160p.
- LAPOUGE Gilles, *Utopie et civilisations*, Paris, Albin Michel, 1990, 280p.
- LEFEVRE Henri, *L'irruption de Nanterre au sommet*, Paris, Anthropos, 1968, 178p.
- MAGRIS Claudio, *Utopie et désenchantement*, Paris, Gallimard, 2001, 450p.
- MAJOR Robert, *Jean Rivard ou l'art de réussir. Idéologies et utopies dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, 338p.
- MANNHEIM Karl, *Idéologie et utopie*, Paris, Série B : Les classiques de la sociologie, 1956, 240p.
- MARC'HADOUR Germain, *Thomas More et la Bible*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1969, 590p.
- MARIN Yvette, *Les Utopies de la ville*, Presses Universitaires Franche-Comté, 2001, 477p.
- MATTELART Armand, *Histoire de l'utopie planétaire, de la cité prophétique à la*

société globale, Paris, Éditions La Découverte, 1999, 425p.

- MINERVA Nadia, « Utopie et dystopie. Destruction et autodestruction du paradigme utopique », in *Position de l'utopie*, dossier coordonné et présenté par Pierre Ronzeaud, *Lettres actuelles*, N°3, oct-nov. 1993, pp. 114-116.
- MONCAN Patrice De, *Villes utopiques, villes rêvées*, Paris, Les Éditions du Mécène, 2003, 354p.
- MORA Christiane et Guérin Daniel, *Socialistes, Utopistes et Anarchistes : À la recherche du bonheur*, Paris, Éditions Martinsart, 1977, 447p.
- MOREAU Pierre-François, *Le récit utopique : droit naturel et roman de l'État*, Paris, Pratiques théoriques, 1982, 142p.
- MOULARD Cyril, *L'Art du mensonge dans la contre-utopie chez E. Zamiatine, A. Huxley, G. Orwell, I. Levin*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Université de Nantes, 1997, 109p.
- NEGLEY Glenn Robert et J. Max PATRICK, *The Quest for Utopia* (en anglais), Schuman, (première édition) 1952. Voir aussi une édition de juin 1971 chez Arno Pr., 599p.
- NEGLEY Glenn Robert, *Utopian literature : A bibliography with a supplementary listing of works influential in utopian thought* (en anglais), Univ. Pr. of Kansas, juin 1978, 228p.
- PAQUOT Thierry & BÉDARIDA Marc, *Habiter l'utopie. Le Familistère Godin à Guise*, Éditions de la Villette, collection « Penser l'espace », 2004, 312p.
- PAQUOT Thierry, *Utopie et utopistes*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, 128p.
- PESSIN Alain & TORGUE Henry Skoff, *Villes imaginaires*, Paris, Éditions du Champ urbain, 1980, 208p.
- ROUILLOIS Frédéric, *L'Utopie*, Paris, GF Flammarion - Corpus, 1998, 251p.
- RUYER Raymond, *L'utopie et les utopies*, Paris, PUF, Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1950, 293p.
- SERVIER Jean, *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1991, 396p.
- TOWER SARGENT Lyman & SCHAER Roland, *Utopie, la quête d'une société idéale en Occident*, Paris, BNF/Fayard, Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition organisée conjointement par The New York Public Library et la BNF, 2001, 368p.
- TROUSSON Raymond, *D'Utopie et d'Utopistes*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998, 233p.
- TROUSSON Raymond, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, Troisième édition revue et augmentée,

1999, 318p.

- TROUSSON Raymond**,** *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*, Paris, L'Harmattan, 2003, 231p.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1979, 254p.

Dictionnaires et encyclopédies sur l'utopie

- FORTUNATI Vita et TROUSSON Raymond, *Dictionary of Literary Utopias* (en anglais), Paris, Honoré Champion, 2000, 734p.
- FORTUNATI Vita et TROUSSON Raymond, *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, Paris, Honoré Champion, 2008, 1362p.
- MANGUEL Alberto et GUADALUPI Gianni, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Arles, Actes Sud, 1998, 550p.

Périodiques

L'Histoire

- *L'Histoire*, N°237, article : « Le grand rêve des utopistes : le bonheur pour tous » de WINNCOCK Michel, novembre 1999, p. 76-83.

Le Magazine littéraire

- *Le Magazine Littéraire*, N°139, « *La fin des utopies* », juillet-août 1978, 74p.
- FABRE Cédric & JOURDANA Pascal, « *De Platon à Houellebecq, l'utopie en littérature* », *in Le Magazine Littéraire*, N°387, Mai 2000.

~

Ouvrages sur la science-fiction

Études sur la science-fiction

- ASHLEY Mike, *The Time Machines : the story of the science-fiction pulp magazinesfrom the beginning to 1950* (en anglais), Liverpool, Liverpool University Press, 2000, 300p.
- ASHLEY Mike et LOWNDES Robert A.W., *The Gernsback days : a study of the evolution of modern science fiction from 1911 to 1936* (en anglais), Holicong (États-Unis), Wildside Press, 2004, 500p.
- BAUDOU Jacques, *La Science-fiction*, Collection Que sais-je ?, Paris, PUF, 2003, 127p.
- BOZZETTO Roger & MENEGALDO Gilles, *Les Nouvelles formes de la science- fiction*, Colloque de Cerisy, Paris, Éditions Bragelonne, 2006, 421p.
- BOZZETTO Roger, *Fantastique et mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, 244p.
- BRIDENNE J.-J., *La littérature française d'imagination scientifique*, Paris, Éditions Antares, 1950, 294p.
- COLSON Raphaël & RUAUD André-François, *Science-fiction. Une littérature du réel*, Paris, Klincksieck, 2006, 190p.
- COLSON Raphaël & RUAUD André-François, *Science-fiction. Les frontières de la modernité*, Paris, Les Éditions Mnémos, 2008, 353p.
- CORDESSE Gérard, *La Nouvelle science-fiction américaine*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1984, 224p.
- COUGAUD Henri, *Démons et Merveilles de la S.-F.*, Paris, Julliard, 1974, 191p.
- HELLER Leonid, *La Science-fiction Soviétique*, Paris, Presses Pocket, 1984, 316p.
- GATTÉGNO Jean, *La Science-fiction*, collection Que sais-je ?, Paris, PUF, 1971, 128p.
- GOIMARD Jacques, *Critique de la Science-Fiction*, Paris, Pocket, 2002, 670p.
- GOUANVIC Jean-Marc, *La science-fiction française au XXe siècle (1900-1968)* : *essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Paris, Rodopi, 1994, 292p.
- GRENIER Christian, *La Science-fiction, lectures d'Avenir* ?, Préface de Bradbury, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1994, 169p.
- HOUGRON Alexandre, *Science-fiction et société*, Paris, PUF, 2000, 294p.
- MANFRÉDO Stéphane, *La Science-fiction aux frontières de l'Homme*, Paris, Éditions Gallimard, « Découvertes », 2000, 126p.
- MURAIL Lorris, *Les Maîtres de la Science-fiction*, « Les compacts », Paris, Bordas,

1993, 256p.

- PELOSATO Alain, *Fantastique et science-fiction au cinéma*, Paris, Éditions Naturellement, « Collection Fictions », 1999, 512p.
- SADOUL Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1984)*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1984, 516p.
- THAON M., KLEIN G., GOIMARD J., NATHAN T., BERNABEU E., *Science-fiction et psychanalyse : L'imaginaire social de la S.F.*, Paris, Éditions Dunod, « Inconscient et Culture », 1986, 243p.
- THOMAS Louis-vincent, *Anthropologie des obsessions*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1988, 179p.
- TORRES Anita, *La Science-fiction française. Auteurs et amateurs d'un genre littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1997, 288p.
- TORRES Sandy, *Les Temps recomposés du film de science-fiction*, Paris, L'Harmattan - Les Presses de l'Université Laval, 2004, 382p.

Recueils et textes

- Maurice Renard, *Maurice Renard, romans et contes fantastiques*, Robert Laffont, Paris, 1990, 1271p.

Dictionnaires et encyclopédies sur la science-fiction

- ACKERMAN Forrest J., *Science-fiction*, Paris, Taschen GmbH, « Evergreen », 1998, 240p.
- ASH Brian, *Encyclopédie visuelle de la science-fiction*, Paris, Albin Michel, 1979, 352p.
- BARETS Stan, *Le Science-fictionnaire* (Tome 1), Paris, Denoël, « Présence du futur » 1994, 457p.
- EISLER Steven, *Images de la science-fiction*, Paris, Gründ, 1980, 96p.
- GUIOT Denis, ANDREVON Jean-Pierre, BARLOW George W., *La Science-fiction*, L'encyclopédie de poche, Paris, M.A. Éditions, 1987, 285p.
- HOLDSTOCK Robert, *Encyclopédie de la Science-Fiction*, Paris, Éditions C.I.L. Beaux Livres, 1980, 224p.
- PRAT Michel et SEBBAH Alain, EIDÔLON : Cahiers du laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature, N°73, *Fictions d'anticipation politique*, PUB, Bordeaux, 2004, 362p.

- ROBINSON Frank M., *Science fiction of the 20th century : an illustrated history*, New York, Barnes & Noble Books, 1999, 256p.
- SADOUL Jacques, *Hier, L'An 2000*, préface de A. E. Van Gogt, Paris, Denoël, 1973.
- SADOUL Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne*, Paris, Albin Michel, 1973, 416p.
- SZEEMANN Harald, *Science-fiction*, catalogue de l'exposition, Paris, Auteurs et Musée des Arts décoratifs, 1967.
- TCHERNIA Pierre, *80 Grands succès de la science-fiction*, Paris, Casterman, 1989, 93p.
- VAN HERP Jacques, *Panorama de la science-fiction*, Bruxelles, Claude Lefrancq, 1996, 671p.
- VERSINS Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1972, 1037p.
- WOLHEIM Donald, *Les Faiseurs d'univers*, Paris, Robert Laffont, 1974, 205p.
- WUCKEL Dieter, *Science-fiction, une histoire illustrée*, Leipzig, Édition Leipzig, 1988, 256p.

Périodiques

Cinéma d'aujourd'hui

- *Cinéma d'aujourd'hui*, « *Demain la Science-fiction* », FilmÉditions, Paris, N° 7, 1976.

Futurs

- *Futurs, le magazine de la science-fiction*, N°3 – Septembre 1978, 114p.

Le Magazine Littéraire

- *Le Magazine Littéraire*, N°172-173, « *Les enjeux de la science* », Paris, Mai 1981, 134p.
- *Le Magazine Littéraire*, N°232, « *Les écrivains de la fin du monde : de l'Apocalypse à la bombe atomique* », Paris, Juillet/Août 1986, 98p.
- LEHMAN Serge, article : « *Utopie et science-fiction* », *in Le Magazine Littéraire*, N°387, Serge Lehman, Paris, Mai 2000.
- CURVAL Philippe article : « *L'invisible futur* », *in Le Magazine Littéraire*, N°422, juillet 2003.

Sciences et Avenir

- *Sciences et Avenir*, hors-série « *Les fictions de la science* », N° 147, juillet/août 2006, 82p.

Phénix

- *Phénix*, N°48, *Retours vers le futur*, Bruxelles, Éditions Claude Lefrancq, Août 1998, 288p.

~

Ouvrages sur le totalitarisme, les régimes totalitaires (fascisme, nazisme, communisme) et la propagande.

Essais

- ARENDT Hannah, *Le système totalitaire* ; les origines du totalitarisme, Paris, Seuil, 1972, 380p.
- BERDIAEV Nicolas, *Sources et sens du communisme russe*, Paris, Gallimard, 1937, 373p.
- BERNSTEIN Serge, *Démocratie, régimes autoritaires et totalitarisme au XXe siècle*, Paris, Hachette, 1992, 251p.
- BROSSAT Alain, *L'épreuve du désastre : Le XXe siècle et les camps*, Paris, Éditions Albin Michel, 1996, 499p.
- BULLOCK Alan, *Hitler et Staline*, Paris, Albin Michel, 1994, 534p.
- COMBES André, VANOOSTHUYSE Michel et VODOZ Isabelle, *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, 202p.
- DAVENPORT Guy, *Tatline !*, Christian Bourgeois Éditeur, Mesnil-sur-l'Estrée, 1991.
- DEUTSCHER Isaac, *Staline. Biographie politique de Staline* – traduit de l'anglais par Jean-Pierre Herbert, Paris, Le Livre de poche, 1964, 704p.
- DORNA Alexandre et SIMONNET Stéphane, *La Propagande : Images, paroles et manipulation*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, 215p.
- FAYE Éric, *Dans les laboratoires du pire* : totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle, Paris, Librairie José Corti, 1993, 280p.

