UNIVERSITÉ DE LORRAINE | BIBLIOTHÈQUES UNIVERSITAIRES

AVERTISSEMENT
DROIT D'AUTEUR

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. Toute contrefaçon, plagiat ou reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

UNIVERSITÉ DE LORRAINE
34 COURS LÉOPOLD — CS 25233
54052 NANCY CEDEX
WWW.UNIV-LORRAINE.FR

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

École doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel

Centre de Recherche sur les Médiations (Crem)

« FAIRE MONDE(S) » DANS DES RÉCITS CONTEMPORAINS DE SCIENCE-FICTION (U.K. LE GUIN, A. DAMASIO).

UNE LECTURE ETHNOCRITIQUE

Thèse présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de Docteure

de l'Université de Lorraine

Langues, Littératures et Civilisations

Mention : Langue et Littérature françaises (Section 09)

Par Anne BRAVO

Sous la direction de Marie SCARPA

Le 4 décembre 2025

Membres du jury :

Directrice de thèse :	Madame Marie Scarpa Professeure en Langue et littérature françaises	Université de Lorraine
Président du jury :	Monsieur Jean-Paul Engélibert Professeur en Littératures comparées	Université Bordeaux-Montaigne
Rapporteurs :	Madame Sophie Ménard Professeure en Langue et littérature françaises	Université de Montréal
	Monsieur Jean-Paul Engélibert Professeur en Littératures comparées	Université Bordeaux-Montaigne
Examinateurs :	Madame Sylvie Bauer Professeure en Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes	Université Rennes 2
	Monsieur Freyheit Matthieu Maître de conférences en Littératures comparées	Université de Lorraine

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de thèse, Marie Scarpa, qui m'a accompagnée et guidée tout au long de mon travail. Grâce à elle, j'ai découvert cette discipline passionnante qu'est l'ethnocritique et j'ai énormément appris au cours de mes années de doctorat. Merci à elle pour ses conseils, ses remarques et ses commentaires qui m'ont permis d'améliorer mon travail. Je n'aurais jamais imaginé progresser autant pendant ces quatre années et je lui en suis sincèrement reconnaissante. Enfin, je la remercie de s'être toujours montrée attentive et à l'écoute et de m'avoir soutenue, même dans les moments les plus difficiles.

Je tiens également à dire un grand merci au Crem et plus particulièrement aux membres du Service d'appui à la recherche et à l'administration qui ont toujours été bienveillants et disponibles.

Merci à toute l'équipe ethnocritique avec laquelle j'ai eu le plaisir de vivre de nombreuses aventures. Je remercie sincèrement Jean-Marie Privat pour son temps et ses conseils avisés. Merci à Marie-Christine, Alicia, Valérie, Sophie et Véronique pour leur accueil chaleureux au sein de l'équipe. Un grand merci également aux membres de l'atelier de recherche Robinson pour tous les échanges passionnants que nous avons pu avoir ensemble. Je profite de cet espace pour exprimer ma reconnaissance aux étudiant·e·s en ethnocritique rencontré·e·s à Montréal lors du premier colloque international des jeunes chercheurs et chercheuses de notre discipline. J'ai pris plaisir à les écouter et à partager avec eux mes recherches.

Mes ami·e·s, anciens et nouveaux, méritent eux aussi toute ma gratitude. Ceux et celles que j'ai rencontré·e·s en entamant l'aventure doctorale : Savannah et Lucas, que je remercie chaleureusement pour leurs relectures et leurs encouragements, Pénélope, Olinka, Damien, Raha, Mathilde, Mégane, Narimane, Élodie, ainsi que tous les membres du bureau de l'Association des Jeunes Chercheurs du Crem. Je n'oublie pas les amies qui me connaissent depuis plus longtemps et qui ont toujours été présentes : Melissa, Angélique, Cathy, Johanna, Mathilde et Héléna. Merci aussi à mon frère et ami Loïc pour son accompagnement et pour ces longues heures de discussions régulières au cours de ces années.

Je remercie également les membres de ma famille d'avoir cru en moi et en mon projet. Merci à vous de m'avoir soutenue de nombreuses manières au cours de ces quatre années.

Mon avant-dernier « merci » va à celles qui ne sont plus là, mais qui ont participé à me construire en tant que personne : merci à ma maman, Jacqueline, et à Kuna.

Enfin, je remercie Jenguiz pour sa présence, son soutien et ses relectures plus qu'assidues.

Avant-propos

Dans le cadre de notre travail, les citations tirées du corpus sont accompagnées d'un sigle ainsi que du numéro de page : *Les Furtifs* (F), *La Main gauche de la nuit* (M), *Le Dit d'Aka* (D). Lorsque nous renvoyons aux versions originales anglaises des romans de Le Guin, nous employons ce même système : *The Left Hand of Darkness* (LH), *The Telling* (T).

SOMMAIRE

SOMMAIRE **4**
INTRODUCTION **7**
Présentation des auteurices 11
Qu'est-ce que « faire monde(s) » en littérature ? 21
« Faire monde(s) », à l'ère de l'Anthropocène 26
L'ethnocritique de la littérature… de science-fiction contemporaine 33
PREMIÈRE PARTIE
FAÇONS DE VIVRE, FAÇONS DE FAIRE **41**
Chapitre I Entrer dans la cosmologie de l'autre 42
I.1. L'autre « individu » **42**
I.1.1. Débarquer sur une nouvelle planète 43
I.1.2. Rencontrer l'autre 62
I.2. L'autre « technologique » **81**
I.2.1. Rejet des nouvelles technologies 82
I.2.2. « Hyper-technologique solitude » 92
I.2.3. Faire des nouvelles technologies une force 98
I.3. L'autre « vivant » **104**
I.3.1. Le furtif 105
I.3.2. Entrer dans les espaces « sauvages » 114
Chapitre II Communiquer avec l'autre 132
II.1. Dialoguer, autrement **132**
II.1.1. Dépasser les codes du langage 132
II.1.2. Sortir des cosmologies limitatrices par les oralités 153
II.2. « Laisser une trace » **170**
II.2.1. Le Paradigme des derniers 171
II.2.2. Le Paradigme des premiers 181
Conclusion de la première partie 189
DEUXIÈME PARTIE
VIVRE ENSEMBLE ? **191**
Chapitre III Vivre contre : chasse et traque 192
III.1. La chasse animale **192**
III.1.1. Un imaginaire sonore de la chasse 193
III.1.2. La violence des chasseurs 202
III.2. La chasse à l'homme **215**

III.2.1. Confronter les nouvelles technologies et le vivant 216
III.2.2. La traque et l'espionnage 222
III.2.3. Une question de vie ou de mort 231
III.3. La quête et l'enquête 237
III.3.1. Suivre les traces 238
III.3.2. Enquête et voyage initiatique 242
Chapitre IV Chasseurs, chassants, chassés 252
IV.1. Devenir chasseur, un passage initiatique 252
IV.1.1. Les épreuves du héros 253
IV.1.2. Un protagoniste qui dérègle le rite 258
IV.2. Quand le chasseur devient le chassé 269
IV.2.1. « L'école de la fuite » 270
IV.2.2. Fugitifs et prisonniers 275
IV.3. « Vivre avec » : hybridité et hybridations 285
IV.3.1. S'hybrider avec le vivant 285
IV.3.2. L'ensauvagement salvateur 295
Conclusion de la deuxième partie 312
TROISIÈME PARTIE
HABITER LES FOYERS DE LA SCIENCE-FICTION 315
Chapitre V Communautés et familles 316
V.1. « Faire communauté(s) » 316
V.1.1. Contre-structures et « communitas » 316
V.1.2. Des familles « autres » 332
V.2. Des trajectoires individuelles au service du collectif 342
V.2.1. Genly ou quand la Terre devient une inconnue 344
V.2.2. Sutty ou l'agrégation à une nouvelle famille 358
V.2.3. Lorca ou quand la famille est ailleurs 368
Chapitre VI Les *domus* dans des récits de science-fiction contemporaine 378
VI.1. Les lieux dans lesquels le foyer (devrait) existe(r) 378
VI.1.1. Dovza-Ville / Okzat-Ozkat 380
VI.1.2. Orange / Île du Javeau-Doux 395
VI.1.3. Karhaïde / Orgoreyn 409
VI.2. Passer, furtivement, dans le foyer 418
VI.2.1. Des lieux de la *domus* qui perdent leur fonction première 418
VI.2.2 Des lieux qui se font *domus* 431
Conclusion de la troisième partie 441
CONCLUSION 443

1. **Des altérités plurielles..... 444**
2. **Repenser les rapports au langage..... 446**
3. **Des récits initiatiques..... 449**

BIBLIOGRAPHIE..... 454

ANNEXES..... 475

INTRODUCTION

Dans l'ouvrage *Le Langage de la nuit* qui réunit plusieurs essais d'Ursula Le Guin, l'autrice écrit : « La littérature d'imagination sert à approfondir votre compréhension du monde dans lequel vous vivez et des autres hommes, et de vos propres sentiments, et de votre destinée[1]. » Le Guin pense la création de ses univers fictionnels à partir de situations de rencontres entre un ou une protagoniste et des individus « autres ». Elle interroge ainsi les interactions entre des personnes issues de cultures distinctes et amène ses personnages à repenser leur culture d'« origine » et leurs rapports avec elle. Figure de proue de la science-fiction féministe américaine et associée à l'écoféminisme, ses ouvrages rejoignent ceux de Joanna Russ ou de James Tiptree Jr.[2], en tant qu'ils présentent des cultures alternatives au sein desquelles le pouvoir patriarcal est mis à mal et les milieux naturels ne sont plus de simples décors de fond. Les œuvres de Le Guin pourraient donc être considérées comme des fictions climatiques, ou des *cli-fi*, où « [d]e simple décor, le climat devient un levier narratif, ou le thème principal de ces fictions[3]. » Irène Langlet et Aurélie Huz rappellent par ailleurs :

> « Fiction climatique », « science-fiction climatique », « fictions de l'Anthropocène », « fictions du changement climatique », « écofictions » ? Sous cette double apocope *cli-fi* s'entendent les nombreux noms de fictions de genre mobilisés par la crise climatique, et qui donnent un cadre, en retour, à l'expression des effets de cette crise sur notre condition humaine. À ce titre, on peut penser que la cli-fi forme ou bien un vaste et puissant sur-genre de la « fiction de crise », ou bien un genre autonome, un sous-genre de la science-fiction, un méta-genre ou, autre hypothèse encore, une catégorie transgénérique. Ces différentes options ne demandent d'ailleurs pas nécessairement à être départagées pour être opérantes et éclairantes ; les grilles de lecture et d'interprétation de la généricité médiatique contemporaine invitent au contraire à des approches multimodales[4].

Alain Damasio, figure incontournable de la science-fiction française contemporaine, est, de son côté, le fondateur de « L'école des vivants », qui vise à enseigner comment « [p]rendre soin du vivant hors de nous, en nous et à travers nous[5] ». Son écriture, très politique, encourage à s'émanciper du capitalisme, du néolibéralisme et, plus largement, de l'usage des nouvelles technologies afin de privilégier de nouvelles relations avec ce qu'il nomme « le vivant », de repenser les continuums entre toutes les entités vivantes humaines et non-humaines. Fictions

---

[1] LE GUIN, Ursula. *Le Langage de la nuit*, Francis Guévremont (trad.), Paris : Le Livre de poche, 2018 (2016).

[2] GUIGNARD, Frédéric. « Science-fiction écoféministe : après D'Eaubonne, surmonter l'imaginaire catastrophiste », dans *Fabula / Les Colloques*, « Dire et Faire la "nature" », Jérôme Meizoz (dir.), 2023. [En ligne] https://www.fabula.org/colloques/document10280.php

[3] LANGLET Irène, HUZ, Aurélie. « Fictions climatiques. Introduction », *ReS Futurae*, n° 21, Paris : Université Gustave Eiffel, 2023. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/12271

[4] *Ibid*.

[5] Cette phrase se retrouve en introduction, sur la page d'accueil du site web de L'école des vivants, rédigée sur un fond montrant la photographie de deux individus marchant au sommet d'une montagne. *L'école des vivants* [site web]. Site ground, 2022. [En ligne] https://www.ecoledesvivants.org/

climatiques également, les romans de Damasio cherchent à « faire monde(s) » autrement, dans un présent anthropocénique. Dans leur définition de la « fiction climatique », Langlet et Huz, reprenant précisément les réflexions de l'ouvrage d'Adam Trexler dédié aux récits anthropocéniques, écrivent que « […] le changement climatique global exige un changement de régime narratif[6] […] » qui suppose notamment que la construction et l'énonciation du récit « [défassent] l'hégémonie narrative du personnage-sujet humain (héroïque ou non) et [inscrivent] des voix multiples (notamment non humaines) et des échelles multiples (de la micro-sphère à la sphère planétaire, et au-delà)[7]. » Nous y reviendrons au cours de notre travail. Poursuivons ici, avec Langlet, notre tentative de poser nos deux auteurices dans une histoire de la science-fiction :

> […] elle s'enracinerait dans une « proto-SF » qui remonte parfois (selon les auteurs) à l'Antiquité, plus souvent à Kepler voire seulement à Shelley ou Poe ; elle poursuivrait sa maturation avec le « roman d'anticipation », le « merveilleux scientifique », la *scientific romance* au XIXe siècle, acquerrait un nom à la fin des années 1920, se développerait jusqu'à un « âge d'or » compris entre la fin des années 1930 et les années 1950, puis connaîtrait une période critique souvent associée à la réévaluation de la confiance en la science après les catastrophes militaires et génocidaires du XXe siècle (Auschwitz, Hiroshima). À partir du dernier tiers du siècle, le genre multiplie les fictions de hantise nucléaire, un « imaginaire du désastre » (selon le mot de Susan Sontag), et bientôt une obsession survivaliste et « post-apo » (pour « post-apocalyptique ») semblant attester d'un effroi face à la science et au futur qui se développe plus amplement depuis le début du XXIe siècle et l'imposition du concept d'Anthropocène. En tant que « genre de l'anticipation », la science-fiction présente ainsi tous les éléments permettant d'en faire – anachroniquement – l'incarnation culturelle d'une histoire des conceptions de l'avenir couplée à une histoire des sciences et techniques en régime industriel, qu'il soit capitaliste ou socialiste : avenir techno-scientifique d'abord institué comme horizon de la découverte, de l'enthousiasme et du développement boulimique de la société occidentale, puis comme horizon de la catastrophe, de la sidération et de l'atonie[8].

Les romans de Le Guin et de Damasio donnent une réponse possible à la question du « vivre ensemble » et du « faire monde(s) » à une époque où l'impact de l'être humain sur le développement de la Terre n'a jamais été aussi dangereux, et où les relations entre les humains et la planète sont vivement interrogées. Ils peuvent ainsi s'inscrire dans la mouvance des « cli-fi » ou « fictions climatiques » qui « traite[nt] explicitement des relations entre l'humanité et le climat, pas nécessairement du changement climatique causé par l'humanité ; une fiction qui est orientée vers le futur, d'une manière qui remet en perspective notre période actuelle[9]. » En effet, si les deux auteurices ne traitent pas de front les questions du changement climatique, il et elle

[6] LANGLET Irène, HUZ Aurélie. « Fictions climatiques. Introduction », *op. cit.*
[7] *Ibid*.
[8] LANGLET, Irène. « États du futurisme dans l'anticipation et la science-fiction (et leurs fins du monde », *Belphégor*, n° 21-1, Littérature Populaire et Culture Médiatique, 2023. [En ligne] https://journals.openedition.org/belphegor/5170
[9] ABBOTT, Carl, AMEEL, Lieven, BREAN, Simon, FEVRY, Sébastien, LANGLET, Irène. « Cli-fi : une mosaïque globale », *ReS Futurae*, n° 21, Paris : Université Gustave Eiffel, 2023. [En ligne] https://journals.openedition.org/resf/11596?lang=en

critiquent bien les relations des êtres humains aux acteurs non-humains et l'emprise de formes de techno-capitalisme sur notre planète. Ainsi :

> Qu'on l'envisage dans le cadre d'un Anthropocène, d'un Capitalocène ou d'un Cthulhucène, la fiction romanesque climatique est censée donner des aperçus d'un processus très vaste, aux conséquences de grande ampleur, d'une manière qui nous touche et nous fasse prendre conscience des implications individuelles de ces changements. Le dilemme tient à ce que, dans un tel cadre, les individus humains sont manifestement insignifiants, mais que, pour que le récit soit reçu, il faut qu'ils soient malgré tout reçus comme significatifs[10].

Damasio et Le Guin repensent les relations des humains à leur environnement, en réfléchissant à des formes d'égalité avec les acteurs du vivant. Ils tentent donc de démontrer que, pour préserver la planète, l'être humain doit entretenir à nouveau des interactions avec le vivant et cesser de se penser supérieur à celui-ci.

Pour autant, les œuvres de Le Guin et de Damasio sont-elles des utopies ? Les utopies peuvent se définir comme des « images de désir. [Des] figures d'espoir […] enraciné[es] dans les besoins et les désirs insatisfaits de classes, de groupes et d'individus spécifiques dans leurs contextes historiques uniques[11]. » Celles-ci ont, « [s]ous la plume d'auteurs de tous bords et de toutes habiletés […] renforcé l'ordre économique émergent et l'[ont] attaqué lorsque les promesses officielles échouaient à répondre aux besoins réels de la vie des individus[12]. » Les œuvres des deux auteurices que nous étudions correspondraient plutôt à ce que Moylan désigne comme des « utopies critiques[13] », des fictions dans lesquelles « l'imagerie subversive de la société utopique et la négativité radicale de la perception dystopique sont préservées, tandis que l'ennui systématisé de l'utopie traditionnelle et la cooptation de l'utopie par les structures modernes sont détruits[14]. » Pour le dire autrement, les « utopies critiques » permettent de « […] réfléchir non sur un système, mais plutôt sur des modalités d'action. Plutôt que des modèles parfaits et forcément bien ordonnés, elle[s] intègre[nt] une forme de réflexivité à l'orientation utopique, en montrant des difficultés, des

[10] *Ibid*.
[11] « Images of desire. Figures of hope. […] It is, at heart, rooted in the unfulfilled needs and wants of specific classes, groups, and individuals in their unique historical contexts. » [notre traduction] MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*, Bristol : Peter Lang, 2014 (1986), p. 1.
[12] « Midwifed by authors of many persuasions and abilities, utopia has both reinforced the emerging economic order and attacked it as the official promises failed to meet the real needs of people's lives ». [notre traduction] *Id*., p. 4.
[13] « Critical utopia ». [notre traduction] *Ibid*.
[14] « […] the subversive imaging of utopian society and the radical negativity of dystopian perception is preserved; while the systematizing boredom of the traditional utopia and the cooptation of utopia by modern structures is destroyed. » [notre traduction] *Id*., p. 10.

tensions, voire des conflits[15]. » En ce sens, ce type d'utopies présente des communautés alternatives, mais souligne les freins à leur développement ou à leur préservation. Les utopies critiques ont aussi pour caractéristique de se concentrer sur les manières de vivre des individus et des groupes en axant le propos sur leur quotidien et les relations entretenues entre les uns et les autres, ce qui est bien le cas dans les ouvrages de notre corpus.

C'est dans ce cadre que notre travail tentera de dégager l'exemplarité et la singularité de nos deux auteurices dans leurs manières de « faire monde(s) » et de poser un « vivre ensemble [16]». Centré sur trois romans qui nous semblent des plus représentatifs pour ces problématiques : *La Main gauche de la nuit* (1969) et *Le Dit d'Aka* (2000), de Le Guin et *Les Furtifs* (2019) de Damasio, il tentera de les reprendre en leur donnant un tour plus anthropologique encore ou plus exactement ethnocritique (à la croisée d'une poétique de la littérature et d'une anthropologie du symbolique). Mais entrons plus avant d'abord dans la présentation des auteurices.

Présentation des auteurices

Ursula Le Guin, si elle est connue et reconnue pour ses œuvres de fiction, est également une essayiste dont les travaux sont centrés sur les littératures de l'imaginaire, la *fantasy* et la science-fiction. Elle propose aussi une théorie littéraire majeure, la « théorie de la fiction-panier », qui repense le rôle du « héros » et du monde fictionnel dans le roman. Née en 1929 et décédée en 2018, Le Guin est la fille de deux anthropologues, Alfred et Theodora Kroeber, dont les travaux portent sur les cultures amérindiennes de Californie. Au cours de sa vie, Le Guin a fait des études d'ethnologie et de littérature au Radcliffe College à Cambridge. L'écrivaine américaine éprouve également un grand intérêt pour la philosophie taoïste et appartient au mouvement écoféministe. Le Guin a été autrice de science-fiction, notamment avec son Cycle de Hain, ou Cycle de l'Ekumen, qui compte de nombreux romans et nouvelles, mais elle a aussi écrit de la *fantasy*, dont le *Cycle de Terremer*, composé de cinq romans, de cinq recueils de contes et de quatre nouvelles. Elle a reçu, au cours de sa carrière, de

[15] RUMPALA, Yannick, « Entre imaginaire écotechnique et orientations utopiques. La science-fiction comme espace et modéalité de reconstruction utopique du devenir planétaire. », *Quaderni*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, n °92, 2017, pp. 97-117. [En ligne] https://journals.openedition.org/quaderni/1044

[16] Notre thèse s'inscrit dans l'actuel projet quinquennal du Centre de recherche sur les médiations (Crem) intitulé « Vivre ensemble ? des relations en tension ».

nombreux prix, dont le prix Hugo du meilleur roman et le prix Nebula du meilleur roman pour son ouvrage *La Main gauche de la nuit* puis pour *Les Dépossédés* et a aussi, plus récemment, obtenu le prix Nebula pour sa *Chronique des rivages de l'Ouest*.

Le Guin suscite un intérêt qui perdure. Certaines de ses conférences ont été rééditées en français récemment, dans l'ouvrage *Danser au bord du monde* en 2020, mais aussi en 2024, sous le titre *Imaginer lire écrire*. Dans sa langue d'origine également, *The Language of the Night* a été réédité en mai 2024 et une nouvelle édition complète de sa série *Catwings* a été réalisée en octobre 2023. Un ouvrage de la Library of America[17] a aussi été dédié à Le Guin en 2024, contenant plusieurs de ses romans : *The Lathe of Heaven*, *The Eye of the Heron*, *The Beginning Place*, *Lavinia*, *Searoad: Chronicles of Klatsand*, ainsi qu'une série d'histoires courtes et trois essais. Un site web[18] est par ailleurs entièrement dédié à Le Guin et à son œuvre, qui est actualisé et alimenté aujourd'hui par *The Ursula K. Le Guin Foundation*. Cette fondation décerne également un prix à un ou une auteurice pour une œuvre de fiction imaginative, le « Ursula K. Le Guin Prize[19] ». Au niveau académique et scientifique, l'écrivaine américaine est étudiée par de nombreux chercheurs et chercheuses issus de divers domaines[20] et elle est une référence incontournable pour d'autres (et non des moindres, comme Haraway ou Latour).