- FURET François et NOLTE Ernst, *Fascisme et Communisme*, Paris, Hachette Littérature, 2000, 154p.
- GERVEREAU Laurent, *Histoire mondiale de l'affiche politique*, Paris, Somogy / Éditions d'Art, 1996, 224p.
- GOLOMSTOCK Igor, *L'Art totalitaire*, Paris, Éditions Carré, 1991. 344p.
- GROSSET Mark & WERTH Nicolas, *Les Années Staline*, Paris, Éditions du Chêne, 2007, 255p.
- GROYS Boris, *Staline. Oeuvre d'art totale*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990, 192p.
- GUYOT Adelin et RESTELLINI Patrick, *L'Art nazi*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1996, 223p.
- HEARTFIELD John : Photomontages politiques 1930-1938, Catalogue de l'exposition présentée au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg du 7 avril au 23 juillet 2006, Musées de Strasbourg, 2006, 159p.
- IONESCO Eugène, *Notes et Contre-notes*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, 383p.
- IOSA Ioana (dir.), *L'Architecture des régimes totalitaires face à la démocratisation*, Paris L'Harmattan, 2008, 139p.
- KING David, *Le Commissaire disparaît*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, 192p.
- KLEMPERER Victor *in LTI, la langue du IIIe Reich*, Paris, Albin Michel, 1996, 375p.
- PÉLASSY Dominique, *Le Signe nazi : l'univers symbolique d'une dictature*, Paris, Fayard, 1983, 344p.
- POLASTRON Lucien X., *Livres en feu : histoire de la destruction des bibliothèques*, Paris, Éditions Denoël, 2004, 430p.
- RAMONET Ignacio, *Propagandes silencieuses*, Paris, Gallimard, « Folio actuel », 2005, 285p.
- SERS Philippe, *Avant-gardes* et Totalitarismes, Paris, Éditions Belles Lettres, 2001, 365p.
- SCHOR Ralph, *Crises et dictatures dans l'Europe de l'Entre-Deux-Guerres 1919-1939*, Paris, Éditions Nathan, 1993, 127p.
- TCHAKHOTINE Serge, *Le Viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1952, 605p.
- TRAVERSO Enzo, *Le Totalitarisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 923p.
- WHARMBY Samantha, Mussolini Duce du Fascisme : L'Artiste face à la glaise, Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales », Grenoble, Université de Grenoble, 2008.

- WERTH Alexander, *Russie : Espoirs et craintes*, Paris, Éditions Stock, 1969, 328p.
- ZIZEK Slavoj, *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion*, Paris, Édition Amsterdam, 2007, 271p.

Périodiques

- Série Mémoires, GOUSSEFF Catherine (dirigé par), N°26-27, *Moscou 1918-1941 : De « l'homme nouveau » au bonheur totalitaire*, Paris, Autrement, 1993, 352p.
- Série Mémoires, MASSON Alain (dir.), N°9, *Hollywood 1927-1941 : La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Autrement, 1999, 264p.
- Série Mémoires, DOUGIER Henry (dir.), N°10, *Berlin 1919-1933 : Gigantisme, crise sociale et avant-garde : l'incarnation extrême de la modernité*, Paris, Autrement, 1991, 272p.

Europe

- *Europe*, N°683 - *1936 : Arts et littérature*, Les Éditeurs Français Réunis, Paris, Mars 1986.

L'Histoire

- *L'Histoire*, N°312, article : « *Goebbels, itinéraire d'un chef nazi* » d'Olivier Wieviorka, septembre 2006, p. 37-57.
- *L'Histoire*, N°236, Dossier spécial : « *La chute du Mur de Berlin* », octobre 1999, 114p.
- *L'Histoire*, N°223, Numéro spécial : « *Révolution et tragédie, le siècle communiste* », juillet/août 1998, 114p.

Le Magazine Littéraire

- *Le Magazine Littéraire*, N°125, « *URSS : les écrivains de la dissidence* », Paris, juin 1977, 74p.
- *Le Magazine Littéraire*, N°337, « Hannah Arendt : philosophie et politique », Paris, novembre 1995, pp. 16 à 64.

~

Ouvrages sur le Cinéma

Études sur le Cinéma

- ALBERA François, *Eiseinstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, 289p.
- BOUYXOU Jean-Pierre, *La Science-fiction au cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971, 514p.
- CHION Michel, *Les Films de science-fiction*, Paris, Cahiers du cinéma - essais, 2008, 416p.
- CIMENT Michel, *Fritz Lang. Le meurtre et la loi*, Paris, Gallimard, « Découvertes », N°442, 2003, 127p.
- COURTADE Francis, *Fritz Lang*, Paris, Le Terrain vague, 1963, 152p.
- CRETON Laurent (dir.) & Kristian FEIGELSON (dir.), *Villes cinématographiques : Ciné-lieux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Théorème 10 », 2007, 246p.
- EISNER Lotte H., *L'Écran démoniaque*, Paris, Le Terrain vague, 1965, 288p.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, 287p.
- MASSON Alain, *Hollywood 1927-1941 : La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Série Mémoires N°9, Paris, Éditions Autrement, septembre 1991.
- NOURMAND Tony & MARSH Graham, *Film Poster Science Fiction*, Hohenzollernring**,** Evergreen, 2006, 192p.
- ROBINSON David, *Charlot. Entre rire et larmes*, Paris, Gallimard, « Découvertes », N°245, 1995, 144p.
- SCHMULEVITCH Éric, *Les Fonctions du cinéma soviétique dans les années 20 à travers les écrits de Lounatcharski*, Thèse de Doctorat d'État ès-lettres, Université Nancy II, 422P.
- TOULET Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard, « Découvertes », N°35, 1988, 176p.
- VIRILIO Paul, *Guerre et cinéma*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 1991, 147p.

Périodiques

Cinéma d'Aujourd'hui

- *Cinéma d'Aujourd'hui*, N° 7 *Demain la Science-fiction*, Paris, FilmÉditions, 1976.

CinémAction

- DUREAU Yona, *CinémAction* N°115 : *Utopie et cinéma*, Condé-sur-Noireau, Corlet Éditions Diffusion, 2005.

Écran

- *Écran* 72, N°5, article de Raymond BORDE : *Quand le cinéma marchait au pas de l'oie*, b and b éditions, Paris, Mai 1972, 80p.

Les Cahiers de la cinémathèque

- *Les Cahiers de la cinémathèque*, *Regard sur la science fiction*, N°44, janvier 1986, 109p.

Cahiers du cinéma

- CHEVRIE Marc, article « *1984 année zéro* », *in Cahiers du cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, N°365, novembre 1984, pp. 14 à 23.
- CAZALS Thierry, article « L'homme-labyrinthe », *in Les Cahiers du cinéma*, N°401, de Paris, Éditions de l'Étoile, novembre 1987, pp. 22 à 28.
- JOYEUX Dominique, « Portrait de John Hurt en Winston Smith », *in Cahiers du cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984, N°365, p. 23.
- MALANDRIN Stéphane, « *THX 1138*, un ovni de George Lucas », *in Cahiers du cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, octobre 1994, N°484, p. 20.

Télérama

- DOUIN Jean-Luc, article « *1984* de Michael Radford », *in Télérama* : *1984, l'année du cinéma*, hors série N°12, 1984, p. 58-59.

La Revue du cinéma

- *Le Revue du cinéma* - Image et son, N°319, *Spécial science-fiction*, Paris, Éditions U.F.O.L.E.I.S., septembre 1977, 129p.

Téléciné

- *Téléciné*, N°131, *Fahrenheit 451* (fiche n° 463), FLECC, Paris, Décembre 1966, 65p.

Cinéma 84

- Cinéma 84, article « *1984* » de Pascal Dumond, Paris, N°311, novembre 1984, pp. 35-36.

Cinématographe

- *Cinématographe*, dossier science-fiction : « *Les grands thèmes* » de Hervé Cronel – « *Du livre au film* » propos de Jacques Sadoul recueillis par Denis Offroy – « *Science-fiction et cinéma français* » de Jacques Fieschi – « *L'exotisme* » propos de Jean Giraud recueillis par Denis Offroy – « *Le refoulement* » de Gérard Dupont, Paris, mars/avril 1975, pp. 18 à 33.

Positif

- GOIMARD Jacques, article « *Poétique de la science-fiction* », *in Positif*, Paris, Nouvelles Éditions Opta, N°160, juin 1974, pp. 24 à 29.
- TARNOWSKI Jean-François article « Science-fiction : Les voies du silence », *in Positif*, Paris, Nouvelles Éditions Opta, N°177, janvier 1976, pp. 27 à 33.
- CIMENT Michel, article « Entre raison et passion (notes sur Stanley Kubrick), *in Positif*, Paris, Nouvelles Éditions OptaN°186, octobre 1976, pp. 25 à 35.
- DADOUN Roger, article « Le pouvoir et "sa" folie », *in Positif*, Paris, Nouvelles Éditions Opta, N°188, décembre 1976, pp. 13 à 20.
- BENAYOUN Robert et Ciment Michel, article « L'horizon retrouvé (*La Guerre des étoiles*) », *in Positif*, Nouvelles Éditions Opta, Paris, N°197, septembre 1977, pp. 46 à 60.
- *Positif*, articles science-fiction, « *Les rendez-vous manqués de la S.F.* » de Robert LOUIT – « *C'est de la soupe, mais il y a de beaux légumes.* » de Jean-Pierre Andrevon – « *Les illustrateurs au secours du cinéma.* » de Daniel RICHE – « *Programme binaire de sept propositions sur Tron*. » de Yann TOBIN – « *Dialectique de l'humanité "fantastique".* » de Jean-François TARNOWSKI, Paris, Nouvelles Éditions Opta, N°263, janvier 1983, pp. 2 à 19.
- GARSAULT Alain, article : « *Les paradoxes de Georges Lucas* », *in Positif*, Paris, Nouvelles Éditions Opta, N°271, septembre 1983, pp. 2 à 7.
- GARSAULT Alain, article « *Ridley Scott, l'image pour l'image* », *in Positif*, Paris, Éditions Opta, N°295, septembre 1985, pp. 29 à 37.
- TOBIN Yann, article « *Science-fiction américaine* », *in Positif*, Paris, Nouvelles Éditions Opta, N°296, octobre 1985, pp. 30 à 33.

Écran

- BORDE Raymond, COURTATE Francis et CADARS Pierre, article « *Quand le cinéma marchait au pas de l'oie* », dossier sur le cinéma nazi, *in Écran 72*, N°5, Paris, par b and b éditions, mai 1972, pp. 2 à 16.

Recueil

- STURM Georges, *Fritz Lang, Films/textes/références*, PUN, 1990, 248p.

~

Ouvrages sur l'Histoire

Essais

- ELLEINSTEIN Jean, *Histoire mondiale des socialismes*, Paris, Armand Colin, 1984, 447p.
- PEYREFITTE Roger, *Voltaire et Frédéric II*, Paris, Albin Michel, 1992, 375p.

~

Essais sur la Littérature

Essais

- BENOIT Annick et FONTAINE Guy, *in Lettres européennes*, Bruxelles, De Boeck Université, 1992, 1026p.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 294p.
- DEL LITTO V. (Dir.), *Le Journal intime et ses formes littéraires*. Actes du colloque de septembre 1975, Genève, Librairie Droz, 1978, 330p.
- DIDIER Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, 208p.
- GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Éditions Nota bene, 1999, 198p.

- GIRARD Alain, *Le Journal et la notion de personne*. Thèse de Doctorat ès Lettres, Paris, Université de Paris, 1963, 640p.
- POLET Jean-Claude (Dir.), *Auteurs européens du premier XXe siècle. De la drôle de paix à la drôle de guerre 1923-1939*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2002, 837P.
- RADIX Élise, *L'homme-Prométhée vainqueur au XIXème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, 323p.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 152p.
- SCHOPF Wolfgang, *Mit Heine, im Exil*, Francfort, Verlag Neue Kritik, 1997, 167p.
- SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime*, Paris, Nathan, 2001, 128p.
- SULEIMAN Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive,* Paris, Puf, 1983, 320p.
- TODOROV Tzvetan, *La Notion de littérature*, Paris, Seuil, « Points », 1987, 186p.
- TOMICHE Anne & ZIEGER Karl, *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, PUV, Valenciennes, 2007, 368p.
- WOLF Étienne, *Le Roman grec et latin*, Paris, Ellipses, 1997, 118p.