L'écriture de Le Guin est marquée par des influences anthropologiques et ethnologiques. Ses œuvres peuvent par ailleurs s'apparenter à des « ethno-fictions[21] », des récits qui ont pour objectif de « [d]épeindre la façon de vivre de l'Autre[22] » afin de produire « […] une critique de notre propre façon de vivre et […] la formulation de solutions possibles, d'autres façons de cohabiter en société[23]. » L'ethno-fiction « […]

[17] La Library of America est une maison d'édition et une organisation à but non lucratif qui a pour objectif d'éditer, de publier et de préserver les œuvres les plus renommées de la littérature américaine.
[18] *Ursula K. Le Guin* [site web]. The Ursula K. Le Guin Foundation, 2024. [En ligne] https://www.ursulakleguin.com/
[19] Ce prix accorde 25 000 $ annuels à l'écrivain·e nominé·e.
[20] Pour citer quelques exemples, Le Guin est étudiée par l'essayiste Corinne Morel-Darleux, la docteure en littérature française Delphine Delga, le docteur en Histoire et Archéologie des Mondes anciens Bertrand Augier, mais aussi, en langues et littératures grecques, Michel Briand, dans le domaine des Théories politiques et philosophie son œuvre est étudiée par Jason Royce Lindsey, par Yannick Rumpala en Science politique, par l'anthropologue Dusan Kazic et par le sociologue Massime Introvigne également. Un volume de la revue française de science-fiction *Res Futurae* lui a aussi été dédié en 2019, à elle ainsi qu'à Pierre Bordage.
[21] HÉBERT, Martin. « L'ethno-fiction : soi-même comme un autre », *Solaris*, n° 134, Longueil : Solaris, 2000. [En ligne] https://www.revue-solaris.com/articles/solaris-134-article-lethno-fiction/
[22] *Ibid*.
[23] *Ibid*.

serait [ainsi] l'anthropologie de groupes humains et "humanoïdes" fictifs dans une trame narrative[24]. » Les protagonistes dans *La Main gauche de la nuit* et dans *Le Dit d'Aka* endossent, en effet, le rôle d'ethnologues qui vont à la rencontre de cosmologies « autres », différentes de celles dont ils sont issus. Si chacun des personnages a une mission différente à accomplir, ils sont tous deux amenés à voir sous un autre jour leur culture d'origine et à vivre des acculturations qui prennent diverses formes, nous y reviendrons plus en détail dans notre travail. L'autrice interroge selon nous d'autres notions essentielles en anthropologie, comme celle d'ethnocentrisme critique, notamment à travers le personnage de Genly et de ses interactions avec les Géthéniens. Elle est amenée à questionner le rôle de l'ethnologue et les moyens qui lui permettent d'apprendre à connaître des cultures différentes.

Le Guin met en avant dans ses récits l'importance des genres de l'imaginaire, de la science-fiction et de la *fantasy*, afin de montrer la réalité, mais d'une manière alternative. Le Guin met également un point d'honneur dans ses romans à rappeler son affiliation à l'écoféminisme et son désir de lutte contre le patriarcat, le capitalisme et le néolibéralisme. Elle se positionne contre les conquêtes, le colonialisme et le refus de considérer « l'autre » dans le but de s'imposer sur son territoire. L'autrice écrit :

> C'est de l'expérience que viennent les idées. Mais une histoire n'est pas un miroir de ce qui a eu lieu. La fiction est l'expérience traduite, transformée, transfigurée par l'imagination. La vérité inclut les faits, mais elle ne s'y limite pas. La vérité dans l'art, ce n'est pas l'imitation, mais la réincarnation. / Dans l'histoire factuelle comme dans les mémoires, le matériau brut de l'expérience, pour avoir quelque valeur, doit être sélectionné, arrangé et mis en forme. Dans un roman, le processus est encore plus radical : les matériaux bruts ne sont pas seulement sélectionnés et mis en forme, mais ils doivent aussi être fusionnés, compostés, recombinés, retravaillés, reconfigurés, ressuscités et il faut en même temps leur permettre de prendre corps, de trouver leur propre forme, ce qui n'a qu'un lien indirect avec la pensée rationnelle. Le résultat peut avoir l'air d'une invention pure. Une fille enchaînée à un rocher en sacrifice à un monstre. Un capitaine fou et une baleine blanche. Un anneau qui confère le pouvoir absolu. Un dragon. / Mais l'invention pure n'existe pas. Tout commence par l'expérience. L'invention est une recombinaison. On ne peut faire qu'avec ce qu'on a. Il y a des monstres, des léviathans, des chimères dans l'esprit humain ; ce sont des faits psychiques. Les dragons sont l'une des vérités qui nous caractérisent. Cette vérité particulière, nous n'avons pas d'autre manière de l'exprimer. Les gens qui contestent l'existence des dragons sont souvent dévorés par des dragons. De l'intérieur[25].

De son point de vue, les fictions tiennent avant tout de l'expérience, même si celles-ci sont teintées d'un imaginaire qui dépasse les limites de la réalité. L'écrivaine démontre tant dans ses fictions que dans ses essais ou ses discours l'importance qu'elle accorde à la proposition « d'autres manières d'être ». Lors de son discours pour la remise du

[24] *Ibid*.
[25] LE GUIN, Ursula. *Imaginer lire écrire*, Dominic Bellec (trad.), Paris : Éditions de l'éclat, 2024 (2004), p. 203.

prix de la National Book Foundation en 2015, Le Guin met en avant ses positions politiques et le rôle qu'elle attribue à son art :

> […] vous savez, les livres ne sont pas seulement des marchandises. Le profit est souvent en conflit avec les objectifs de l'art. Nous vivons dans le capitalisme. Son pouvoir semble inéluctable. Le droit divin des rois aussi semblait inéluctable. Tout pouvoir humain peut être combattu et changé par des êtres humains. La résistance et le changement commencent souvent dans l'art, et très souvent dans notre art – l'art des mots[26].

Ses œuvres sont ainsi une manière de véhiculer ses idéaux, tant sociétaux que politiques.

Lorsqu'elle s'adresse à de jeunes diplômés, Le Guin leur dit :

> La réussite se fait toujours au détriment de quelqu'un. La réussite, c'est le rêve américain que nous pouvons continuer à faire parce que la plupart des gens, dans la plupart des pays, y compris trente millions dans le nôtre, vivent bien éveillés, eux, dans la terrible réalité de la pauvreté. Alors non, non je ne vous souhaite pas de réussir. Je ne veux même pas en parler. Ce dont je veux parler ici, c'est de l'échec. / Parce que vous êtes des êtres humains, vous connaîtrez l'échec. Vous connaîtrez des déceptions, des injustices, des trahisons et des pertes irréparables. Vous découvrirez que vous êtes faibles quand vous vous croyiez fortes. Vous travaillerez pour posséder des biens et vous rendre compte que ce sont eux qui vous possèdent. Vous vous retrouverez – et je sais que cela vous est déjà arrivé – dans les ténèbres, seules et apeurées. / Ce que j'espère pour vous, pour toutes mes sœurs et mes filles, pour mes frères et mes fils, c'est que vous serez capables d'y vivre, dans ces ténèbres. De vivre dans ce lieu que notre culture de la réussite et de la rationalisation nie et qualifie de terre d'exil, inhabitable, étrangère[27].

Tant dans ses récits que dans ses prises de parole, l'autrice américaine pointe du doigt ce qu'elle considère comme les défauts de sa culture. Elle n'hésite pas à dénoncer les dangers du patriarcat et à inciter les jeunes diplômés à être vecteurs de changements :

> Pourquoi une femme libre ayant fait des études supérieures irait-elle soit combattre, soit servir Machoman ? Pourquoi vivrait-elle selon ses principes à lui ? / Machoman craint nos principes, qui ne sont pas exclusivement rationnels, positifs, compétitifs, etc. Il nous a donc appris à les mépriser, à nier leur existence même. Au sein de notre société, les femmes vivent (et sont méprisées pour cela) tout ce qui comprend et prend en charge l'impuissance, la faiblesse et la maladie, l'irrationnel et l'irréparable, tout ce qui est obscur, passif, incontrôlé, animal, malpropre – la « vallée de l'ombre », l'abîme, les profondeurs de la vie. Tout ce que le Guerrier nie et refuse, nous échoit, à nous et aux hommes qui le partagent avec nous et qui sont donc, comme nous dans l'impossibilité de jouer au docteur (ce sont infirmiers comme nous sommes infirmières), d'être des guerriers (ce sont forcément des civils), ou des chefs (ils ne sont que des Indiens). Eh oui, tel est notre pays à nous. Le côté nocturne de notre pays, du moins. S'il en existe un côté diurne, tout en hautes sierras et prairies éclatantes, nous n'en connaissons que les récits des pionniers, car nous n'y sommes pas encore arrivées. Et jamais nous n'y arriverons en imitant Machoman. Nous n'y arriverons qu'en empruntant notre propre voie, en l'habitant, en vivant jusqu'au bout de la nuit dans notre propre contrée[28].

Le Guin met aussi un point d'honneur à défendre de nouvelles manières de « vivre ensemble » dans ses œuvres :

> Les Nord-Américains considèrent leur avenir comme ils considéraient les territoires de l'Ouest : un espace vide (les animaux, les Indiens, les étrangers ne comptent pas) à « conquérir », à

[26] *Ibid*.
[27] LE GUIN, Ursula. *Danser au bord du monde*, Hélène Collon (trad.), Paris : Éditions de l'éclat, 2020 (1989), p. 143.
[28] *Id*., p. 144.

> « domestiquer », à remplir d'eux-mêmes et de leurs faits et gestes : un support vierge dépourvu de signification sur lequel inscrire leurs noms. Ce sont des futurs comme celui-là qu'on trouve dans une grande partie de la science-fiction, mais pas dans la mienne. Dans la mienne, le futur est déjà plein ; il est beaucoup plus ancien et beaucoup plus vaste que notre présent ; et c'est nous qui y sommes les étrangers[29].

Ses œuvres remettent bien en question le regard des individus sur leur terre, leur environnement. Elles ont pour but d'inviter à réfléchir à toutes les formes d'altérité, tant humaines que non-humaines. Le Guin remet également l'accent sur cet « autre » qui est proche, celui avec lequel chacun partage sa région, son pays. Elle écrit :

> Nos racines plongent dans le noir ; la terre est notre contrée. Pourquoi cherchons-nous la récompense dans les hauteurs au lieu de regarder vers le bas, au lieu de regarder autour de nous ? C'est là que gisent nos espoirs. Pas dans le ciel arsenal et ses yeux espions en orbite, mais dans la terre que nous avons regardée de haut. Ils ne viendront pas d'au-dessus mais d'en dessous. Ils ne seront pas dans la lumière qui aveugle, mais dans l'obscurité qui nourrit, là où les humains acquièrent une âme humaine[30].

L'écrivaine valorise la terre, tant au sens de « territoire » proche, où des cultures s'établissent, qu'au niveau plus global de l'astre Terre. Si ses histoires de science-fiction se déroulent sur des planètes « autres » que terriennes, c'est avant tout une manière pour l'autrice de questionner les biais culturels et les problématiques sociétales des Terriens de son temps[31].

Alain Damasio est, de son côté, un écrivain français, né en 1969, particulièrement inspiré par les pensées de Foucault et de Deleuze. Il a lui aussi reçu de nombreux prix pour ses œuvres, dont le Grand Prix de l'Imaginaire pour *La Horde du Contrevent*, prix qu'il a une nouvelle fois reçu en 2020 pour son roman *Les Furtifs*[32]. En plus de ses œuvres de fictions, l'écrivain est connu grâce à ses participations nombreuses à divers événements culturels. Il a été invité lors de plusieurs expositions[33] ou séminaires[34] et Damasio est régulièrement interviewé par divers médias[35]. Des performances artistiques inspirées de ses œuvres lui apportent plus de

---

[29] *Id.*, p. 39.
[30] *Id.*, p. 145.
[31] Nous nous devons de mentionner ici l'actualité des États-Unis, qui, avec la montée du « trumpisme » met en valeur un « agrégat de positions et d'idées latentes dans l'histoire des États-Unis. » RUIZ, Jean-Marie, VAGNOUX, Isabelle. « Aux racines du "trumpisme" : un illibéralisme américain », *20 & 21. Revue d'histoire*, n° 153, 2022, pp. 3-17.
[32] Damasio a également reçu le prix Imaginales des Lycéens en 2006 pour *La Horde du Contrevent*, ainsi que le Grand Prix de l'Imaginaire de la nouvelle pour *Serf-made man ? ou la créativité discutable de Nolan Peskine* en 2018. L'auteur français a aussi été nommé Chevalier des Arts et des Lettres en 2016.
[33] L'écrivain a été l'invité du Centre Pompidou à Metz en juin 2021 pour le Parlement des liens, puis en janvier 2023 au cours de l'exposition « Les Portes du possible. Art & science-fiction ».
[34] Notamment par Emmanuël Souchier, à l'occasion du séminaire « Chemins d'écritures » du 24 juin 2022 à l'Université de la Sorbonne.
[35] Damasio a donné des interviews pour La Grande Librairie, France Inter, Le Figaro, L'invité au Carré, Radio France, RTS ou encore Arte pour n'en citer que quelques-uns.

visibilité encore : un concert littéraire a par exemple été mis en scène d'après son roman *Les Furtifs*[36]. L'écrivain participe également à des revues et magazines dédiés à la science-fiction et aux questions sociales actuelles[37]. De même que Le Guin, Damasio est étudié dans plusieurs domaines scientifiques[38] et le succès de ses ouvrages dépasse la France (ils sont traduits dans plusieurs pays étrangers).