~

Ouvrages sur la Philosophie

Essais

- ADORNO Theodor W. & HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la Raison*, Gallimard, Paris, 1974.
- BLOCH Ernst, *Le Principe espérance*, t. II, Paris, Éditions Gallimard, 1982, 578p.
- MOUZE Létitia, *Le Législateur et le poète: une interprétation des Lois de Platon*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, 448p.
- SIGAUD Pierre Marie, *Les Dossier H*, « René Guénon », Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997, 320p.

Encyclopédies

- GODIN Christian, *La Totalité (4). Les arts et la littérature*, Paris, Champ Vallon, 1998, 605p.

~

Ouvrages sur la Musique

- CROZIER Brian, *The Other Brian Croziers*, Brinkworth, Claridge Press Ltd., 2002, 326p.
- KELKEL Manfred, *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, 232p.
- KINTZLER Catherine, *Peinture et musique: penser la vision, penser l'audition*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, 230p.
- LEGGIO James, *Music and modern art*, New York, Garland Publishing Inc, 2002, 248p.
- LISCHKE André, *Guide de la Musique de Piano*, Paris, Fayard, 1987, 870p.
- RADAU Rodolphe, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, Paris, L. Hachette et Cie, 1867, 343p.
  Édition numérisée disponible sur le site internet Google recherche de livres.
- ROY-GERBOUD Françoise, *La Musique comme Art total au XXe siècle : Sons-couleurs-formes, Systémique et symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2009, 295p.

~

Ouvrages sur la Peinture

- KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard Folio, 1988, 210p.

~

Essais divers

- BACOT Paul et RÉMI-GIRAUD Sylvianne, *Mots de l'espace et conflictualité sociale*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, 358p.
- BARTHES Roland, *Dans le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1985.
- BENDA Julien, *L'Esprit européen*, Boudry, Les Éditions de la Baconnière, 1947, 360p
- BÉRARD Ewa, LE GOFF Jacques, *Saint-Pétersbourg, une fenêtre sur la Russie: Une fenêtre sur la Russie*, Éditions MSH, Paris, 2000, 309p.
- BOOHER Diana Daniels, *The Voice of Authority*, Londres, McGraw-Hill Professional, 2007, 208p.
- BRETON Philippe, *L'Utopie de la communication*, La Découverte/Poche, Paris, 1997.
- COSTANTINI Michel et LE RIDER Jacques, *La Couleur réfléchie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000, 196p.
- DORNBERGER Walter, *L'Arme secrète de Peenemünde : les fusées V2 et la conquête de l'espace*, N° 122/123, J'ai lu Flammarion, Paris, 1966, 383p.
- DUHAMEL Georges, *Scènes de la vie future*, Arthème Fayard, 1940, 190p.
- FIGUIER Louis, *Les merveilles de la science, ou Description populaire des inventions modernes*, Jouvet et Cie, 1867-1891, 678p.
  Édition numérisée disponible sur le site internet Gallica.
- GARDINI Luisa & GREAN Benoit, Avant-gardes et désastres / chantier, Éditions Cythère critique, Paris, 2005, 255p.
- GORGIEVSKI, Sandra, *Le Mythe d'Arthur : De l'imaginaire médiéval à la culture de masse*, Paris, Editions du Céfal, 2003, 232p.
- GUBLER Jacques, *Jean Tschumi : Architecture échelle grandeur*, Paris, PPUR, 2008, 173p.
- KANT Emmanuel, *Le Conflit des Facultés*, Paris, Librairie philosophique, 1955, 149p.
- KANT Emmanuel, *Fondements de la métaphysique de mœurs* (1785) IIe section, Traduction Victor Delbos, Paris, Éditions Delagrave, 1997, 210p.
- KANT Emmanuel, *Théorie et pratique,* Paris, Vrin, 1967, 190p.
- MARCUSE Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, 1968, 283p.
- MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois* in Œuvres complètes de Montesquieu, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1876, 395p.
- NIVAT Georges, *Russie-Europe, la fin du schisme*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1993.

- PERELMAN Max, *Urbs ex machina : Le Corbusier (Le courant froid de l'architecture)*, Les Éditions de la passion, Paris, 1986.
- ROCHE-PÉZARD Fanette, *L'Aventure futuriste, 1909-1916*, Rome, École française de Rome, 1983, 505P.
- ROSSI Pierre, *Les Clefs de la guerre*, Paris, J. Martineau, 1970, 155p.
- ROSZAK Théodore, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, 318p.
- SIRONNEAU Jean-Pierre, *Figures de l'imaginaire religieux et dérive idéologique*, Paris, L'Harmattan, 2000, 238p.
- THOMAS Louis-vincent, *Anthropologie des obsessions*, Paris, L'Harmattan, 2000, 182p.
- TILKIN Françoise, *Quand la folie se racontait. Récit et antipsychiatrie*, Paris, Rodopi, 2004, 416p.
- TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978.
- TOMICHE Anne, *Altération, créations dans la langue : les langages dépravés*, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand Blaise Pascal, 2000, 379p.

~

Ouvrages généraux divers

- Encyclopédia Universalis
- Larousse de la langue française, Volume I
- MALRIEU Joël, *Le Fantastique*, collection contours littéraires, Hachette Supérieur, 1992.
- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. Seghers & Éd. Jupiter, 1973.
- POLETTI Federico, *L'Art au XXe siècle : Les avants-gardes*, Éditions Hazan, Paris, 2006.

~

Internet

Sur l'utopie et la science-fiction

➢ L'exposition virtuelle de la BNF sur l'utopie : « UTOPIE : La quête de la société idéale »

• http://expositions.bnf.fr/utopie/index.htm

Rédigé par une d'éminents spécialistes français et américains, ce site, et l'ouvrage éponyme publié pour cette exposition, constituent une véritable synthèse, magistrale et inédite, de l'histoire de l'utopie dans la culture occidentale, depuis les sources antiques et bibliques jusqu'à la fin du XXe siècle.

En convoquant tous les registres – philosophie, histoire, architecture, arts plastiques -, en mobilisant une très riche iconographie puisée dans les collections de la Bibliothèque nationale de France, de la New York Public Library, et de plusieurs musées (manuscrits, estampes, dessins, cartes et plans, éditions rares…), l'exposition virtuelle et l'ouvrage brossent une fresque de deux mille cinq cents ans d'utopie, à travers laquelle s'exprime au fond la quintessence de la civilisation occidentale : ses rêves, ses désirs, ses idéaux, ses tentations, ses illusions…, sa complexité.

➢ Le site La Maison d'ailleurs

• http://www.ailleurs.ch/

Site associé au Musée de la science-fiction, de l'utopie et des voyages extraordinaires à Yverdon-les-Bains (Suisse). C'est une fondation à but non lucratif qui poursuit une double vocation de musée grand public et de centre de recherche spécialisé.

De nombreux documents pédagogiques.

➢ Le site Yellow Submarine

• http://captainbooks.free.fr/ys/

Créée en mars 1983, *Yellow Submarine*, la revue des littératures de l'imaginaire disponible en ligne, est la plus ancienne des revues du genre encore en activité, et demeure toujours l'unique périodique exclusivement réservé à la réflexion et à la

critique des littératures de l'imaginaire. Cette revue a désormais franchi le cap des 130 numéros.

➢ Le site de l'exposition UTOPIA, de l'Atlantide aux cités du futur

- http://www.mundaneum.be/index.asp?ID=459

Quelle ville imaginer pour un autre demain ? De tous temps, des philosophes, artistes, écrivains ont rêvé une ville meilleure, un « idéal de ville ». Ces utopies sont d'abord nées en littérature avant de prendre des formes plus concrètes sous le crayon des architectes et urbanistes. L'exposition invite à un voyage au cœur des cités dessinées à travers le temps, dans l'espoir de transformer les modalités du vivre-ensemble.

Liens pour étudier l'utopie

➢ Le site Cycnos

- http://revel.unice.fr/cycnos/index.html

Cycnos : La revue Cycnos a été fondée à Nice en 1985 par André Viola. Elle est l'émanation du Centre de Recherches sur les Ecritures de Langue Anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Nice Sophia Antipolis. Les thèmes traités concernent la littérature, la civilisation, le cinéma, la linguistique des pays anglophones (Grande-Bretagne et Etats-Unis essentiellement). Chaque numéro est placé sous la responsabilité d'un enseignant-chercheur du CRELA qui collabore avec les autres membres du centre ainsi qu'avec des chercheurs d'autres universités en France et à l'étranger spécialistes du thème traité. A l'occasion, la revue publie également les Actes des colloques internationaux organisés à Nice par le CRELA. Elle est indexée dans la bibliographie de la Modern Language Association des Etats Unis (papier et CD-Rom), et dans Ulrich's International Periodicals Directory (Bowker : New Jersey/U.S.A).

➢ Le site Quarante-Deux

- http://www.quarante-deux.org/
- http://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/bradbury.html
- http://www.quarante-deux.org/archives/curval/entretiens/bradbury.html

Quarante-Deux : Quelques pages sur la science-siction. Base de données bibliographique, critiques, articles, nouvelles, prix littéraires, illustrations et carnets

personnels

➢ Le site CARULI

- http://www.up.univ-mrs.fr/%7Ewcaruli/

(CARULI, site de bibliographie consacré à la science-fiction, à l'utopie, au merveilleu et au fantastique.

➢ Le site BDFI

- http://www.bdfi.net/

Ce site est consacré aux parutions et traductions francophones de l'imaginaire (science-fiction, fantastique, horreur, *fantasy*). La zone **BDFI** (Base de Données Francophone de l'Imaginaire) présente les nouveautés, les bibliographies de 6800 auteurs du genre, les cycles, et les principaux prix français et étrangers.

Livres numérisés en ligne

➢ Le site bnf

- http://www.bnf.fr/

  Site officiel de la Bibliothèque nationale de France.

➢ Le site du projet Gutenberg

- http://www.gutenberg.org/wiki/Main_Page

  Projet Gutenberg est un site qui propose un immense catalogue (plus de ving mille livres électroniques) gratuit de livre électronique – ebook – dans plusieurs langues.

➢ Le site Gallica

- http://gallica.bnf.fr/

  Gallica est la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France. Ce site permet la consultation d'une partie des collections numérisées de la Bibliothèque nationale de France.

➢ Le site Gallica 2

- http://gallica2.bnf.fr/

  Gallica 2 : Consultation des périodiques et presse. Près de 1200 titres.

➢ Le site Googlebooks

- http://books.google.fr/

  Google Books : C'est le service de recherches de livres numérisés par Google. Les titres proviennent de tout horizon, mais la principale ressource sont surtout des universités américaines. Il est à noter que certains titres ne sont que partiellement publiés à cause des droits d'auteurs.

➢

- http://jydupuis.apinc.org/index.htm

  Textes d'auteurs appartenant au domaine public. Plus de 1000 volumes disponibles au format pdf.

➢ Le site Scribd

- http://www.scribd.com/group/449-litt-rature-fran-aise-en-dition-lectronique

  Scribd : Site regroupant de nombreuses éditions électronique (pdf ou txt) d'œuvres de la littérature française du XVIe au XXe siècle.

Ressources photographiques

➢ Le site Flickr

- http://www.flickr.com/photos/bpx/sets/72057594117941491/

  Flickr : Site regroupant une importante collection d'affiches de propagande soviétique de 1917 à 1991. Les affiches répertoriées sont disponibles dans une résolution assez importante, ce qui permet l'exploitation de ces documents.

➢ Le site Histoire-Image

- http://www.histoire-image.org/index.php

  De 1789 à 1939, l'Histoire par l'image.

- http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=464&d=841

  Le charisme de Hitler

➢ Le site Exposition Internationale de 1937 à Paris

- http://lartnouveau.com/art_deco/expo_internationale_1937.htm

  De nombreuses illustrations, notamment celles des pavillons des pays qui participèrent à cette exposition.

➢ Le site Poster Genstab

- http://poster.genstab.ru/eng/

  Ce site propose plus de 1800 affiches militaires de XXe siècle.