Damasio tente dans ses œuvres de sensibiliser son lectorat à des questions sociétales contemporaines, notamment à la déconnexion des humains avec la planète Terre. Il ne s'arrête cependant pas aux fictions : il a fondé « L'école des vivants », qui propose des ateliers depuis avril 2024. Parmi ceux-ci se trouve, par exemple, « Rage against the machine économique » qui s'est déroulé du 11 au 15 décembre 2024 et qui a été décrit comme « [u]ne formation immersive de 4 jours pour grandir sa capacité d'engagement[39] », mais aussi « Comme un arbre », prévu du 18 au 24 août 2025, « [u]n stage immersif à la rencontre avec le monde végétal[40] ». Un site web est entièrement dédié à cette école, donnant des informations sur les stages, sur les actualités de l'école, mais aussi à propos de l'association « Zeste d'Amitié », « […] une association dédiée au soutien de l'écolieu et de l'école des vivants[41]. » Cette école n'est pas qu'un site, elle est un lieu physique en pleine montagne, un « […] domaine de 50 hectares situé à 1300m d'altitude dans les Alpes de Haute Provence, à 30 minutes de Sisteron et 1h45 de Marseille en voiture[42]. »

Dans les discours de l'auteur, nous retrouvons des inquiétudes similaires à celles de l'écrivaine américaine. En effet, il se montre soucieux quant au devenir de notre société actuelle et tient des propos techno-critiques voire anti-technologies. Dans ses

---

[36] Ce concert, intitulé « Entrer dans la couleur », a eu lieu en novembre 2021. La Compagnie Roland Furieux a également proposé un théâtre musical à partir du roman *Les Furtifs* à la même période.

[37] CATTAN, Pierre, DAMASIO, Alain. « Quels sapiens voulons-nous devenir ? », *Socialter*, n° hors-série (HS8), 2020, pp. 6-9. [En ligne] https://shs.cairn.info/magazine-socialter-2020-HS8-page-6?lang=fr ; DAMASIO, Alain. « Hybris », *Chimères*, n° 75(1), 2011, p. 271-283. [En ligne] https://doi.org/10.3917/chime.075.0271 ; DAMASIO, Alain. « Immunité partout, humanité nulle part Et si l'on battait le capitalisme sur le terrain du désir ? », *Revue du Crieur*, n° 20, Paris : Éditions La Découverte, 2022, pp. 4-31. [En ligne] https://doi.org/10.3917/crieu.020.0004

[38] En littérature, Jean-Paul Engélibert, Dominique Rabaté, Anne-Laure Bonvalot et Inès Cazalas travaillent sur ses œuvres, mais nous retrouvons également ses écrits dans les recherches du psychanalyste Jean-Claude Guillaume ou du théologien Pascale Ide. Cinq thèses sont aussi en cours sur les œuvres de l'auteur, dont celle-ci.

[39] « Rage against the machine », *L'école des vivants* [site web]. Site ground, 2022. [En ligne] https://www.ecoledesvivants.org/ateliers/rage-against-the-machine-economique-nouveau/

[40] « Comme un arbre », *L'école des vivants* [site web]. Site ground, 2022. [En ligne] https://www.ecoledesvivants.org/ateliers/comme-un-arbre/

[41] « Zeste d'amitié », *L'école des vivants* [site web]. Site ground, 2022. [En ligne] https://www.ecoledesvivants.org/lassociation-zeste-damitie/

[42] « Le lieu », *L'école des vivants* [site web]. Site ground, 2022. [En ligne] https://www.ecoledesvivants.org/le-lieu/

interviews, l'écrivain revient sur son affection pour la vie hors des villes, en pleine nature et revendique la nécessité de se « reconnecter » avec ce qu'il appelle le « vivant », les entités vivantes non-humaines telles la faune et la flore. Ce qui suppose pour lui de se battre contre le libéralisme et le capitalisme. Dans son dernier ouvrage, l'auteur détaille ses craintes par rapport à la société actuelle et, surtout, à ce qu'elle pourrait devenir :

> Si à mes yeux le technococon aménagé depuis trente ans par nos objets connectés est une forme de nid numérique qui a révolutionné notre façon de faire territoire, d'en importer les frontières au plus près de nos cerveaux et de nos corps dans un espace immatériel qui entrelace l'archive et l'interface, nos interactions et leurs traces, les flux et leur tri, pour finalement les catalyser dans cet objet nomade totalitaire qu'est le smartphone, si ce technococon existe et fonctionne, donc, il a encore pour défaut d'être fragmentaire, pas assez englobant, déchiré par endroits… Surtout il fusionne mal la réalité physique et digitale, le réel et le virtuel – pour reprendre d'anciennes catégories caduques. / Le casque d'Apple est une réponse à cet aboutement bâtard des réalités. Il est conscience qu'un être humain ne peut pas vivre dans dix centimètres par cinq. Qu'on ne peut guère faire territoire dix heures par jour dans un parallélépipède d'aluminium aussi étroit qu'une main. À ceci près que nous ne pouvons, pas plus, nous contenter d'un réel qui serait déconnecté des réseaux. / Alors ils ont respatialisé le corps. Par la grâce de la réalité augmentée, qui ajoute à la vision naturelle que nous avons d'un salon, par exemple, une couche d'icônes, d'objets ou de filtres fondue dans ce qu'on regarde. Ils l'ont réinséré, ce corps, dans un espace plus ample[43].

Le « technococon », c'est le terme inventé par l'écrivain pour décrire à la fois la dépendance aux nouvelles technologies, mais aussi le confort artificiel que celles-ci sont capables de créer pour les individus, qui ne veulent ainsi plus en sortir. Damasio ajoute :

> Bientôt, je me dis, bientôt on ne bougera même plus. À cause des pandémies montées en sauce et en panique ; à cause de l'insécurité que ce système nourrit à force de nous surprotéger. Nous ne bougerons plus pour de nobles motifs écologiques, ou encore par peur de rencontrer le corps de l'autre, cette sublime étrangeté. Ou tout simplement par flemme et facilité. / On ne travaillera plus qu'à la maison – pour ceux qui auront la chance d'en avoir une. Le cocon aura achevé de se refermer. Nos besoins incompressibles de mouvement passeront dans la Matrice, s'épuiseront en salle de fitness, continueront à sillonner les parcs avec des applis de *quantified self* pour mesurer nos foulées, nos pouls, nos taux de sudation et nous persuader que nos corps sont encore vivants puisqu'ils fonctionnent avec la même régularité chiffrée que les machines. / De l'univers de la voiture, nous n'aurons même plus l'ivresse de la vitesse, la coulée cinétique, cette sensation du vent chaud qui entre par la vitre baissée et vient balayer nos soucis et nos cheveux avant de ressortir en tourbillon – ce sillage. On pilotera des Hummer dans le métavers tandis que les rires de nos potes, à l'arrière, bruisseront dans le casque Oculus, merveilleusement spatialisé. Sans doute même qu'ils t'offriront le souvenir du vent chaud avec des ventilateurs enkystés dans les murs de ta chambre. Et tu trouveras ça génial. Tellement réaliste[44].

Dans son ouvrage (qui prolonge certaines des thématiques des *Furtifs*, comme nous le verrons), l'auteur imagine le développement de nos sociétés occidentales à partir de ses observations lors d'une visite dans la Silicon Valley. Il ne manque pas de mettre ses lecteurices en garde contre cette réalité artificielle que peuvent déjà former en partie plusieurs des dispositifs technologiques existants. L'écrivain dénonce

[43] DAMASIO, Alain. *Vallée du silicium*, Paris : Seuil, 2024, p. 30-31.
[44] *Id*., p. 48-49.

particulièrement la réalité virtuelle, tant dans ses discours que dans ses œuvres de fiction. Il en pointe l'absurdité, puisque cette course au « réalisme » artificiel ne peut remplacer selon lui les expériences du monde réel.

Si Damasio se positionne clairement contre les technologies et pour le « vivant », il se montre également concerné par les « frontières » physiques et symboliques qui séparent les différents groupes humains. Il avance notamment :

> Je vais attaquer sans ambages : passer une frontière aujourd'hui, même pour des touristes apparemment « bienvenues », constitue une épreuve. / Je ne veux pas comparer ça avec la situation des migrantes, ce serait obscène, tant la furie des frontières et la férocité « civilisée » des nanties que nous sommes tuent des êtres qui pourtant fuient, de toute évidence, une existence atroce devenue impossible dans leur pays. Parce qu'elles sont traquées, parce que les bombes tombent, parce qu'un pouvoir les a décrétées opposantes politiques ou religieuses, ou qu'elles ont juste eu la malchance tragique de naître en Érythrée ou de vivre en Syrie sous Bachar-el-Assad, ou plus récemment dans une Ukraine envahie par la Poutinie délirante, elles n'ont aucun autre choix que migrer. / Ne rien comparer non plus à Gaza, où l'on touche au stade terminal : celle de la migration forcée sans échappatoire possible, la « déportation intérieure » au cœur d'une prison à ciel fermé où, assoiffées et écrasées par Tsahal, les Palestiniennes fuient d'un coin à l'autre d'un camp urbain bombardé en continu, en espérant juste survivre. / Pas de comparaison, aucune, mais une raison *immunitaire et sécuritaire* commune cependant, pour qui sait décrypter. Ce que font les États-Unis à la frontière mexicaine, ce que fait Israël en Cisjordanie, ce que fait Orbán en Hongrie ou Meloni dans les ports italiens, pour ne prendre que quelques exemples, incarne la version accomplie, hystérique et fasciste du contrôle optimal des corps circulants que nous endurons pour notre part dans nos aéroports en mode placebo. « Pour de rire », dirait-on mais avec une même logique maniaque dont on pressent bien qu'à la moindre tension, elle se déploiera dans toute sa cruauté allophobe : tout corps ou culture étrangère au système aura vocation à être purgée. Voilà pourquoi s'attacher à ce qu'ils nous font, en toute « normalité », pour un banal voyage, mérite une attention fine[45].

L'écrivain pointe la « banalité » des nombreux contrôles par lesquels il faut aujourd'hui passer pour entrer dans un pays ou d'en sortir. Le « faire monde(s) » idéal de Damasio rencontre ainsi sur plusieurs points celui de Le Guin. En effet, l'auteur français encourage à délaisser les dispositifs technologiques pour revenir à un contact réel entre les individus, qui ait lieu en « face à face », afin de faire tomber les murs que la technologie dresse pour isoler l'humain.

> La frontière, nous l'affrontons partout, mais nous la créons d'abord dans nos têtes. C'est nous qui la fabriquons chaque jour quand nous refusons l'autre et l'altérité, le voisin, le bizarre, le *queer*, le pas-comme-nous. Quand nous rejetons sans le reconnaître le caractère absolument singulier de l'autre, avec sa culture musicale, sa cuisine au curry, sa façon de dire bonjour, de remercier à deux mains, de manifester son désaccord ou de se taire pour l'exprimer. / La frontière est l'autre nom de la peur. Sa matérialisation physique. Une frontière est faite de grillages barbelés à l'espoir d'une sécurité impossible. Un jour, on comprendra peut-être qu'il n'existe pas de formule sociopolitique pour être tranquille d'avance. Une société qui espère cette sérénité se suicide comme société libre. / Moi j'aime celles qui fabriquent des ponts – pas des murs. La formule est facile ? Elle pose bien difficulté pourtant : faire un pont exige de l'art, une mise à niveau des berges, l'enjambement d'un fleuve, des piliers qu'on construit, des culées, des arcs et des câbles intelligemment tendus. Faire un mur demande juste | des briques[46].

[45] *Id*., p. 72-73.
[46] *Id*., p. 88-89.

Comme Le Guin, l'écrivain français dénonce une appréhension biaisée de « l'autre », qui encourage un repli sur soi de la part de communautés et de pays qui choisissent de se refermer sur eux-mêmes en rejetant les interactions avec l'altérité.

Dans l'une de ses interviews, Damasio précise sa pensée quant à l'impact des dispositifs technologiques sur le quotidien des êtres humains : « [A]ujourd'hui on se retrouve dans des espaces extrêmement confortables, […] ce que j'appelle le techno-cocon […] et je pense qu'on a atteint un stade où il faut maintenant redéchirer le techno-cocon, le réouvrir pour retrouver cette dynamique de liberté[47]. » « Redéchirer le cocon », pour l'auteur, c'est aller vers le « vivant ». Damasio détaille plus avant cette notion qu'il emploie dans ses textes en faisant référence à son roman *Les Furtifs* :

> Qu'est-ce que ça veut dire « vivant » ? Qu'est-ce que ça veut dire un « être vivant » ? Qu'est-ce que c'est une manière d'« être vivant » pour tel ou tel animal ? Et du coup j'ai toujours dans mes livres un personnage qui est philosophe parce que c'est… moi ça fait partie des figures que j'admire le plus. Et Varech incarne ça, mais c'est un philosophe du vivant et c'est lui qui nous fait comprendre en profondeur ce que sont les furtifs, c'est-à-dire la plus haute forme du vivant[48].

Avec les furtifs, des créatures hybrides qu'il invente, l'écrivain imagine une espèce réellement novatrice avec laquelle les personnages humains vont devoir apprendre à interagir. Son ouvrage est ainsi une proposition de nouveaux rapports entre êtres humains et non-humains, mais aussi une invitation à les appliquer dans la réalité.
L'œuvre de Damasio rejoint en ce sens les récits de Le Guin, en tant qu'elle narre le quotidien d'êtres humains qui sont confrontés à plusieurs formes d'altérités. *Les Furtifs* pourrait ainsi être considéré, au même titre que les romans de l'autrice américaine, comme une sorte d'« ethno-fiction » puisqu'il s'agit de comprendre une nouvelle espèce non-humaine, et ses modes de vie, tout en faisant un retour critique sur la société de l'auteur, du narrateur et des personnages. Écrire une fiction qui se déroule en France, dans un futur hypothétique, a ainsi pour but de proposer une vision de sociétés alternatives au sein desquelles les protagonistes repensent leurs relations aux « autres » sous toutes leurs formes.

On le comprend, les raisons qui nous ont poussée à étudier conjointement ces deux auteurices tiennent à certains points communs partagés par Le Guin et Damasio. Les deux écrivain·e·s sont en effet tous deux engagés politiquement, ils sont sensibles aux questions d'ordre écologique (anthropocénique même) et font des critiques dans leurs œuvres du néolibéralisme et du capitalisme. De même, nous trouvons un intérêt très

[47] CAZALS, Thomas (réalisateur). *En Provence, Alain Damasio à l'école des vivants* [film], Arte, 2024. [En ligne] https://www.arte.tv/fr/videos/118764-001-A/en-provence-alain-damasio-a-l-ecole-des-vivants/d
[48] *Ibid*.

marqué dans leurs utopies critiques pour diverses formes d'altérités. Le ou les protagonistes découvrent et rencontrent des cultures « autres » au cours de leur aventure et les conséquences de ces interactions sont radicales. Le Guin et Damasio partagent aussi une grande connaissance des Sciences Humaines et Sociales. Si l'écrivaine américaine est plus influencée par l'anthropologie et l'ethnologie, l'auteur français a pour références plusieurs grands philosophes, dont Deleuze et Nietzsche, ainsi que certains anthropologues dont Philippe Descola.

Ces points communs nous ont motivée à composer ainsi notre corpus de travail, mais les différences notables entre les deux écrivain·e·s ont aussi eu un rôle à jouer dans notre choix. Le fait que Le Guin et Damasio soient de nationalités et d'époques différentes nous permettra précisément de comparer la manière qu'ont les auteurices d'appréhender des problématiques sociétales similaires dans des contextes d'écriture différents (à une cinquantaine d'années d'intervalle pour deux des romans choisis). Le genre de chacun des écrivain·e·s nous est aussi apparu comme une question intéressante : le fait d'étudier respectivement les points de vue d'une femme et d'un homme sur ces problématiques sociétales nous a semblé pertinent, d'autant que les questions de genres sont traitées dans l'ensemble des œuvres choisies. Notre objectif ici est ainsi de poser les jalons d'une réflexion ethnocritique autour de ce que « faire monde(s) » peut signifier dans des récits de science-fiction écrits par des auteurices conscientes que les actions humaines ont un impact destructeur sur le climat, sur la planète Terre et sur l'ensemble du vivant.

Nous avons donc choisi deux œuvres de Le Guin. Tout d'abord, *La Main gauche de la nuit*, qui est l'œuvre la plus célèbre de l'autrice. Il s'agit également de l'une des premières de son Cycle de Hain. Les lecteurices y suivent Genly, un diplomate terrien envoyé sur Géthen afin d'y présenter l'Ekumen, un réseau pacifique composé de plusieurs planètes qui collaborent[49]. Nous avons ensuite sélectionné *Le Dit d'Aka*, qui a reçu le prix Locus en 2001, qui est le dernier roman du cycle. Ce choix nous permet de comparer l'évolution de l'écriture et des points de vue de l'autrice sur une trentaine d'années. Dans cette œuvre, la protagoniste est une Terrienne du nom de Sutty qui a pour mission d'étudier les littératures et langues anciennes sur la planète d'Aka. Son travail est toutefois entravé par les réglementations gouvernementales en vigueur sur l'astre, qui ont détruit tous les livres en dehors des manuels de savoir-vivre rédigés par l'instance dirigeante d'Aka. Quant à Damasio, nous avons décidé d'étudier *Les Furtifs*,

[49] Les résumés détaillés des romans sont disponibles en Annexes.

une œuvre qui met en scène des créatures dont les corps se métamorphosent constamment : les furtifs. Dans cet ouvrage, l'auteur raconte l'histoire de Lorca, un homme dont la petite fille a mystérieusement disparu à Orange (en France) en 2040. Le protagoniste, convaincu que son enfant est toujours en vie, rejoint les rangs de l'armée au sein d'une division spéciale qui chasse et étudie les furtifs. La question du « faire monde(s) » est essentielle dans ces trois romans, puisqu'ils racontent tous les expériences de protagonistes humains qui découvrent de nouvelles cultures, voire de nouvelles formes de vie.

Qu'est-ce que « faire monde(s) » en littérature ?

Les théories littéraires sur la notion de « monde » sont fondamentales pour notre sujet. Nous allons donc en premier lieu les parcourir afin de poser les bases de la recherche, auxquelles nous tenterons d'articuler nos perspectives ethnocritiques. Pour Anne Besson, spécialiste des littératures de l'imaginaire, « [p]arler de "mondes possibles" à propos d'œuvres fictionnelles, c'est faire référence à la fois à un *topos* littéraire passablement éculé, mais dont la pérennité mérite d'être soulignée et interrogée, et à une tradition philosophique elle-même revivifiée par la théorie littéraire[50]. » La chercheuse souligne également la dimension double du « monde », qui est à la fois le fruit des rencontres entre les êtres humains, mais également « […] une construction, largement nourrie de fiction[51] […] » qui serait propre à chacun. Elle introduit ainsi le fait que chaque individu dispose de sa « vision individuelle du monde[52] » en fonction de ses expériences personnelles. Besson précise que, si le « monde » fictionnel existe depuis longtemps, il provoque toujours une forme de fascination et d'intérêt qui traverse les âges.

> Les logiciens des années 1970 qui se penchent sur la "métaphysique de la modalité" auront ainsi recours au vocabulaire de la narration fictionnelle, qu'ils prennent comme "modèle" dans le sens usuel d'"exemple parlant" quand ils cherchent à *donner une idée* de ces états de choses projetés par l'énonciation de phrases modales – ils "empruntent et retournent" la vieille métaphore littéraire, selon Marie-Laure Ryan, qui cite Alvin Plantinga, pour qui "un monde possible est comparable à un « livre »", ou R. M. Adams, qui "qualifie la description formelle d'un monde d'« histoire » de ce monde". On pourrait leur ajouter les noms plus fameux de David Lewis, qui défend l'actualité "interne" de chaque monde possible, ou de son symétrique dans "l'excentricité", Nelson Goodman avec *Manières de faire des mondes*. À l'autre extrémité du spectre, Goodman est en effet de ceux, depuis de plus en plus nombreux, qui n'hésitèrent pas à dénoncer la supériorité statutaire du "monde

[50] BESSON, Anne. *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris : CNRS EDITIONS, 2015, p. 27.
[51] *Id*., p. 28.
[52] *Ibid*.

> actuel" en mettant en lumière son caractère tout aussi construit que celui des fictions, et à l'aide des mêmes procédés[53].

Les liens entre fictions, écritures et « mondes » sont ainsi noués très tôt. Une distinction est toutefois faite dans les travaux qui traitent du sujet. Certains s'accordent à parler des « mondes » à partir d'un cadre philosophique, où « […] un monde est considéré comme une construction conceptuelle[54] […] », tandis que d'autres, dans un cadre littéraire, prennent « [les mondes] dans un sens littéral, comme constellations de constructions concrètes[55]. » Les définitions du « monde » divisent donc et les théories littéraires s'inspirent également des réflexions issues d'autres disciplines critiques.

Le sociologue Jean-Pierre Esquenazi avance par exemple que « l'idée qu'une population a d'elle-même est le résultat symbolique des conditions réelles et de figures imaginaires auxquelles chacun peut se référer. Le réel et l'imaginaire convergent pour former certaines représentations qui offrent à la communauté des marques symboliques de sa propre existence[56]. » Le « monde » et ses représentations seraient donc une construction mêlant à la fois la réalité palpable des individus et les éléments tirés de l'imaginaire d'une société. Celui-ci ne s'arrête ainsi pas au monde physique. Dans le domaine de la psychologie culturelle, Jerome Bruner met en avant les liens entre la création littéraire, le fait d'écrire à partir d'expériences personnelles, et la manière dont le monde réel est perçu, confirmant d'indéniables rapports entre la réalité et les univers fictionnels, qui ne sont pas unilatéraux, mais fonctionnent bien dans une dynamique d'échanges perpétuels[57].

Besson précise également, en parlant spécifiquement des sagas qui s'étendent sur plusieurs tomes, que :

> Le « monde », « l'univers », c'est […] ce qui, à jamais inaccessible en tant que tel, dépasse et fédère les occurrences, leur donne leur cohérence tout en permettant leurs prolongements. Le monde est donc supposé plus pérenne que ses différentes expressions : il dure en s'étendant et il s'étend parce qu'il dure. Enfin, c'est davantage et *d'abord* un décor et une encyclopédie qu'une histoire ou des personnages[58].

---

[53] *Id*., p. 31.
[54] *Id*., p. 33.
[55] *Ibid*.
[56] ESQUENAZI, Jean-Pierre. « Peuples sériels », Dans Jöelle Deniot et Alain Pessin (dir.), *Les Peuples de l'art*, t. II, Paris : L'Harmattan, 2006, pp. 129-145, p. 133.
[57] BRUNER, Jerome. *Actual Minds, Possible Worlds*, cité par Anne BESSON, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 39-40.
[58] BESSON, Anne. *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 49-50.

Le monde fictionnel est ainsi distingué du récit. Si des aventures prennent place au sein de cet univers, celui-ci a avant tout une existence en tant que « monde » qui a été réfléchi tant dans son organisation géographique qu'historique, qui a été peuplé par un certain nombre de communautés et qui a vu des cultures diverses se développer. Nous parlons, dans le cadre de ce travail, comme Besson, des mondes qui sont créés dans des fictions relevant des genres de l'imaginaire. Il est question pour nous plus précisément d'étudier des univers de science-fiction, mais ceux-ci partagent des caractéristiques qui sont également celles des mondes fictionnels de *fantasy* :

> […] [l]e décor dont il est question est donc celui d'une « géographie imaginaire » au sens que lui donne Pierre Jourde, impliquant l'« ampleur de l'espace considéré » et un réseau de toponymes inventés formant « une structure autonome nettement détachée de l'espace connu et exploré au moment où écrit l'auteur. » Et de la même façon, l'encyclopédie dont il est question est pour sa part une « xéno-encyclopédie » - c'est le terme qu'emploie Richard Saint-Gelais à propos de la science-fiction, le forgeant sur le concept bien connu d'Umberto Eco pour désigner la participation du lecteur à l'élaboration du monde qu'il découvre, opération de recoupement des informations spécifiques au texte et des connaissances extérieures importées[59].