  « Russo-Japanese war - World War One - Civil War in Russia - Soviet-Polish war - Civil war in Spain - 1920-30 in USSR - Weimar Republic - World War Two - Cold War - Countries »

➢ Le site Les Carrés Magiques

- http://www.kandaki.com/CM-media.php?cat=1&aut=14

  Histoire, théorie et technique du carré magique, de l'Antiquité aux recherches actuelles.

➢ Le site Musagora

- http://www.musagora.education.fr/manuel/sequence5/hermes.htm

  Manuel électronique réalisé dans le cadre d'une expérimentation d'enseignement du grec ancien à distance, conduite dans l'académie de Clermont-Ferrand. On y trouve, notamment, les illustrations d'œuvres célèbres.

➢ Le site Avions légendaires

- http://avions.legendaires.free.fr/x1.php

  Avions légendaires : Site destiné au passionné d'aéronautique et d'aviation militaire, ce site propose des fiches descriptives des avions et leurs photos.

➢ Le Forum de la conquête spatiale

- http://www.forum-conquete-spatiale.fr/forum.htm

  Le Forum de la conquête spatiale : Site très actif qui, après un enregistrement gratuit, propose de nombreuses vidéos et photos sur la conquête spatiale avec une actualité suivie quotidiennement.

➢ Le site des Canons de l'apocalypse

- http://html2.free.fr/canons/index.htm

  « Les canons de l'apocalypse » : site est dédié aux canons hors du commun.

Journaux en ligne

➢ Le site du *Monde diplomatique*

- http://www.monde-diplomatique.fr

  Le Monde diplomatique : Site du mensuel de réflexion qui propose une partie de ses archives, dossiers et cartes en ligne.

Sur Jules Verne

➢ Le site Jules Verne News

- http://julesvernenews.blogspot.com/

  Site d'information pour les fans et collectionneurs de Jules Verne.

➢ Le site Jules Verne Gilead

- http://jv.gilead.org.il/works.html

  Librairie virtuelle gratuite sur Jules Verne. Ressources disponibles en plusieurs langues.

- http://jv.gilead.org.il/rpaul/

  The Illustrated Jules Verne : Site regroupant les illustrations des « Voyages extraordinaires ».

➢ Le site de l'Agora

- http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Jules_Verne

  Dossier de L'Encyclopédie de L'Agora consacré à Jules Verne. On y trouve, notamment, dix-sept romans, huit nouvelles, un essai et quatre entrevues disponibles au format pdf.

➢ Le site de Frédéric Viron

- http://www.fredericviron.com/verne/modules/news/

  Le Portail Web Francophone sur Jules Verne. De très nombreuses ressources disponibles : biographie – articles – œuvres disponibles au format pdf.

➢ Le site de René Paul

- http://www.renepaul.net/multimedia/index.php

  Après les enquêtes de Sherlock Holmes et les aventures d'Arsène Lupin, René Paul vient de mettre en ligne une interface graphique (au format PDF) qui permet la consultation et la lecture de la quasi-totalité des œuvres de Jules Verne, soit 111 documents au total, romans, nouvelles et autres (textes et illustrations). De plus, tous ces documents au format PDF sont indexés, ce qui est particulièrement utile pour les recherches.

➢ Le site scribd

- http://www.scribd.com/full/3320295?access_key=key-1zw5ekr53j1l8q7tk2c9

Site qui répertorie toutes les illustrations des œuvres de Jules Verne des éditions Hetzel.

➢ Le site Verne's Nautilus

• http://home.att.net/~karen.crisafulli/nautilus.html

Cette page internet sur le Nautilus propose une liste exhaustive ses sites consacrés au Nautilus.

➢ Le site Dave Warren's Nautilus

• http://home.att.net/~JVNautilus/Warren/Warren.html

Dave Warren's *Nautilus* : ce site est consacré au *Nautilus*, il propose plusieurs croquis du sous-marin réalisés à partir des descriptions du roman.

➢ *Voyages et Aventures du Capitaine Hatteras*, Édition numérique :

• http://www.ebooksgratuits.com/, 2004, 563p.

➢ **Sur le cinéma**

• http://1895.revues.org/document1672.html

1895 : Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

➢ **Sur la musique**

• http://patrice.bailhache.free.fr/thmusique/leibniz.html

Article de Patrice Bailhache : « La musique, une pratique cachée de l'arithmétique? » *in Studia Leibniztiana*, Actes du colloque *L'actualité de Leibniz : les deux labyrinthes* (Cerisy, 15-22 juin 1995).

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

L'ensemble des illustrations des films sont tirées d'éditions DVD.

➢ Illustration de la couverture : *THX 1138* de George Lucas (États-Unis, 1971)

INDEX DES NOMS
ET
TITRES CITÉS

INDEX DES NOMS

* (noms des personnages de fiction)

A

*Abraham, 195.
*Adam, 40, 78, 95-97, 135, 144, 250.
Adorno, Theodor W., 251, 579.
Ajugari, Lucrezia, 291.
Albera, François, 573.
Alleau, René, 320.
Allorgue, Henri, 501.
Almeida, Fabrice d', 250.
Andersen, Troëls, 342.
Anderson, Michael, 382, 440.
Anderson, Poul, 130.
Anderson, Sherwood, 471.
André, Danièle, 386.
Andreev, Cyrille, 82.
*Applegate, 141.
*Ardan, Michel, 72.
Arendt, Hannah, 171, 178, 287, 376, 571, 573.
Aristote, 46, 281.
Armstrong, Neil, 150, 473, 478, 480.
*Aronnax, 74.
Ash, Brian, 44, 569.
Ashley, Mike, 127-128, 568.
Asimov, Isaac, 55.

B

Babeuf, Gracchus, 48.
Bacon, Francis, 40-41, 57, 501, 552.
Bacot, Paul, 264, 580.

Bailhache, Patrice, 319, 589.
Bakounine, Mikhaïl, 296.
Ballanche, Pierre-Simon, 148.
Balzac, Honoré de, 132.
*Banks, 71.
Barets, Stan, 110, 569.
Barjavel, René, 502.
Barthes, Roland, 191, 580.
Bartok, Béla, 270.
Baudin, Antoine, 165.
Bay, Michael, 402.
*Beatty, capitaine, 115-116, 218, 221, 329-330, 360, 410-411, 416, 457.
Beckman, Max, 270.
Bédarida, Marc, 50, 566.
Bellamy, Edward, 500.
Benda, Julien, 107, 580.
Benett, Léon, 83, 86, 89.
*Benett, Francis, 94.
Benoit, Annick, 578.
Bérard, Ewa, 167, 580.
Berdiaev (ou Berdiaeff), Nicolas, 14, 571.
Bergerac, Cyrano de, 368.
*Berniquet, 148, 149.
*Bienfaiteur, 8, 114, 119, 167, 237-244, 246, 250, 251, 275-276, 281, 286, 297-298, 304, 335, 340, 354, 356, 361, 369, 373.
*Big Brother, 12, 121, 157, 179, 202-204, 206, 211, 213, 219, 228-229, 235-237, 246-247, 286, 442, 447, 449, 461, 562, 563.
Bigerel, Jérémy, 59.
Bloch, Ernst, 53, 565, 579.
Blociszewski, Jacques, 449, 563.
Blumenfeld, Erwin, 387.
Bogdanov, Alexander, 288.
Boileau, Nicolas, 351-352, 577.
*Boule de Neige, 223-224.

Boulle, Pierre, 502.
Boulez, Pierre, 271.
Boura, Olivier, 40.
Bozzetto, Roger, 103, 145, 568.
Brackett, Leigh.
Bradbury, Ray, 8, 15, 37, 38-39, 55, 110-111, 121, 123-124, 131-133, 135-139, 141, 143, 174, 218-219, 230, 256, 303, 311-312, 328, 360, 364-366, 369, 410, 412, 425, 428, 430, 434, 453, 471, 480-481, 483-486, 488-489, 508, 551, 563-564, 568, 584.
Breton, André, 351, 577.
Breton, Philippe, 330, 580.
Bretonne, Restif de la, 148.
*Brille-Babil, 223.
*Bruckmann, Marcel, 85.
Brune, François, 381, 449, 561.
Brunner, John, 35.
Bulwer-Lytton, Edward, 61-62, 504, 505, 508, 552.
Burgess, Anthony, 386, 502, 508.

C

*Cabal, John, 390, 395.
*Cabal, Oswald, 394.
Cabet, Etienne, 50, 57, 60, 84, 110, 495, 500, 503-505, 552.
Callenbach, Ernest, 503.
Campanella, Thomas, 43, 57, 110, 501, 552.
Campbell, John W., 129-132.
Cantin, Sylvie, 12, 561.
Capek, Karel, 501.
Carpenter, John, 402.
Catteau, Jacques, 338.
Chambon, Jacques, 130-131, 364, 563.
Chamisso, Adelbert von, 99.
Chaplin, Charlie, 292, 366, 414.
*Charrington, 117, 203.

Chevalier, Jean, 172, 581.
Chostakovitch, Dmitri, 323.
Chtchouko, Vladimir, 260.
Clayton, William, 129.
Cohen, David, 227.
Cohen, Henri, 12, 227, 561.
Combes, André, 268, 571.
Compère, Daniel, 92.
Conrad, Joseph, 98, 469.
Cooper, David, 361.
*Copperfield, David, 418.
Cordesse, Gérard, 138, 568.
Costantini, Michel, 337, 580.
Creton, Laurent, 302, 573.
Crick, Bernard, 380, 461, 562.
Crowley, Cornelius, 216.
Crozier, Brian, 327, 579.
Cuaròn, Alfonso, 16, 435-439.
Curtis, Jean Louis, 365, 507.
Curval, Philippe, 384, 555, 564.

D

*D-503, 56, 113-114, 152, 155-156, 159-160, 168, 172, 174-178, 180, 181-182, 184-186, 189-193, 195- 201, 206-208, 230, 233, 240-243, 246, 250-253, 274-275, 277, 283-285, 294, 300-302, 304-305, 309, 327, 330-331, 334-337, 345-347, 351-353, 355, 363, 369.
Darwin, Charles, 103, 485, 506.
Däubler, Théodore, 340.
Davray, Henry D., 515.
Dekiss, Jean-Paul, 58-59, 67, 76, 555.
Delbos, Victor, 282, 581.
Delcourt, Marie, 32.
Dereu, Mireille, 59.

Desbazeille, Madonna, 109, 565.
Descartes, René, 320.
Deutscher, Isaac, 377, 378.
Devroey, Jean-Pierre, 216, 561.
Dhotel, André, 507.
Dick, Philip K., 11, 386.
Dickens, Charles, 7, 12, 418, 488.
Dix, Otto, 270.
Dmytryk, Edward, 366.
Döblin, Alfred, 270.
Dorna, Alexandre, 277, 571.
Dornberger, Walter, 137, 580.
Dostoïevski, Fiodor, 237, 283, 294, 369, 577.
Dougier, Henry, 530.
Duhamel, Georges, 135, 580.
Dupin, Francis, 73.
Dureau, Yona, 386, 565.
Dutourd, Jean, 501.
*Dyrcona, 368.

E

Einstein, Albert, 573.
Eisenstein, Sergueï, 9, 15.
Engels, Friedrich, 54, 57, 153, 238.
Ernout, Alfred, 21.
Eschyle, 112-113.
Euripide, 113.
*Eve, 250.

F

*Faber, 115.
Fabre, Michel, 97, 555.
Faithburn, Nathaniel, 92-93.

Faurecasten, Jacques, 425, 564.
Faye, Eric, 112-113, 116-117, 119, 156, 323, 571.
Feigelson, Kristian, 302, 573.
Fillion, Jane, 564.
Fincher, David, 402
Fiodorov, Nicolas, 161.
Firpo, Luigi, 43.
Fontaine, Guy, 578.
*Ford, 248, 262, 308.
Ford, Henri, 37.
Fortin, Johanne, 561.
Fortunati, Vita, 27, 36, 383, 499, 567.
Forster, Gaspard, 291.
Fourier, Charles, 48, 50, 52-53, 57, 76, 503.
*Frankenstein, 99.
Franklin, Benjami, 218.
Frary, Raoul, 62.
*Frauenhofer, 254.
*Freeman, Vincent, 431.
Frioux, Claude, 163, 577.
Furet, François, 379, 571.