Dans notre travail, nous tenterons de la même manière de mettre en avant les ponts qui sont effectués par Le Guin et Damasio entre leurs univers fictionnels et leurs mondes référentiels. Les auteurices de l'ouvrage *La théorie littéraire des mondes possibles* pensent l'étude des mondes à partir des deux approches, même si celles-ci ne disent pas tout des mondes fictionnels. Ce qui apparaît dans leurs travaux, c'est que « [l]a catégorie des mondes possibles a l'avantage sur la catégorie plus large des mondes fictionnels de permettre de poser la question des rapports entre les fictions d'une part et entre la fiction et le monde réel[60]. » Lavocat avance une première perspective qui :

> […] introduit un élément de subjectivité, tout en le pensant de manière objective. Les mondes possibles sont alors des modèles abstraits de la représentation mentale entre ensembles de choses. Le monde est « projeté ». On étudie la façon dont un univers mental donné se représente les rapports entre les mondes (c'est dans cette mesure que nous avons pu parler de relations d'accessibilité « désactivées »). On considère les mondes possibles comme des mondes de départ à partir desquels on construit des variantes, d'autres mondes possibles. On peut alors regarder, avec les puissantes lunettes dont se moquait Kripke, le monde actuel à partir du ou des mondes fictionnels, le monde actuel à partir du monde de l'auteur, ou bien (ce que nous n'avons pas abordé), les mondes possibles tels que les projettent les personnages, en les confrontant à différents mondes (dont celui de la fabula)[61].

Ensuite, la deuxième option consiste à :

> […] envisager cette démarche de façon empirique, en privilégiant le point de vue du lecteur. Elle relève alors des sciences cognitives, d'une approche phénoménologique ou pragmatique. La théorie

[59] *Id*., p. 50.
[60] GARNIER, Xavier. « Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles* », *Itinéraires*, Paris : Université Sorbonne Paris Nord, 2011, pp. 171-173. [En ligne] https://journals.openedition.org/itineraires/1682
[61] LAVOCAT, Françoise (dir.). *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS Éditions, 2010, p. 50.

> des mondes possibles devient celle des processus mentaux qui se déroulent soit chez l'auteur, soit chez le lecteur, lorsqu'ils sont confrontés à des mondes alternatifs[62].

L'étude des univers fictionnels nous paraît être essentielle afin de comprendre, précisément, comment Le Guin et Damasio « font monde(s) » dans leurs œuvres. Au cours de nos analyses, nous questionnerons aussi ce que les « mondes » fictionnels créés par les auteurices disent de leur société d'écriture. Nous mettrons donc en avant les critiques et les propositions effectuées par Le Guin et Damasio sur leur culture respective à partir des univers implantés dans leurs romans, en nous concentrant aussi sur les manières dont les protagonistes eux-mêmes considèrent leur « monde ».

Mais notre point de vue sera ici plus anthropologique, puisque nous sollicitons dans cette question la notion de « cosmologie[63] », telle que le philosophe Vincent Descombes la définit à partir des travaux des anthropologues Mary Douglas et Louis Dumont, à savoir comme une « théorie collective du monde[64] ». Nous voyons ici la continuité avec ce qu'avance Marie-Laure Ryan, qui met l'accent sur la manière dont les personnages appréhendent ce « monde » duquel ils émanent. Ceux-ci peuvent ne pas considérer le monde fictionnel exactement tel qu'il a été pensé par l'auteurice. Leurs conceptions sur cet univers se heurtent également à celles des autres personnages qui se façonnent, eux aussi, leur propre idée du monde. La théoricienne de la littérature introduit l'idée que tous ces « mondes » ou « univers alternatifs » peuvent interagir les uns avec les autres, et peuvent ainsi être sujets à des formes de conflits. Elle précise :

> Au cours d'un récit, la distance entre les mondes – c'est-à-dire leur degré d'incompatibilité – est sujette à de constantes fluctuations. On peut définir le moteur de l'intrigue comme le désir des personnages d'éliminer le conflit de leur domaine privé. La théorie des mondes possibles présente aussi l'intrigue comme un mouvement de mondes dans l'univers narratif. Ce mouvement ne se termine pas quand tous les conflits sont éliminés, car quand les personnages sont en relation de compétition, l'élimination du conflit dans le domaine d'un personnage crée un conflit dans le domaine d'un autre personnage. On peut dire que le conflit est une condition permanente dans les univers narratifs, comme, hélas, dans la réalité[65].

Nous reprendrons à notre compte aussi l'idée que le roman moderne peut se définir comme « un conflit de cosmologies » mais c'est à Descombes que nous emprunterons surtout pour le penser.

Nous souhaitons donc analyser dans ce travail comment les auteurices de notre corpus dépassent une prétendue unité du « monde » afin de mettre en scène de

---

[62] *Id*., p. 50-51.
[63] DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1987.
[64] *Id*., p. 178.
[65] RYAN, Marie-Laure. « Chapitre 2 : Cosmologie du récit : des mondes possibles aux univers parallèles », dans Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS Editions, 2010, pp. 53-81, p. 60.

nouvelles manières de « faire monde(s) » qui prennent en compte différentes formes d'altérités. La question n'est pas neuve :

> Dans la tradition judéo-chrétienne, la *Genèse* pose l'organisation du monde à partir de la mise en ordre d'un chaos (*Tohu-Bohu*) primordial tandis que le monde de la scolastique médiévale est donc glorifié comme une perfection anthropocentrée : il s'agit d'une *création* divine, obéissant à une finalité – vision que ne manquera pas de reprendre la cosmologie rationnelle (notamment Leibniz […]). Désacralisé par l'entreprise scientifique, il obéira cependant toujours à des lois qui en circonscrivent l'imprévisibilité et la discontinuité. La cosmogonie scientifique – de Galilée à l'astrophysique actuelle – cherche à reconstituer, par la précision du calcul, les processus par lesquels le monde s'est constitué comme unité. Les récits mythologiques, philosophiques et scientifiques cherchent à faire *résonner* l'unité foisonnante du monde, à en défier la silencieuse majesté. L'Antiquité gréco-romaine (notamment Pythagore) étudie la musique des sphères – l'univers étant régi par des rapports numériques harmonieux et les distances entre planètes réparties selon des proportions et intervalles musicaux[66].

Mais elle est d'une actualité brûlante : « *Re*faire monde » est le titre du dossier dirigé par Gefen et Krause que nous venons de citer. C'est par l'étude des mondes fictionnels de science-fiction contemporaine que nous souhaitons, en anthropologisant davantage le point de vue, contribuer à cette problématique sociétale majeure.

L'un des objectifs de notre analyse sera de montrer comment Le Guin et Damasio proposent de repenser l'histoire humaine en remettant au centre les relations entre êtres humains et entités vivantes non-humaines. En effet, les deux auteurices présentent de nouveaux modes d'existence dans leurs œuvres, en considérant que la Terre n'est pas un passif élément de décor, mais bien un sujet à part entière :

> Si, dans la structure de pensée de la modernité, la planète est conçue comme un arrière-plan sur lequel déployer notre agentivité illimitée, aujourd'hui notre pouvoir présumé sur la planète se renverse en son contraire, révélant l'impuissance humaine face à la masse des effets imprévus et non souhaités de son action transformatrice. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, plus nous essayons de plier la planète à nos propres désirs, plus elle se manifeste en tant que « sujet » indépendant de nous : loin d'être une toile de fond inerte, elle émerge au contraire comme un « co-acteur » capable d'agir, réagir et rétroagir de multiples façons que nous ne sommes ni en mesure de prévoir ni de contrôler entièrement, en nous laissant avec l'étrange sentiment d'avoir été dépossédés et décentralisés de notre propre histoire[67].

Chiara Mengozzi poursuit en précisant le rôle de la littérature qui est « […] peut être l'un des domaines discursifs dans lesquels la planète, cet "hyperobjet" si fondamental dans nos vies, mais en même temps si insaisissable, peut être pensée, imaginée, sentie, étant donné que les sciences du système-terre (leurs modèles, graphiques, données) nous permettent de penser le système terrestre mais non pas d'en faire l'expérience, de le ressentir, de le relier à nos vies de tous les jours[68]. » Elle met en avant la pensée de

---

[66] GEFEN, Alexandre, KRAUSE, Pamela (dir.). « Refaire monde », *Revue des Sciences Humaines*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, mars 2022, pp. 07-14, p. 9.
[67] MENGOZZI, Chiara. « "Le monde ne suffit pas". Rencontres littéraires avec la planète évanescente », dans Alexandre Gefen, Pamela Krause (dir.), « Refaire monde », *Revue des Sciences Humaines*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, mars 2022, pp. 137-154, p. 142-143.
[68] *Id*., p. 143-144.

Gayatri Chakravorty Spivak, qui invite à « se décentrer » à partir du concept de « planète », afin de « […] contrebalancer l'arrogance cartographique des approches de la littérature mondiale et [de] dépasser les paramètres des littératures occidentales en faisant l'effort de penser l'altérité – toute forme d'altérité – comme quelque chose qui ne dérive pas de nous, qui n'est pas notre négation dialectique […][69] » Ainsi, réfléchir au « faire monde(s) » de façon plus élargie (la planète) permettrait de considérer les altérités et la pluralité des « mondes », en opposition avec l'idéalisme d'une parfaite unité.

« Faire monde(s) », à l'ère de l'Anthropocène

Comme on le voit, « faire monde(s) » en littérature implique inévitablement un recours à des notions et problématiques qui sont au cœur des sciences humaines et sociales. Cet aspect est plus crucial encore si l'on se revendique d'une ethnocritique de la littérature. En effet, en anthropologie, « faire monde(s) » est une problématique centrale pour de nombreuses réflexions qui visent précisément à comprendre comment « vivre ensemble » et non pas seulement entre individus humains. Les questionnements relatifs à l'Anthropocène ont rendu les interactions entre humains et non-humains plus actuelles encore. L'anthropologue Philippe Descola écrit dans l'ouvrage *Penser l'Anthropocène* : « Alexandre de Humboldt définissait l'objet de sa recherche comme l'étude de "l'habitabilité progressive de la surface du globe", qu'il entendait comme la façon dont les humains avaient peu à peu transformé leurs environnements pour les plier à leurs usages et former des écosystèmes au sein desquels ils étaient devenus des forces décisives[70]. » Toutefois, pour lui, toute l'humanité n'est pas à l'origine de l'Anthropocène. Une partie d'entre elle subit les conséquences des décisions et des actions de certains groupes humains qui ont travaillé pour améliorer leurs conditions de vie au détriment de toutes les autres espèces vivantes. Descola met également en avant le fait que cette manière de concevoir le rapport de l'être humain à la planète, ainsi qu'à tout son environnement, relève d'un « système, un mode de vie, une idéologie, une manière de donner sens au monde et aux choses dont la séduction n'a cessé de s'étendre[71] […] ».

[69] *Id*., p. 144-145.
[70]DESCOLA Philippe. « Chapitre 1. Humain, trop humain ? », *in* Rémi Beau *et al*., *Penser l'Anthropocène*, Presses de Sciences Po, pp. 19-35, 2018. p. 19.
[71] *Id*., p. 20.

La question est d'importance pour un corpus comme le nôtre, puisqu'il est constitué de fictions climatiques. Descola distingue dans ses textes « l'anthropisation » et « l'Anthropocène », questionnant la date d'entrée dans cette dernière :

> J'ai […] fini par prendre conscience que l'anthropisation et l'Anthropocène sont des choses bien différentes. La première résulte de ce mouvement de coévolution des humains et des non-humains, ininterrompu depuis 200 000 ans, qui a façonné la terre en altérant les écosystèmes et leurs conditions de fonctionnement de façon parfois irréversible et avec des effets régionaux non intentionnels – ainsi en va-t-il, par exemple, de l'incidence de la déforestation sur les cycles climatiques locaux ou de l'agriculture intensive sur la structure des sols (que l'on songe au dessèchement de la forêt ombrophile à Bornéo ou au Dust Bowl aux États-Unis). Tandis que l'Anthropocène désigne un effet systémique plus global, auquel les altérations d'écosystèmes locaux contribuent sans doute pour une part, mais dont le résultat général est une transformation cumulative et en voie d'accélération du fonctionnement climatique de la Terre, transformation dont les conséquences vont se faire sentir pendant un grand nombre de siècles, peut-être de millénaires, et qu'il n'est pas absurde de faire remonter aux débuts de la révolution industrielle, vers 1800[72].

L'anthropologue précise encore que : « La date la plus plausible pour faire débuter l'Anthropocène demeure les commencements de la révolution industrielle à la fin du XVIIIe siècle, et c'est d'ailleurs celle que les inventeurs du concept d'Anthropocène, Paul Crutzen et Eugene Stoermer, ont eux-mêmes retenue lorsqu'ils ont fait démarrer leur nouvelle ère géologique avec le perfectionnement par James Watt de la machine à vapeur[73]. » Cette période serait ainsi représentative d'un basculement dans l'évolution de la planète, puisqu'elle amène à considérer les actions humaines comme ayant un impact direct et massif sur la Terre. Si les conséquences de l'entrée dans l'Anthropocène ne sont pas encore parfaitement connues, celle-ci marque en tout cas un changement majeur dans le développement de notre planète.

> Si les sciences sociales ont un rôle à jouer dans cette ère qui s'ouvre, à la fois comme outil d'analyse et comme réflexion sur des futurs différents, c'est qu'elles sont capables de jouer sur différentes échelles de temps et d'espace afin de saisir toute la gamme des transformations qui va affecter, quand cela n'a pas déjà commencé, en différents lieux et pour différents collectifs d'humains et de non-humains, les manières d'habiter la terre[74].

Une corrélation peut être établie entre cet objectif des Sciences Humaines et Sociales et la création des mondes dans les romans de Le Guin et de Damasio.

Les auteurices proposent dans leurs utopies critiques de représenter des cultures nouvelles où les interactions entre êtres humains et non-humains sont repensées, une démarche qui résonne avec les propositions de Descola pour répondre à l'Anthropocène. « Même si la solution que nous voudrions pour l'avenir, une façon différente de vivre ensemble à la fois entre humains mais aussi entre les humains et les

[72] *Id*., p. 22-23.
[73] *Id*., p. 24.
[74] *Id*., p. 21.

non-humains, n'existe pas encore, nous avons au moins l'espoir, puisque d'autres l'ont fait avant nous dans d'autres civilisations et d'autres sociétés, de pouvoir inventer des manières originales d'habiter la terre[75]. »

Dans son commentaire sur *Comment pensent les forêts ?* d'Eduardo Kohn, Descola prolonge encore ses réflexions sur les liens entre humains et non-humains. Il précise que, pour penser les interactions entre ces entités, il faut abandonner l'idée selon laquelle l'environnement dans lequel nous vivons n'est qu'un territoire inerte et passif sur lequel nous nous établissons. « [Kohn reconnaît implicitement [que] chaque forêt, chaque montagne, chaque lac pense d'une manière propre, car le réseau sémiotique qu'il nourrit, de même que les formes générées par l'écosystème au sein duquel ce réseau sémiotique se déploie, sont calibrés pour des formes de vie spécifiques, pour des liens de causalité environnementaux spécifiques, et pour des interprétants spécifiques[76]. » Des entités appartenant aux territoires, comme les forêts ou les lacs, ne devraient ainsi pas être considérées comme des éléments inertes, mais bien comme des réseaux vivants, qui s'établissent selon des systèmes différents de ceux de l'être humain, tout du moins dans la pensée occidentale. Descola ajoute que : « Lorsque Kohn a été enjoint par les Runa de dormir sur le dos afin qu'un jaguar en maraude puisse éventuellement le voir comme un être capable de lui faire face, et ainsi qu'il l'épargne, il a dû faire confiance à ses hôtes, et accepter de croire que la façon dont ils pensaient que les jaguars voient les humains est pertinente pour sa vie dans la forêt[77]. » Le but de l'anthropologie ne serait pas seulement de présenter la possibilité d'autres manières de « faire monde(s) », mais aussi de démontrer la légitimité et l'intérêt de celles-ci.

Des philosophes se sont également intéressés à ces questions du « vivre ensemble » et du « faire monde(s) ». Bruno Latour rejoint les réflexions de Descola selon lesquelles la Terre, les entités non-humaines, sont précisément « extérieures à l'humain[78] », au sens où elles se dirigent par elles-mêmes sans intervention externe. Il précise que « chaque puissance active se donne un avenir propre (ce qu'on appelle en anglais "*agency*" et qui n'est pas réservé simplement aux acteurs humains). De ce fait, c'est l'interaction de tous ces êtres qui constitue une planète vivante, dont les effets ne

[75] *Id*., p. 38-39.
[76] DESCOLA, Philippe. « Chapitre 1. Humain, trop humain ? », dans Rémi Beau *et al*., *Penser l'Anthropocène*, Paris : Presses de Sciences Po, 2018, pp. 19-35, p. 97.
[77] *Id*., p. 99.
[78] DAMOUR, Franck, EUVÉ, François, SARTHOU-LAJUS, Nathalie. « Composer un monde commun, Entretien avec Bruno Latour », *Études*, n° 1, Paris : Société d'Éditions de Revues, 2015, pp. 69-78, p. 72.

sont évidemment pas dirigés par quoi que ce soit d'extérieur à eux[79]. » Nous retrouvons ici l'idée qui était présente chez Kohn, au sujet d'un réseau spécifique par lequel fonctionnent des entités non-humaines comme les forêts ou les montagnes. Latour avance bien ici que pour « faire monde(s) », il est impossible de ne considérer que les êtres humains. Il dit encore : « Comme Viveiros de Castro l'a montré de façon convaincante, la question de "l'autre", si centrale dans de récents travaux, a été formalisée avec trop de sophistication. Il y a bien plus de façons d'aborder l'altérité que ce que le plus tolérant des esprits peut concevoir[80]. »

En prolongeant les réflexions de Descola sur la distinction Nature/Culture, Latour cherche à mettre en avant la désuétude du concept de « nature » aujourd'hui. Comme il le démontre dans ses écrits, rien n'est complètement « naturel » de nos jours et, de même, la « nature » n'est pas complètement exclue dans les créations humaines. Le philosophe soulève également un point important, qui se trouve au centre des réflexions sur l'Anthropocène, à savoir le réchauffement climatique :

> Parler de l'« origine anthropique » du réchauffement climatique global n'a aucun sens, en effet, si l'on entend par « anthropique » quelque chose comme l'« espèce humaine ». Qui peut prétendre parler de l'humain en général, sans susciter aussitôt mille protestations ? Des voix indignées vont s'élever pour dire qu'elles ne s'estiment en aucune manière responsables de ces actions à l'échelle géologique – et elles auront raison ! Les nations indiennes au cœur de la forêt amazonienne n'ont rien à voir avec l'« origine anthropique » du changement climatique – du moins tant que des politiciens en campagne électorale ne leur ont pas distribué des tronçonneuses. Pas plus que les pauvres des bidonvilles de Bombay qui ne peuvent que rêver d'avoir une empreinte carbone plus importante que celle laissée par la suie noire émise par leurs foyers de fortune. Pas plus que l'ouvrière obligée de faire de longs trajets en voiture parce qu'elle n'a pas pu trouver un logement abordable près de l'usine où elle travaille : qui oserait lui faire honte de sa trace carbone[81] ?

Selon le philosophe, l'idée d'une unité humaine globale n'est précisément plus envisageable à présent que le passage à l'Anthropocène est discuté. Celui-ci inviterait au contraire à repenser les individus, les communautés comme des entités plurielles, attachées à leurs territoires et non pas simplement comme « l'humanité ». Latour insiste sur la nécessité de se détacher du global, de la globalisation systématique pour mieux considérer les différents groupes qui composent l'humanité et, plus largement, la Terre. Il met en avant l'importance de telles réflexions, celles-ci pouvant permettre aux individus, à terme, de mieux comprendre leur environnement et les différentes urgences climatiques auxquelles il est soumis. Selon Latour, l'entrée dans l'Anthropocène marque une nouvelle forme de « puissance » de l'humanité qui n'est

[79] *Ibid*.
[80] LATOUR, Bruno. « Quel cosmos ? Quelles cosmopolitiques ? », dans Jacques Lolive *et al.*, *L'émergence des cosmopolitiques*, Paris : Éditions La Découverte, 2007, pp. 69-84, p. 72.
[81] *Id*., p. 160.

pas sans conséquence. Au contraire, celle-ci est supposée contraindre l'être humain à repenser son rapport à son environnement et à toute la planète.

Latour n'est pas le seul philosophe à s'interroger sur le « monde » et la façon dont les êtres humains « font monde(s) » aujourd'hui. Donna Haraway met un point d'honneur à proposer des réflexions sur le « monde » que nous habitons depuis un point de vue écoféministe. Pour Delphine Gardey, dans l'avant-propos de l'édition française du *Manifeste Cyborg,* Haraway, « [h]istorienne et anthropologue […], nous dit combien les sociétés occidentales, et la plus dominatrice d'entre elles – les Etats-Unis –, ont changé au XXe siècle et pris le parti de changer le monde en privilégiant (elle pourrait dire *fétichisant*) un rapport instrumental ou *technoscientifique* qui reconfigure sans cesse les limites de l'intérieur et de l'extérieur, de la nature et de la culture, du vivant et de l'artefact[82]. » Elle précise : « […] un des objets principaux de Donna Haraway, c'est le vivant ou, plus précisément, l'historicité des formes vivantes, la relation que ces formes entretiennent au monde, les limites qu'il est possible de leur donner ou encore les modalités suivant lesquelles les catégories biologiques contaminent (elle parle de "transfusion") les catégories politiques[83]. » Haraway met ainsi l'accent, dès 1985, sur les relations avec le « vivant », avec les entités non-humaines qui se manifestent sous les formes de la faune, de la flore et d'autres encore.

Sa pensée nous concerne de près dans la mesure où elle cite à de nombreuses reprises Le Guin, notamment dans son ouvrage *Staying with the Trouble* où elle souligne l'importance de la théorie de la fiction-panier, développée par l'autrice américaine, qui permet de repenser le rapport à la fiction et à la narration :

> Comme Le Guin, Bruno Latour comprend passionnément la nécessité de changer l'histoire, d'apprendre d'une certaine manière à narrer – à réfléchir – en-dehors du récit phallique des humains dans l'Histoire, dans lequel les connaissances sur la manière de s'assassiner les uns les autres – et, avec nous, d'innombrables multitudes de vivants terrestres – ne sont pas rares[84].

Dans ses recherches qui touchent aux questions des relations avec d'autres formes de vie, Haraway étudie une entité de plus en plus présente dans le quotidien des sociétés occidentales, le cyborg.

---

[82] GARDEY, Delphine. « Avant-propos », dans Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris : Exils, 2007, pp. 9-16, p. 11.
[83] *Ibid*.
[84] « Like Le Guin, Bruno Latour passionately understands the need to change the story, to learn somehow to narrate - to think - outside the prick tale of Humans in History, when the knowledge of how to murder each other - and along with each other, uncountable multitudes of the living earth - is not scarce. » [notre traduction] HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble*, Durham : Duke University Press, 2016, p. 40.

> Donna Haraway est étroitement associée à la figure du cyborg, dont on lui attribue abusivement la maternité. Rappelons que la figure du cyborg, hybride mi-humain mi-machine, « organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman », est utilisée comme une métaphore stratégique, un trope puissant, une ressource imaginaire ouvrant à d'autres narrations de l'humain et de la nature, de la science et de la culture. Donna Haraway n'a pas inventé la figure du cyborg mais elle l'a placée au centre d'une épistémologie politique radicale[85].

Laurence Allard ajoute : « C'est justement en tant que créature née de la Science et de la Fiction, que le cyborg nous pousse à imaginer, dans une posture de réflexivité critique – la fameuse puissance heuristique de la fiction – à quoi nous ouvre la transgression de toutes les frontières du grand partage moderne, l'abandon de toute pensée dualiste opposant science et nature, dissociant l'organique du machinique, isolant les animaux des humains, disjoignant le corps de l'esprit, distinguant les hommes des femmes[86]. » La figure du cyborg, telle qu'elle a été pensée par Haraway, permettrait ainsi de se détacher de nos biais culturels et d'aller vers de nouvelles manières de réfléchir et de voir le monde.