G

Gan, Alexei, 341.
Gastev, Alexei, 166.
Gelfreikh, Vladimir, 260.
Gernsback, Hugo, 44, 120, 125-126, 128, 553, 568.
Gheerbrant, Alain, 172, 581.
Gilbert, Nicolas-Laurent, 151.
Giraudoux, Jean, 181.
Godard, Jean-Luc, 386, 409, 420-421, 456.
Godin, Christian, 579.
Godin, Jean-Baptiste-André, 50, 566.

Goebbels, Joseph, 15, 275, 573.
Golding, William, 502.
*Golstein, Emmanuel, 154, 348, 448.
Goldstein, Michael, 323 .
Golomstock, Igor, 265, 275.
Gorgievski, Sandra, 581.
Gorki, Maxime, 9, 103, 241, 343, 467.
Goyard-Fabre, Simone, 32.
Gouanvic, Jean-Marc, 34, 568.
Grainville, Jean-Baptiste, 151.
*Grant, Capitaine, 73.
Grenier, Christian, 364, 365, 375-376, 453, 526.
Greven-Borde, Hélène, 364, 523.
Grosset, Mark, 286, 530.
Groys, Boris, 265, 530.
Gubler, Jacques, 393, 539.
Guénon, René, 320, 537.
Guillaud, Lauric, 40, 513.
Guyot, Adelin, 269, 530.
Guyot Édouart, 105, 515.

H

Hamilton, Edmond, 469.
Hammond, John R., 378, 519.
Harrison, Harry, 386.
Harrison, Jean-Pierre, 522.
*Hatteras, Capitaine, 67, 69, 512.
Havely, Daniel, 499.
Hawke, Ethan, 431-432.
Heine, Heinrich, 430.
Heller, Leonid, 111, 166-167, 516-517, 523, 526.
Heller, Michel, 217, 237, 521.
*Henry, 307.

Henry, James, 216.
Henry, Pierre, 271.
Herbert, Frank, 130.
Hetzel, Pierre-Jules, 77, 79, 81, 83, 89, 145, 546.
Hertzl, Theodor, 500.
Hertzka, Theodor, 500.
Hinger, Ernst, 502.
Hitler, Adolph, 15, 107, 244, 259, 265, 267, 270, 277-278, 301, 365, 473, 544.
Hippodamos de Milet, 258.
Hobbes, Thomas, 281, 320.
*Hod, capitaine, 71.
Hoffman, Heinrich, 277.
*Hollis, 141-142.
Homère, 68, 257.
Horkheimer, Max, 251, 537.
Hubbard, Ron, 130.
Hudde, Hinrich, 55, 523.
Hugo, Victor, 57, 90, 535.
Hurt, John, 440, 447-448, 532.
Huxley, Aldous, 8, 13, 14, 32, 35, 37, 38, 43, 103, 109-111, 121, 146, 150, 157, 184, 216, 249, 290, 292, 303, 306, 312, 364, 367, 368, 369, 374, 375, 431, 453, 482, 501-503, 509, 518, 524.
Huxley, Thomas Henry, 103.
*Hythlodée, Raphaël, 46.

I

*I-330, 113-114, 116, 157, 172, 174-177, 180-182, 184-186, 196-197, 199-201, 237, 250, 252, 301, 304, 308, 317, 325, 327, 332, 334-336, 342, 345-347, 352, 353, 363, 369.
Ianguirov, Rachit, 9.
Iofane, Boris, 260.
Ionesco, Eugène, 276, 297-298, 301, 530.
Iosa, Ioana, 175, 530.
*Isaac, 195.

*Isabelle, 181.

J

Jakobson, Roman, 216.
Jdanov, Andreï, 265.
Jean, Georges, 257-258.
Jerome, Jerome K., 499.
*John le sauvage, 116, 121, 188-189, 272, 291, 305, 308.
Jones, Gordon, 99-100.
*Julia, 116-117, 157, 180, 182-184, 193, 207, 229, 233, 304, 308, 346-350, 357-358, 372-373, 440.
*Julian, 440.
Julianne Moore, 440.
Jünger, Ernst, 111, 374, 511.

K

K., Joseph, 302.
Kadiu, Silvia, 211, 520.
Kafka, Franz, 302, 386, 400, 455.
Kandinsky, Vassili, 335, 341-342, 538.
Kant, Emmanuel, 152, 282, 369, 539.
Kasten, Jürgen, 397.
Khlebnikov, Vélimir, 300.
King, David, 247.
King, Stephen, 56.
Kintzler, Catherine, 537.
Klee, Paul, 270.
Kossov, Alexandre, 238.
Kozakiewicz, Bronislaw, 515.
Kroutikov, Georgi, 161.
Kubin, Alfred, 270.
Kulagina, Valentina, 273.
Kuon, Peter, 55, 523.

L

Labbé, Denis, 515.
Lacassin, Francis, 96, 513.
Lamartine, Alphonse de, 369.
Lang, Fritz, 388-389, 393, 396-399, 408, 509, 532, 534.
Lapouge, Gilles, 28, 257, 356, 374, 523.
Larnac, Gérard, 209, 520.
Lasswitz, Kurd, 66.
Launet, Edouart, 58, 514.
Laurie, André, 72.
Leggio, James, 327, 537.
Le Goff, Jacques, 167, 538.
Leibniz, Gottfried, 319-320, 547.
Leibowitz, René, 271.
Lénine, 7, 12, 103, 161, 222-224, 238-243, 256, 260, 369-370, 465, 523.
Le Rider, Jacques, 337, 538.
*Lespère, 141.
Levy, Joseph J., 12, 227, 519.
Leys, S., 379, 520.
L'Isle-Adam, Villiers de, 144, 507.
*Lidenbrock, 67.
Ligeti, György, 271.
Lischke, André, 324, 537.
*Lord William Carisdall, 60.
Lounatcharski, Anatoli, 245, 288, 289.
Lowndes, Robert A. W., 526.
Lucas, George, 16, 117, 236, 402-408, 456, 509, 533-534, 548.
Lucrèce, 21.
*LUH 3147, 402.

M

Mabuse, Docteur, 270.

Maïakovski, Vladimir, 162-163, 166, 256, 288, 300, 321, 535.
Mahler, Gustav, 270.
Major, Robert, 108, 523.
Malandrin, Stéphane, 407, 533.
Malevitch, Kasimir, 338-342.
Mannheim, Karl, 53, 369, 523.
Mantegazza, Paolo, 499.
Marcuse, Herbert, 7, 178, 302-303, 539.
Marin, Yvette, 154, 524.
Marker, Chris, 386.
*Marx, Bernard, 156, 187, 304-309, 372.
Marx, Karl, 53-54, 57, 104, 116, 153, 238.
Maurel, Marie-Christine, 320.
McCarthy, Joseph, 39, 366.
*McClellan, Clarisse, 114, 182, 218, 304, 346, 360, 410-414, 423, 428-429, 457.
McLaurin, Colin, 168.
Melnikov, Konstantin, 161.
*Menier, Mustapha, 235, 248.
Menzies, William Cameron, 388-389, 391-395, 509.
Mercier, Louis-Sébastien, 41, 53, 148, 150, 494, 498, 510.
Merle, Robert, 502.
Messac, Régis, 149.
Michon, Jacques, 325, 535.
Mill, John Stuart, 34.
Miller, Arthur, 39.
Millet, Gilbert, 515.
Minerva, Nadia, 71-72, 488, 513, 524.
Minois George, 488.
Moulard, Cyril, 326, 524.
* Montag, Linda (film), 412-413.
* Montag, Mildred, 115, 322, 360, 430.
*Montag, Guy, 38, 41, 114-117, 157, 174, 180, 182, 218-221, 301, 304-305, 308-309, 311, 328-330, 360-361, 410-414, 418-419, 423, 425-426, 429-430, 457.
More, Thomas, 10, 22, 27, 29, 31-32, 43-47, 56-57, 82, 106, 110, 154-155, 159, 257, 374,

379, 383, 487, 493, 510, 523.
*Moreau, docteur, 99, 101, 103, 106, 504, 514.
Moreau, Louis, 22.
Moreau, Pierre-François, 524.
Morice, Alain, 52.
Morin, Paul, 325, 535.
Morris, William, 500.
*Morrow, Jérôme Eugène, 431.
Mouze, Létitia, 257, 537.
Moylan, Tom, 118.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 291.
Munch, Édvard, 270.
Mussolini, Benito, 256, 263-264, 272, 279, 530.

N

Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), 72-73.
*Napoléon, 212, 223-226.
Negley, Glenn Robert, 34, 524.
*Nemo, 67-68, 70, 74-77, 81.
Newte, Horace W.e., 499.
Niccol, Andrew, 16, 431-434, 509.
Nivat, Georges, 315, 374, 539.
Nodier, Charles, 59, 148, 497, 499, 503.
Nolan, William F., 122, 131.

O

*O-90, 179, 237.
*O'Brien, 160, 193-194, 207, 217, 220, 280, 287, 343, 358-359, 440, 446, 449.
*Ogilvy, 290.
*Omégare, 151.
Ophüls, Max, 270.
Orwell, George, 8-9, 12-13, 24, 32, 34-35, 37-38, 43, 103, 109-111, 117, 119, 121, 175-176, 184, 193, 201, 208-212, 214-216, 222-227, 274, 235, 274, 276, 287, 289-290, 312,

357, 364, 367, 371-376, 378-380, 382-383, 421, 440, 442-444, 449, 453, 456, 459, 488, 497-498, 501, 509, 519-521, 524.
Orwell, Sonia, 382, 440, 459, 520.
Owen, Clive, 436.
Owen, Robert, 53-54, 84, 497.

P

*Pantagruel, 27.
Paquot, Thierry, 50, 524.
Patrick, J. Max, 34, 524.
Peiner, Werner, 268-269.
Pessin, Alain, 524.
Petroussov, Gueorgui, 286.
Phaléas de Chalcédoine, 23.
Pilniak, Boris, 242-243, 466-467.
Platon, 10, 22-24, 40, 42-44, 46-48, 53, 153-154, 159, 176, 256-257, 281, 325, 379, 454, 506, 510, 525, 537.
Poe, Edgar Allan, 125, 144, 483, 485, 507.
Polastron, Lucien X., 146, 530.
Polet, Jean-Claude, 163, 536.
Prat, Michel, 144, 146, 528.
*Progrès, John, 60-61.
Proudhon, Pierre-Joseph, 54.
Pythagore, 168, 254, 294, 319, 321.
*Quatermain, 133.

R

*R-13, 174, 185, 237, 282.
Rabelais, François, 27, 64.
Radau, Rodolphe, 291, 538.
Radford, Michael, 382, 400, 440-448, 456, 509.
Radix, Élise, 68, 536.
*Ragginahra, Bégum Gokool de, 83.

Regard, Frédéric, 371, 373.
Rémi-Giraud, Sylvianne, 264, 538.
Renard, Maurice, 40, 144, 504, 527.
Renouvier, Charles, 10.
Restellini, Patrick, 269, 530.
Riefenstahl, Leni, 15, 266-268, 362, 509.
Rivard, Jean, 108, 523.
Robbe-Grillet, Alain, 369.
Robert Merle, Malevil, 502.
Robillot, Henri, 521-522.
Robida, Albert, 58, 63-66, 145, 396, 510.
*Robur-le-Conquérant, 67, 74, 89-90, 512.
Rodtchenko, Alexandre, 245, 341.
Rosenstiel, Francis, 38, 520.
Rosny aîné, J.-H., 144, 504-506, 516.
Rossi, Pierre, 368, 539.
Roszak, Théodore, 7, 539.
Rougemont, Denis de, 301.
Rousseau, Thomas M., 32.
Rouvillois, Frédéric, 11, 31-33.
Roy-Gerboud, Françoise, 293, 538.
Russell, Bertrand, 310.

S

*S-4711, 185.
Sadoul, Jacques, 132, 527, 528, 533.
Saint Augustin, 22, 510.
Saint Simon, Claude de, 48.
*Sage l'Ancien, 222, 223, 224.
Salinger, Jerome David, 366.
Samosate, Lucien de, 99, 370.
Sand, George, 59.
Schaffer, Pierre, 271.

Schmulevitch, Éric, 245, 288-289, 532.
Schönberg, Arnold, 271.
Schopf, Wolfgang, 430, 536.
Scriabine, Alexandre, 292-294, 319, 323-327, 336, 345, 369, 537.
*Servadac, Hector, 125.
Shaikhet, Arkadi, 286.
Shakespeare, William, 64, 116, 122, 128, 187-189, 214, 272, 304, 329, 349, 465
Shelley, Mary, 99
*Schlemihl, Peter, 99
*Schultze, Martin, 41, 85, 87
Sebbah, Alain, 144, 528
Sélènes, Pierre de (Pseudo. de A. Bétolaud de La Drable), 41, 510.
Semprun, Jorge, 168, 459, 509, 516.
*SEN 5241, 402.
Servier, Jean, 524, 159.
Schaer, Roland, 28, 30-31, 34, 524.
Sherard, Robert, 58.
Simak, Clifford, 138.
Silverberg, Robert, 56, 130, 517 .
Simonnet, Stéphane, 277, 529.
Sloane, T. O'Conor, 128.
*Smith, Winston, 154, 157-158, 160, 173-174, 176, 179-180, 182-184, 186, 193-194, 201-208, 211, 213-215, 220, 228-229, 253, 261, 280, 287, 301, 304-305, 308-309, 321, 343, 347-350, 357-359, 372, 381, 401, 440, 443-449, 533.
Socrate, 241, 315.
Soljénistsyne, Alexandre, 10.
Sophocle, 112, 536.
Souvestre, Émile, 34, 54, 60-61, 79, 488, 497-498, 500, 503, 510.
Staline, Joseph, 7, 9-10, 12-13, 104-105, 209, 224-226, 238-239, 242-248, 262, 265, 302, 311, 366, 369, 373, 376, 464, 517, 530.
Stapledon, W. Olaf, 149.
Steadman, Ralph, 227.
Sternberg, Joseph, 503.
Stevenson, Robert Louis, 427.

*Stimson, 141.
Stockhausen, Karlheinz, 271.
Stravinsky, Igor, 270 .
Swift, Jonathan, 54, 495, 497, 506.
*Syme, 210, 213-214, 333.

T

*Taylor, 152, 159, 165, 254, 294, 319, 321.
Taylor, Brook, 168.
Taylor, Frederick Winslow, 166, 369.
*Teece, Samuel, 133-134.
Tenand, Suzanne, 73.
Théophraste, 46.
Thomas, Louis-vincent, 110, 539.
Thoreau, Henry David, 309.
Thorez, Maurice, 70.
Tilkin, Françoise, 361.
Todorov, Tzvetan, 109, 536, 539.
Tomiche, Anne, 216, 536, 539.
Torgue, Henry Skoff, 524.
Tournachon, Gaspard-Félix, 72.
Tower Sargent, Lyman, 28, 30-31, 34, 524.
Traverso, Enzo, 53, 263, 530.
Trotski, Lev, 103, 218, 239, 377-378, 459.
Trousson, Raymond, 23, 30, 33, 53, 61, 487, 489, 503, 524-525.
Truffaut, François, 16, 402, 410-431, 456, 473, 478, 509.
Truman, Harry, 366.
Trumbo, Dalton, 366.
Tschakert, Franz, 231-232.
Tschumi, Jean, 393, 539.
Tsiolkovski, Konstantin, 161.v
Twohy, David, 402.

V

Valéry, Paul, 110, 208, 478, 535.

Van Herp, Jacques, 145-146, 528.

Vanoosthuyse, Michel, 268, 529.

Varèse, Edgard, 271.

Vergennes, Comte de, 32.

Verly, Hippolyte, 499 .

Verne, Jules, 38, 40-42, 55, 57-59, 63-82, 84, 87-103, 123, 125-126, 128, 131, 135-136, 139, 144-145, 149-150, 379, 383-385, 471, 475-476, 478-479, 488, 512-514, 545-546.

Verne, Michel, 92.

Versins, Pierre, 44, 60, 144-145, 528.

Vierne, Simone, 89.

Virilio, Paul, 267, 532.

Vodoz, Isabelle, 268, 529.

Von Harbou, Théa, 388.

Vrubel, Dimitri, 363.

W

Wagner, Richard, 80, 90.

Wachowski, Andy, 383, 402.

Wachowski, Larry, 383, 402.

Warren, Dave, 75, 547.

*Watson, Helmhotz, 305, 307.

Wells, Herbert-George, 7-8, 38, 42, 55, 57, 77, 98, 99, 100-107, 125-126, 144, 149-150, 241-243, 364, 379, 383, 388, 391, 393, 394, 395, 471, 479, 488, 498, 500, 502, 504-507, 514-515.

Welles, Orson, 302, 303.

Werth, Alexander, 530.

Werth, Nicolas, 286, 530.

Wilder, Billy, 270.

Williamson, Jack, 469.

Williams, Raymond, 378.

Wilson, William, 127, 535.

Wolheim, Donald, 112, 528.

X

Xénophon, 113.

Z

Zamiatine, Evguéni, 8-12, 24, 32, 35, 37, 38, 39, 43, 61, 106, 109-112, 121, 155, 159, 162, 164-166, 168, 173, 177, 193, 197, 201, 229, 237, 239-240, 242-243, 274, 276, 288, 292, 296, 300-303, 311-312, 315, 317-319, 323-325, 327-328, 330, 335, 337, 340-343, 347, 352-353, 357, 362, 364, 369-370, 373-374, 376-377, 453, 455, 466, 488, 509, 516-517, 524.

*Zartog Sofr-Aï-Sr, 97.

Ziegler, Gilette, 67.

Ziegler, Hans Serverus, 270-271 .

Zinoviev, Grigori, 343.

Zola, Émile, 7, 51-52, 57-58, 132, 535.

INDEX DES TITRES

1984, 8, 11-13, 16, 24, 34-35, 37-38, 42-43, 56, 109-111, 116-117, 119, 121, 154, 158, 160, 174, 179, 182, 186, 190, 193, 201-202, 204-205, 207, 209-210, 212, 217, 220, 228, 233, 235, 236, 246, 253, 261, 280, 286, 289, 304, 321, 329, 333, 343, 346-347, 357, 364, 367, 371-372, 376-378, 380-383, 400-401, 421, 440-449, 454, 456-457, 459-460, 488, 501, 509, 515, 519-521, 523, 526-527, 533, 535, 538.

1984 ou le règne de l'ambivalence, 381, 519.

1985, 502.

2024, 501.

150 000 000, 162, 536.

500 millions de la Bégum, 41, 74, 78-79, 81, 83, 86, 88, 89, 102, 292, 488, 512.

A

A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject, 127, 535.

A George Orwell Companion, 378, 519.

Actualité de Leibniz : les deux labyrinthes (*L'*), 319, 548.

Aelita, 388.

Alice au pays des merveilles, 483.

Alien 3, 402.

Aline et Valcour, 496.

Almansor, 430.

Alphaville, 386, 409, 420-422, 456, 509.

Altération, créations dans la langue : les langages dépravés, 216, 540.

Altneuland, 494.

Amazing Stories, 44, 120, 124-129, 132.

Âme de cristal : George Orwell au présent (*L'*), 216, 519.

Amour et M. Levisham (*L'*) .

An 2240, rêve s'il n'en fut jamais (*L'*), 41, 511.

Analog Science Fiction and Fact, 129.

Analog Science Fiction and Science Fact, 129.

Anglais au Pôle Nord (*Les*), 67.

Années Staline (*Les*), 286, 530.
Anno 3000 (*L'*), 499.
Anthropologie des obsessions, 110, 385, 527, 540.
Ape and Essence, 368, 502.
Architecture des régimes totalitaires face à la démocratisation (*L'*), 530.
Arme secrète de Peenemünde (*L'*), 137, 539.
Art du mensonge dans la contre-utopie (*L'*), 326, 524.
Art nazi (*L'*), 269, 530.
Art poétique (*L'*), 352, 536.
Art totalitaire (*L'*), 265, 275, 530.
Astounding Stories, 124, 129, 132.
Astounding Stories of Super-Science, 129.
Atlantides, généalogie d'un mythe (*Les*), 40, 523.
Atlantides, les îles englouties, 40, 513.
Attrape-Coeur (*L'*), 366.
Au carrefour des étoiles, 138.
Auteurs européens du premier XXe siècle, 163, 537.
Autour de la lune, 58, 72, 150.
Autour de Zamiatine, 165, 237, 243, 300-301, 323, 341, 517.
Aventures du Capitaine Hatteras (*Les*), 67, 69, 512.
Aventure futuriste (*L'*), 387, 540.

B

Barrage d'Hermiston (*Le*), 427.
Berge Meere und Giganten, 501.
Bien après minuit, 474.
Bienvenue à Gattaca, 16, 431-434, 509.
Big Brother. Un inconnu familier, 38, 217, 520.
Blade Runner, 401, 434.
Brazil, 400, 489.

C

Carré noir et carré rouge, 340.

Carré noir sur fond blanc, 339.

Catéchisme des industriels (*Le*), 494.

Caverne (*La*), 338.

Chasse à l'éléphant (*La*), 12.

Chroniques de Riddick (*Les*), 402.

Chroniques martiennes (*Les*), 123, 131-136, 139, 469, 471, 481-482, 486, 521.

Cinq semaines en ballon, 67, 72, 74, 79, 81, 512.

Cité de Dieu (*La*), 22.

Cité des asphyxiés (*La*), 149.

Cité des lois (*La*), 256.

Cité du soleil (*La*), 43, 110, 510.

Cité, l'architecture et les arts en Utopie (*La*), 30.

Claude Gueux, 52.

Clefs de la guerre (*Les*), 368.

Code 46, 489.

Conflit des Facultés (*Le*), 152, 539.

Congregassio de propaganda fide, 256.

Conte de la lune non éteinte (Le), 242.

Couleur réfléchie (*La*), 337, 539.

D

Dans le bruissement de la langue, 191, 539.

Dans les laboratoires du pire, 22, 30, 112, 117, 120, 156, 192, 323, 529.

Das Glasperlenspiel, 502.

David Copperfield, 418, 425.

De la nature, 21.

De la réorganisation de la société européenne, 48.

De la terre à la lune, 38, 58, 67, 72, 74, 150, 512, 514.

De l'esprit des lois, 281, 539.

De l'histoire de la pensée esthétique soviétique, 288.

De l'Utopie à l'Uchronie. Formes, significations, fonctions, 55, 523.

Demain les chiens, 138.
Der Expressionistische Film, 397.
Dernier homme (*Le*), 151.
Derniers et les premiers (*Les*), 149.
Désert de glace (*Le*), 67.
Déviance et transgression dans la littérature et les arts britanniques, 208, 519.
Dialectique de la Raison (*La*), 251.
Dictionary of Literary Utopias, 27, 36, 488, 493, 525.
Die Gliiseme Bienen, 501.
Dieux du stade (*Les*), 266, 509.
Docteur Ox (*Le*), 512.
D'utopie et d'utopistes, 94, 524.
Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, 335, 538.
Du système industriel, 51.
Dune, 130.

E

Éclat du Phénix (*L'*), 219.
Ecotopia, 503.
Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction, 11, 144-145, 528.
Encyclopédie visuelle de la Science-fiction, 44, 527.
Equilibrium, 489.
Erewhon, 498.
Esquisse, 494.
Essays on Art, 342.
États et empire de la lune (*Les*), 368.
États et empire du soleil (*Les*), 368.
Éternel Adam (*L'*), 40, 78, 95-97, 135, 488, 513.
Eumeswil, 502.
Extraordinaire voyage de la mission Barsac (*L'*), 97.

F

Fable des abeilles, 495.

Face au drapeau, 97.

Fahrenheit 451, 8, 11, 15-16, 37, 39, 42-43, 56, 110, 114, 116-117, 121, 139, 157, 174, 176, 182, 208, 216, 218-221, 230, 235, 256, 262, 272, 304-305, 309, 311, 322, 328, 330, 343, 346, 360, 365-367, 378, 402, 410-420, 422-430, 434, 453, 456, 478, 481, 483, 488, 502, 509, 521, 522, 533.

Fantastique et mythlogies modernes, 145, 526.

Faiseurs d'univers (*Les*), 112, 528.

Fascisme et Communisme, 379, 529.

Faust, 173, 535.

Ferme des animaux (La), 12, 117, 222, 224, 226, 370, 454, 460, 519.

Fictions d'anticipation politique, 144, 377, 400, 527.

Fils de l'homme (*Les*), 16, 435, 439, 509.

Fonctions du cinéma soviétique dans les années 20 à travers les écrits de Lounatcharski (*Les*), 288-289, 532.

Fonction du poète (*La*), 51-52.

Fondements de la métaphysique de mœurs, 282, 539.

Force mystérieuse (*La*), 505.

Formes du roman utopique en Grande-Bretagne : 1918-1970, 364, 523.

Freiland, 494.

G

George Orwell : A collection of critical essays, 378.

George Orwell. Essais, articles, lettres, 12, 226, 274, 459, 519.

George Orwell – Milan Kundera. Individu, littérature et révolution, 211, 520.

George Orwell, une vie, 380, 520.

Guerre et cinéma, 267, 532.

Guerre au vingtième siècle (*La*), 63, 66.

Guerre des étoiles (*La*), 456, 534.

Guerre des mondes (*La*), 55, 100-102, 106, 515.

H

Habiter l'utopie. Le Familistère Godin à Guise, 50, 524.

Hamlet, 188, 460.

Héliopolis, 111, 511.

Hier et Demain, 95, 520.

Histoires comme si…, 480.

Histoire de l'utopie en Russie, 111, 161, 166, 523.

Histoire de l'avenir, 488.

Histoire de M. Polly (*L'*), 103, 515.

Histoire des Galligènes, 496.

Histoire et Utopie, 159, 523.

Histoire mondiale des socialismes, 171, 535.

Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme, 30, 118, 383, 525.

H.G. Wells, the critical heritage, 98.

Hommage à la Catalogne, 13, 211, 519.

Homme bicentenaire (*L'*), 138.

Homme de l'espace (*L'*), 142-143.

Homme de verre (*L'*), 232.

Homme illustré (*L'*), 138-139, 141, 522.

Homme-Prométhée vainqueur au XIXème siècle (*L'*), 68, 78, 537.

Homme qui vendit la Lune (*L'*), 470.

Homme Unidimensionnel (*L'*), 302, 539.

Hurlubleu, grand Manifafa d'Hurlubière, 60, 148-149, 497.

I

Idéologie et utopie, 53, 369, 523.

Ile aux oiseux de fer (*L'*), 501.

I, Robot, 138.

Île à hélice (*L'*), 91, 512.

Île du docteur Moreau (*L'*), 101, 103, 515.

Iliade, 124.

J

Jaune de Crome, 14, 518.
Jean Tschumi : Architecture échelle grandeur, 393, 539.
Jetée (*La*), 386.
Jeux de l'esprit (*Les*), 502.
Journal d'un écrivain (*Le*), 294-295.
Journal intime (*Le*), 536.
Journée d'un journaliste américain en 2890 (La), 79, 384, 488.
Jules Verne aux confins de l'utopie, 71-72, 79, 87, 513.
Jules Verne. Le rêve du progrès, 59, 67-68, 76, 513.
Jules Verne : le Roman du savoir, 59, 513.
Justine, 419.

K

Kaléidoscope , 141-142.
Kipps, 103, 515.

L

Législateur et le poète: une interprétation des Lois de Platon (*Le*), 257, 537.
Leviathan 99, 475.
Léviathan le long, 497.
Livres en feu : histoire de la destruction des bibliothèques, 146, 530.
Lord of the Flies, 502.
Loi du talion (*La*), 480.
Lois (*Les*), 23, 256-257.
Lolita, 419.
Looking Back on the Spanish War, 380.
LTI, la langue du IIIe Reich, 209, 530.

M

Macbeth, 188.

Machine à explorer le temps (*La*), 7, 55, 99, 103, 149, 515.
Machines à bonheur (*Les*), 143, 522.
Mai 86, 503.
Maison à vapeur (*La*), 71, 512.
Maître du haut château (*Le*), 11.
Manifeste du Parti communiste, 53-54.
Maurice Renard : Romans et contes fantastiques, 144, 504.
Meilleur des mondes (*Le*), 8-9, 11, 13-14, 16, 35, 37, 42-43, 56, 110, 116, 119, 121, 146, 150, 155-156, 160, 184, 187-188, 190, 208-209, 218, 235, 248-249, 252, 254, 262, 272, 288, 290, 303-305, 322, 329, 364, 367-368, 370, 372, 390, 431, 488, 509, 518.
Mein Kampf, 419, 425.
Métier littéraire (*Le*), 8, 102, 106, 120, 312, 315, 318, 323, 374-375, 406, 464, 517.
Metropolis (film), 15, 153, 388-389, 395-399, 401, 456.
Metropolis (photomontage), 387-388.
Micromégas, 506.
Minority report, 489.
Mit Heine, im Exil, 430, 537.
Moby Dick, 475, 479, 481.
Modern Electrics, 44, 125.
Mon oncle, 422.
Monde tel qu'il sera (*Le*), 34, 54, 60-61, 488, 497, 510.
Mort de la Terre, 504.
Mots de l'espace et conflictualité sociale, 264, 539.
Music and modern art, 327, 538.
Musique comme Art total au XXe siècle (*La*), 293, 538.
Mythe d'Arthur : De l'imaginaire médiéval à la culture de masse (*Le*), 397, 539.

N

Nadja, 351, 535.
Naufragés du Jonathan (*Les*), 97.
Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945), 268-269, 529.
New York 1997, 402.
Notes et Contre-notes, 276, 298, 301, 530.

Notion de littérature (*La*), 109, 537.

Nous autres, 8-12, 16, 24, 30, 35, 37, 42-43, 56, 90, 109-114, 116-117, 119-120, 152, 155-157, 159-160, 162, 164-168, 172-178, 180-181, 184, 186, 187, 189-191, 193, 195, 198, 206-208, 229, 231, 233-235, 237, 239, 242-244, 246, 250, 252-254, 262, 274-277, 279, 281-284, 288, 293, 296-297, 299-302, 304, 312, 317, 319-321, 323-330, 332, 334-335, 337-340, 342-347, 351-356, 361-364, 369-370, 374, 376-377, 402, 453-455, 466, 488, 501, 509, 516-517.

Nouveau Machiavel (*Le*), 103, 515.

Nouveau monde industriel et sociétaire (*Le*), 48.

Nouvelle Atlantide (*La*), 40-41, 57, 116-117, 510.

Nouvelle science-fiction américaine (*La*), 138, 526.

O

Odyssée, 124.

Oedipe roi, 112.

Off on a comet or Hector Servadac, 125.

Othello, 188, 272.

Ordre à l'armée des arts, 166-167.

Orwell a-t-il vu juste ?, 12, 227, 519.

Orwell ou l'horreur de la politique, 379, 520.

Ouverture pour le XXIe siècle. Saurons-nous changer de cap ?, 109, 523.

P

Panorama de la science-fiction, 64, 124, 145-146, 528.

Pantagruel, 27.

Paris au XXe siècle, 74, 77, 80-81, 90, 145, 512.

Pas d'orchidées pour Miss Blandish, 417.

Pensées, 219.

Pique-nique d'un million d'années (*Le*), 135-136.

Place aux géants, 507.

Planète des singes (*La*), 502.

Pleasantville, 383.

Poème de l'extase (*Le*), 325-326.

Posthumes (*Les*), 148.
Pourquoi j'écris, 222.
Pour un nouveau roman, 369, 537.
Premiers hommes dans la lune (*Les*), 103, 515.
Principe espérance (*Le*), 537.
Problème et l'épreuve: formation et modernité chez Jules Verne (*Le*), 97, 513.
Procès (*Le*), 302-303.
Prolétaire volant (*Le*), 163.
Prométhée ou le poème du feu, 292-293, 323-324, 327.
Propagande : Images, paroles et manipulation (*La*), 529.

Q

Quand la folie se racontait. Récit et antipsychiatrie, 361, 540.
Quand le dormeur s'éveillera, 105.

R

Race future (*La*), 61-62.
Race qui nous exterminera (*La*), 61.
Ralph 124C41 +, 44, 125-126, 511.
Ravage, 502.
Rayons et les ombres (*Les*), 51, 536.
Récit du plus important (*Le*), 338, 342, 517.
Regards sur le monde actuel, 110, 535.
République (*La*), 23, 257.
Retour au meilleur des mondes, 367-368, 518.
Rhin, Lettres à un ami (Le), 52, 536.
Rhinocéros, 276, 297-298, 301, 307.
Robur-le-Conquérant, 67, 74, 89-90, 512.
Roman grec et latin (*Le*), 370, 537.
Roméo et Juliette, 188.
Roi Jean (*Le*), 188.
Roi Lear (*Le*), 219.
Roman à thèse ou l'autorité fictive (*Le*), 371, 537.

Russie telle que je viens de la voir (*La*), 104, 241, 516.

S

Saint-Pétersbourg : une fenêtre sur la Russie 1900-1935, 167, 539.
Scènes de la vie future, 135, 539.
Science, Paix, Liberté, 368.
Science-fiction française au XXe siècle (1900-1968) (*La*), 35, 526.
Science-fiction, lectures d'Avenir ? (*La*), 364-365, 375, 526.
Science-fictionnaire (*Le*), 123, 527.
Sciences, techniques et utopies, 30, 33, 294, 525.
Science Wonder Stories, 124, 127, 129.
Seigneurs de la guerre (*Les*), 480.
Socialistes au pouvoir (*Les*), 499.
Socialistes, Utopistes et Anarchistes : À la recherche du bonheur, 51, 524.
Soleil vert, 456, 489.
Staline. Oeuvre d'art totale, 265, 530.
Suprématisme, 338.
Sur deux planètes, 66.
Système totalitaire. Les origines du totalitarisme (*Le*), 178, 529.

T

Tempête (La), 187.
Temps futurs, 368.
Temps n'a pas d'odeur (*le*), 480.
Terre allemande, 268-269.
The Glass House, 9.
The Island, 402.
The Machine stops, 499.
The Master Beast, 499.
The Matrix, 383.
The New Accelerator, 125.

The New Utopia, 499.
The Other Brian Croziers, 327, 538.
The Quest for Utopia, 34, 524.
The Time Machines. The story of the science fiction pulp magazines from the beginning to 1950, 127-128, 526.
The Truman Show, 383, 434.
The Voice of Authority, 374, 539.
Théorie et pratique, 282, 540.
THX 1138, 16, 236, 300, 400, 402-408, 446, 456, 489, 509, 533, 549.
Totalitarisme (*Le*), 53, 112, 263, 281-282, 530.
Totalité (*La*), 292, 537.
Tour du monde en 80 jours (*Le*), 64, 476, 512.
Tout là-haut dans les airs, 134.
Travail, 58, 535.
Triomphe de la volonté (*Le*), 267-268, 509.
Troïlus et Cressida, 188.

U

Un bonheur insoutenable, 488, 502, 511.
Un Hivernage dans les glaces, 67, 512.
Un monde inconnu, deux ans sur la Lune, 41, 510.
Un saint au néon, 365.
Une histoire birmane, 12, 519.
Une Ville idéale : Amiens en l'an 2000, 90, 513.
Utopia, 27.
Utopie (*L'*), 10, 22, 31-33, 43-44, 47-48, 57, 82, 154, 374, 487, 523.
Utopie de la communication (*L'*), 330, 539.
Utopie et cinéma, 386, 523.
Utopie et civilisation, 28, 256-257, 283, 374, 523.
Utopie, la quête de la société idéale en Occident, 28, 30-31, 34, 98, 154, 524.

V

Valkyries, 321.

Variété Andromède (*La*), 476.
Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse, 7, 540.
Vie future (*La*), 389-395, 509.
Villes cinématographiques, 302, 396, 532.
Villes muettes (*Les*), 133.
Vin de l'été (*Le*), 474.
Vingtième Siècle (*Le*), 63-64, 66, 511.
Vingtième siècle. La vie électrique (*Le*), 63, 511.
Vingt mille lieues sous les mers, 67, 70, 74, 512.
Visions d'Hébal, chef d'un clan écossais, 148.
Voltaire et Frédéric II, 171, 535.
Voyage en Icarie, 60, 490, 494, 510.
Voyages aux pays de nulle part, 23-24, 30, 53, 525.
Voyage de fiançailles au XXe siècle, 63, 511.
Voyages de Gulliver (*Les*), 54.
Voyages en Utopie, 257-258, 523.
Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul (*Les*), 64.

W

Weird Tales, 124, 131, 480-481.
Words and their meanings, 216, 518.

X

Xipéhuz (*Les*), 505.

Y

Ylla, 132, 134.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS p.3

INTRODUCTION p.5

PREMIÈRE PARTIE :
De l'Utopie à la Dystopie dans le récit d'anticipation p.19

A. Le récit utopique et la quête de la société idéale p.21

1. Utopie et anti-utopie, eutopie et dystopie. p.21
1.1. Repères et sémantique p.21
1.2. La Cité idéale : de la tradition à l'inéluctable marche vers le progrès social p.40
1.3. L'utopie renouvelée, une forme narrative p.55

2. La science à la conquête de l'utopie au XIXe siècle p.58
2.1. L'homme à la conquête du monde p.58
2.2. L'homme nouveau chez Jules Verne p.68
2.3. L'utopie du récit vernien p.71

3. L'émergence du récit dystopique chez Jules Verne et H.G. Wells p.78
3.1. La crainte de l'inévitable concrétisation dystopique p.78
3.2. H. G. Wells, l'utopiste engagé p.98

B : L'espace de l'utopie dans la science-fiction au XXe siècle p.109

1. Le revirement dystopique p.110
1.1. L'exercice de l'utopie à l'épreuve du récit d'anticipation p.111
1.2. Science-fiction et anthropocentrisme dystopique au XXe siècle p.118
1.3. De l'espace vers l'homme, l'émergence de la question sociale p.123
1.3.1. *Les Chroniques martiennes* et la place de l'homme dans la science-fiction p.123
1.3.2. La remise en cause du futur scientifique p.135
1.3.3. Bradbury et l'anti-modernisme à l'époque de la conquête spatiale p.138

2. L'anticipation : le récit du vraisemblable p.144
2.1. Vraisemblance et conventions du voyage temporel p.147
2.2. L'anticipation, de la vraisemblance à la désillusion p.150

C : Le rêve d'une société idéale p.152

1. La société utopique p.153
1.1. Les cités utopiques p.154
1.2. L'homme utopique p.161

2. Les doctrines du progrès : vers une nouvelle société p.161
2.1. L'utopie littéraire face à la Révolution d'Octobre p.161
2.2. *Nous autres* et la rationalisation tayloriste instrumentalisée p.166

DEUXIÈME PARTIE : p.169
CONTRÔLE ET UNIFORMISATION DANS LA SOCIÉTÉ DYSTOPIQUE

A : Mensonge et narration : la maîtrise de l'histoire p.171

1. L'outil du mensonge p.171
1.1. Mensonge et manipulation p.171
1.2. L'apprentissage de la duplicité dans l'État Unique p.176
1.3. Mensonge et dissidence : le parcours initiatique p.180

2. Narration et mise en abyme du récit dystopique p.187
2.1. Le souci de la clarté narrative p.187
2.2. Le journal de D-503 et Winston p.193
2.3. Le « novlangue » ou la grammaire de la soumission p.209

3. Le contrôle de l'histoire p.218
3.1. "*Tabula rasa* totalitaire" : brûler le passé p.218
3.2. Orwell et l'attention portée à l'histoire p.222

B : Propagande et organisation du culte : l'art d'envahir le citoyen p.228

1. De la néantisation de la vie privée à l'ordonnance du culte p.228
1.1. "Big Brother is watching you" p.228
1.2. Le culte du Bienfaiteur p.237

2. Le scientisme totalitaire p.249
2.1. Le déplacement du culte religieux p.249
2.2. Le progrès dans l'État totalitaire p.252

3. Art & propagande p.256
3.1. Art officiel et Art dégénéré p.256
3.2. La propagande dans la dystopie p.273

C : Le bonheur dystopique p.281

1. Organisation et instrumentalisation du bonheur p.281
1.1. Le bonheur dans l'état totalitaire p.281
1.2. Conditionnement des esprits et orchestration des sens p.289

2. La société unidimensionnelle dans la dystopie p.296
2.1. La disparition du « je » dans *Nous autres* p.296
2.2. L'autre et la renaissance de l'individu p.299
2.3. L'archétype du héros unidimensionnel p.302
2.4. Les hommes-livres unidimensionnels dans *Fahrenheit 451* p.309

TROISIÈME PARTIE : p.313
Engagement artistique et représentation filmique de la dystopie
L'art de combattre l'entropie

A : L'anti-entropie de l'Art p.317

1. Entropie et énergie de l'Art p.317
1.1. La mécanisation de la musique p.319
1.2. Pour une esthétique prométhéenne du flamboiement :
Le Poème du feu de Scriabine dans *Nous Autres* p.324
1.3. Le vocation prométhéenne du héros dystopique p.328

2. L'anti-entropie narrative p.330
2.1. D-503, mathématicien et poète lyrique dans *Nous autres* : le rôle de la couleur p.331
2.2. Avant-garde picturale et prose "synthétique" chez Zamiatine p.338

3. La renaissance de l'individu dans l'État totalitaire p.344
3.1. L'expérience de l'émotion dans l'État totalitaire : l'âme en question p.344
3.2. De l'immobilisme totalitaire à la subversion artistique p.351

B : Dystopie et récit politique p.364

1. La dystopie et l'art du récit engagé p.364
1.1. La critique du totalitarisme contemporain p.364
1.2. Dystopie et roman historique p.369

2. L'engagement de l'artiste dans l'Histoire p.373
2.1. L'engagement de l'auteur p.374
2.2. Orwell, l'écriture et la politique p.379

C : La dystopie cinématographiée p.383

1. Réaliser la ville dystopique p.383
1.1. L'horizon d'attente de la dystopie p.383
1.2. L'avènement du genre dystopique au cinéma p.385
1.3. La ville dystopique. p.396
1.4. L'espace urbain rationalisé et enfermé p.400

2. Dystopie et esthétique de la vraisemblance au cinéma p.410
2.1. Dystopie social et esthétique contemporaine au cinéma p.410
2.2. Le meilleur des mondes à Gattaca p.431
2.3. *Les Fils de l'homme* et l'actualité "dystopiée" p.435
2.4. Adaptation et dramatisation de *1984* p.440

CONCLUSION p.451

ANNEXES p.461
ANNEXE (1) : George Orwell, *Littérature et totalitarisme* p.465
ANNEXE (2) : Zamiatine : « LETTRE À STALINE » p.470
ANNEXE (3) : Entretiens avec Ray Bradbury p.475

ANNEXE (4) : Gérard Klein « Ray Bradbury, mage » p.486
ANNEXE (5) : Échange avec le professeur Raymond Trousson via internet p.493
ANNEXE (6) : Étienne Cabet : “Description d’Icarie, ville modèle“ p.496
ANNEXE (7) : Traduction de la définition de dystopie du *Dictionary of Literary Utopias* (en anglais) p.499
ANNEXE (8) : Maurice Renard, article « Le roman d’hypothèse » *in* « A.B.C. » p.510
ANNEXE (9) : Liste de Films dystopiques p.514

BIBLIOGRAPHIE p.517

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE p.561

INDEX DES NOMS ET TITRES CITÉS p.562

INDEX DES NOMS p.563

INDEX DES TITRES p.581

TABLE DES MATIÈRES p.594

LA SOCIÉTÉ TOTALITAIRE DANS LE RÉCIT D'ANTICIPATION DYSTOPIQUE, DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XXe SIÈCLE, ET SA REPRÉSENTATION AU CINÉMA

La tradition utopique a longtemps entretenu le rêve d'une société idéale située dans un ailleurs, un *u-topos*, le "lieu qui n'est pas" dans *L'Utopie* de Thomas More. La représentation de ces utopies est indissociable d'un facteur déterminant pour la construction d'un monde meilleur : le progrès. Ainsi, cette tradition se caractérise par l'accent prométhéen d'une telle entreprise, c'est des mains de l'homme que sera façonnée cette nouvelle société. Cependant, le point de vue sur la possibilité d'une société idéale va progressivement s'infléchir, notamment au cours du XIXe siècle, pour s'inverser d'une manière radicale au début du XXe siècle. Nommée anti-utopie ou contre-utopie, cette désillusion souligne l'impuissance de l'homme et le rôle ambigu du progrès pour inventer la société parfaite. Parfois utilisée comme synonyme d'anti-utopie, la dystopie caractérise plus précisément les textes qui décrivent une société dirigée par un système d'oppression absolu, fondé sur un État omnipotent, et presque toujours organisé scientifiquement. Ainsi, des dysfonctionnements de la cité du futur dans *Le Monde tel qu'il sera* d'Émile Souvestre, en 1846, à l'État Unique dans *Nous autres* de Evguéni Zamiatine, écrit en 1920, la dystopie évolue en prenant la forme du récit de science-fiction, et en particulier celle de l'anticipation. Nous verrons, notamment, comment l'utopie prend place dans les œuvres de Jules Verne et H.G. Wells. Zamiatine, très inspiré par Wells, est le premier grand écrivain du XXe siècle à se servir de la dystopie pour décrire les attributs de la société totalitaire. Ainsi, si notre démarche consiste, dans un premier temps, à désigner les auteurs et textes qui ont participé à l'émergence de la dystopie, notre analyse portera essentiellement sur *Nous autres* et trois autres romans fondateurs de la dystopie au XXe siècle : *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, publié en 1932, *1984* de George Orwell, publié en 1948 et *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, publié en 1953. Nous étudierons le phénomène totalitaire selon les interprétations qu'en font nos auteurs. Il sera donc question de la collectivisation de l'individu, de la propagande ou du rôle de la science dans l'organisation de la société totalitaire. Mais il s'agira aussi de montrer comment nos dystopies illustrent le combat de l'art contre l'entropie totalitaire, et l'engagement de leurs auteurs dans un véritable discours politique. Enfin, il apparaît essentiel de décrire ce qui apparaît peut-être comme la forme la plus efficace de la représentation de la dystopie : le film de science-fiction. Nous verrons pourquoi le roman dystopique peine de plus en plus à soutenir la comparaison face à l'immédiateté du langage de l'image animée.

Mots clés : utopie, dystopie, science-fiction, anticipation, cinéma, totalitarisme, entropie.

THE TOTALITARIAN SOCIETY IN THE NARRATIVE OF DYSTOPIAN ANTICIPATION, FIRST HALF OF THE XXth CENTURY, AND ITS REPRESENTATION IN THE CINEMA

The utopian tradition a long time maintained the dream an ideal society located in one elsewhere, a u-topos, the "place which is not" in the *Utopia* of Thomas More. The representation of these Utopias is indissociable of a determining factor for the construction of a better world: progress. Thus, this tradition is characterized by the Promethean accent of such a company, they are hands of the man who this new society will be worked. However, the point of view on the possibility of an ideal society gradually will inflect, in particular during the 19th century, to be reversed in a radical way at the beginning of the 20th century. Named anti-Utopia or against-Utopia, this disillusion underlines the impotence of the man and the ambiguous role of progress to invent the perfect society. Sometimes used as synonym of anti-Utopia, the dystopia more precisely characterizes the texts which describe a society directed by an absolute system of oppression, based on an omnipotent State, and almost always scientifically organized. Thus, abnormal operations of the city of the future in *The World such as it will be* of Emile Souvestre, in 1846, in the State Unique in *Us* of Evgueni Zamiatine, written in 1920, the dystopia evolves by taking the form of the account of science fiction, and in particular that of anticipation. We will see, in particular, how the Utopia takes seat in works of Jules Verne and H.G. Wells. Zamiatine, very inspired by Wells, is the first great writer of the 20th century to be made use of the dystopia to describe the attributes of the totalitarian society. Thus, if our step consists, initially, to appoint the authors and texts which took part in the emergence of the dystopia, our analysis will primarily carry on *Us* and three other Romance founders of the dystopia at the 20th century: *Brave New World* of Aldous Huxley, published into 1932, *1984* of George Orwell, published in 1948 and *Fahrenheit 451* of Ray Bradbury, published in 1953. We will study the totalitarian phenomenon according to interpretations that make our authors of them. It will be thus a question of the collectivization of the individual, the propaganda or the role of science in the organization of the totalitarian society. But it will also be a question of showing how our dystopies illustrates the combat of art against the totalitarian entropy, and the engagement of their authors in a true political discourse. Lastly, it appears essential to describe what perhaps appears as the most effective form of the representation of the dystopia: the science fiction film. We will see why the novel dystopic sorrow more and more support the comparison face to the immediacy of the language of the moving image.

Key words: Utopia, dystopia, science fiction, anticipation, cinema, totalitarianism, entropy.