Cette figure pensée par Haraway amène elle aussi à dépasser l'opposition Nature/Culture : « Le *Manifeste cyborg* prônant l'ironie, la perversité, l'illégitimité se moque éperdument de l'idée même de Nature ou d'Humanité. Ce monstre cyborg d'entre les espèces et d'entre les genres, n'a pas vocation à délimiter un régime posthumain, au risque d'une contradiction performative que notre auteurice ne saurait commettre malgré elle[87]. » Allard avance que, si la figure du cyborg est issue en partie de la science-fiction, Haraway ne crée pas de fictions, mais se sert de ce genre littéraire afin de mieux penser les « mondes » :

> L'épistémologie politique d'Haraway n'est donc pas tant située dans l'après que dans l'ailleurs ou plus précisément dans un « allochronotope ». Ce qu'elle désigne dans *La Promesse des monstres* comme un temps étrange, un temps *allochronique* – le temps qui est le mien et celui de mes lecteurs, en cette dernière décennie du deuxième millénaire chrétien –, et dans un lieu étranger, *allotopique*, ici-même, là où nous lisons et écrivons[88].

Les travaux d'Haraway se situent ainsi entre l'étude du « monde » réel et ceux de la littérature, le but étant avant tout de questionner les rapports au(x) monde(s).

La philosophe décrit sa figure comme suit : « Le cyborg est un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman. La réalité sociale est le vécu des relations, notre construction

[85] ALLARD Laurence. « Préface », dans Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris : Exils, 2007, pp. 19-27, p. 20.
[86] *Ibid*.
[87] *Id*., p. 21.
[88] *Id*., p. 22.

politique la plus importante, une fiction qui change le monde[89]. » Haraway avance que : « La fin du XXe siècle, notre époque, ce temps mythique est arrivé et nous ne sommes que chimères, hybrides de machines et d'organismes théorisés puis fabriqués ; en bref, des cyborgs. Le cyborg est notre ontologie ; il définit notre politique[90]. » Elle précise encore : « Au cours des deux derniers siècles, la biologie et la théorie de l'évolution ont en même temps transformé les organismes en objets de connaissance et réduit la frontière entre humain et animal à une légère trace sans cesse re-tracée par les luttes idéologiques et les disputes professionnelles qui opposent les sciences sociales à celles de la vie[91]. » La philosophe repousse l'opposition Nature/Culture et la pense plutôt en termes d'hybridations et d'hybridité. Si Latour avance que ce qui est « naturel » est toujours influencé par la « culture » et vice-versa, Haraway propose dans le cyborg une figure hybride qui réunit tout, qui marie tout : « [c]'est précisément là où la frontière entre l'humain et l'animal est transgressée que le cyborg apparaît en mythe. Loin de traduire un éloignement qui isolerait les humains des autres créatures vivantes, les cyborgs annoncent des accouplements fâcheusement et délicieusement forts. La bestialité obtient, dans ce cycle d'échange marital, un nouveau statut[92]. »

Haraway tisse également des liens entre machines et patriarcat. Elle avance que « […] les machines ne se déplaçaient pas toutes seules, elles ne s'auto-concevaient pas, n'avaient aucune autonomie. Elles ne réalisaient pas le rêve de l'homme, elles ne pouvaient que le tourner en dérision. Elles n'étaient pas l'homme, son propre auteur, mais une simple caricature de ce rêve masculiniste de reproduction[93]. » Le développement des machines, autrement dit des nouvelles technologies, dans notre quotidien, serait ainsi la conséquence d'un désir masculin de donner la vie. La philosophe met toutefois en avant l'artificialité de ces « vies » qui sont créées par la technologie. « Avec les machines de la fin du XXe siècle, les distinctions entre naturel et artificiel, corps et esprit, auto-développement et création externe, et tant d'autres qui permettaient d'opposer les organismes aux machines, sont devenues très vagues. Nos machines sont étrangement vivantes, et nous, nous sommes épouvantablement inertes[94]. » Elle ajoute encore : « En bref, nous ne sommes plus très sûres de savoir ce qui appartient ou non à la nature – cette source d'innocence et de sagesse – et nous ne

[89] HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris : Exils, 2007, p. 30.
[90] *Id*., p. 31.
[91] *Id*., p. 34.
[92] *Ibid*.
[93] *Ibid*.
[94] *Id*., p. 35.

le saurons probablement plus jamais. Nous avons perdu l'autorisation d'interpréter, qui fait la transcendance, et avec elle, nous avons perdu l'ontologie, qui fait le terrain de l'épistémologie "occidentale"[95]. » La philosophe met bien en avant, elle aussi, la désuétude de l'opposition Nature/Culture dans nos sociétés occidentales, mais à partir de l'idée d'hybridation.

La philosophe propose deux options de pensée différentes à partir de sa figure du cyborg. Elle avance que tout d'abord : « [O]n pourrait voir le monde cyborgien comme celui avec lequel viendra l'imposition définitive d'une grille de contrôle sur la planète, l'abstraction définitive d'une apocalyptique Guerre des étoiles menée au nom de la défense nationale, et l'appropriation définitive du corps des femmes dans une orgie guerrière masculiniste (Sofia, 1984)[96]», mais « [d]'un autre point de vue, le monde cyborgien pourrait être un monde de réalités corporelles et sociales dans lesquelles les gens n'auraient peur ni de leur double parenté avec les animaux et les machines, ni des idées toujours fragmentaires, des points de vue toujours contradictoires[97]. » Le cyborg permet ainsi de penser deux possibilités radicalement distinctes. D'un côté, la concrétisation d'une oppression totale sur la Terre, et de l'autre, la possibilité de penser des hybridités qui sont partout, tant entre entre les diverses entités composant le « monde » réel qu'au sein même des individus.

Ces questions des interactions des êtres humains avec les acteurs du « vivant » à une ère où l'humanité a un impact majeur sur la planète Terre et les récits/fictions qu'elles produisent ou qui influent sur elles sont au cœur de notre travail sur les œuvres de Le Guin et Damasio ; elles le sont d'autant plus que notre approche ethnocritique tend à articuler un regard anthropologique à une lecture littéraire.

L'ethnocritique de la littérature… de science-fiction contemporaine

Jean-Marie Privat, dans l'un des ouvrages fondateurs de la discipline, écrit que l'« [o]n peut considérer l'ethnocritique comme l'application de la pensée ethnologique à un "objet" particulier, la littérature[98]. » L'ethnocriticien met en avant le fait qu'aujourd'hui, les ethnologues portent leurs recherches sur des cultures proches d'eux, beaucoup plus que par le passé. « L'ethnocritique serait en somme un nouveau

[95] *Ibid*.
[96] *Id*., p. 38.
[97] *Ibid*.
[98] PRIVAT, Jean-Marie. *Bovary Charivari*, Paris : CNRS Éditions, 2002 (1994), p. 7.

rejeton dans l'efflorescence actuelle de la science ethnologique ». Marie Scarpa précise :

> L'ethnocritique fait […] sienne l'hypothèse culturologique qu'il y a du lointain dans le tout proche, de l'étranger dans l'apparemment familier, du populaire dans le savant, de « l'autre dans le même » en somme (et *vice versa*), quand bien même on éprouverait « une répugnance singulière à penser la différence, à décrire des écarts et des dispersions, à dissocier la forme rassurante de l'identique (…). » Elle s'intéresse donc à la présence, explicite ou implicite, dans l'œuvre littéraire de traits de culture hétérogènes (des « culturèmes ») et plus précisément à leurs tensions et interactions, dont il s'agit de mettre en évidence l'organisation formelle et leurs retraductions stylistiques et sémantiques. D'un point de vue méthodologique, il convient donc de combiner une réelle culture ethnologique et une lecture interprétative qui se garde de « détextualiser » le texte littéraire[99].

Les objectifs de cette discipline critique sont ainsi pluriels. Dans son ouvrage *Bovary Charivari*, Privat fait une lecture ethnocritique de *Madame Bovary* de Flaubert et détaille l'intérêt d'une telle analyse qui vise à :

> […] rendre compte du miroitement culturel du texte en excluant à la fois la description micro-folklorisante (qui se réduirait à la collecte de détails réputés vestiges d'une culture passée et dépassée) et la structuration macro-ethnologisante (qui consisterait simplement à repérer dans le roman les grands thèmes de prédilection de la discipline ethnologique de référence : système de parentés, classes d'âge, rituels sociaux, techniques du corps, conduites superstitieuses, etc.)[100].

L'ethnocriticien précise encore : « Ni folk-critique donc (passéiste et populiste) ni mytho-critique (spéculative et trans-historique), l'ethnocritique vise à dépasser le légitimisme latent des lectures les plus spontanées et à initier à une sorte de relativisme textuel. Cette approche ethnologique restitue aux œuvres les plus savantes une saveur souvent inattendue et permet de mettre à vif les enjeux culturels de la littérature[101]. »

Privat et Scarpa écrivent : « […] l'ethnocritique se définit principalement comme l'étude de la pluralité culturelle constitutive des œuvres littéraires telle qu'elle peut se manifester dans la configuration d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes et hybrides (les jeux incessants entre culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, etc.)[102]. » Ils précisent encore que : « C'est bien à cette articulation d'une poétique des œuvres et d'une anthropologie du symbolique que nous travaillons. Voire d'une anthropologie des imaginaires langagiers dans la mesure où nous considérons, avec Wittgenstein et quelques autres immenses devanciers, que non seulement la langue est culture mais mieux encore que la culture est (forcément) dans la

---

[99] SCARPA, Marie. *L'éternelle jeune fille*, *une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Paris : Honoré Champion, 2021, p. 14.
[100] PRIVAT, Jean-Marie *Bovary Charivari*, *op. cit*., p. 16.
[101] *Ibid*.
[102] PRIVAT Jean-Marie, SCARPA, Marie (dir.). *Horizons ethnocritiques*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 8.

langue[103] […] ». L'ethnocritique est ainsi une discipline critique qui se situe dans la lignée des recherches en ethnologie du symbolique de Verdier[104] et de Fabre[105], dans la foulée de ceux de Lévi-Strauss[106]. Elle a également été influencée par les travaux d'anthropologie historique de Vernant[107] et Le Goff[108] et par les recherches de Bakhtine[109] en sémio-linguistique. D'autre part, l'ethnocritique a aussi une dimension politique héritée des travaux de Bourdieu et de Gramsci notamment[110].

L'ethnocritique « pense [ainsi] les logiques culturelles à l'œuvre dans l'œuvre[111] ». L'un de nos choix méthodologiques dans le cadre de notre travail est donc de privilégier la notion de « cosmologie » à celle de « monde » parce qu'elle est très clairement liée à ce que l'anthropologie nomme « culture » alors que la seconde ne l'est pas autant. Nous donnerons de la culture la définition de Tylor, ancienne, discutée, mais toujours utilisée par l'ethnologie contemporaine pour sa commodité conceptuelle. Elle est « […] cet ensemble complexe qui inclut les connaissances, les croyances, les arts, la morale, les lois, les coutumes et tout autre capacités et habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société[112]. » Le philosophe Descombes reprend le terme « cosmologie » à l'anthropologie, aux travaux de Mary Douglas en particulier, pour qualifier l'œuvre de Proust.

Dans son ouvrage *Proust. Philosophie du roman*, Descombes avance que l'une des caractéristiques majeures du roman moderne est la présence de « conflits de cosmologies » dans les récits. Ceux-ci se caractérisent par la confrontation directe entre plusieurs théories collectives du monde, qui, par leurs différences de fonctionnement, se heurtent en une forme d'incompatibilité. Descombes en donne un exemple très parlant dans son étude d'*À la recherche du temps perdu* :

---

[103] PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie. « Ethnocritique et anthropologie(s) des littératures », *L'Homme*, n° 206, Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, 2013, p. 187.
[104] VERDIER, Yvonne. *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais, précédé de Du rite au roman*, Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre (dir.), Paris : Gallimard, 1995.
[105] FABRE, Daniel. *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris : Gallimard, 1992.
[106] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Regard éloigné*, Paris : Plon, 1983.
[107] VERNANT, Jean-Pierre. *L'Homme grec*, Paris : Seuil, 1993.
[108] LE GOFF, Jacques. *Le Moyen Âge et l'argent : Essai d'anthropologie historique*, Paris : Éditions Perrin, 2010.
[109] GOODY, Jack. *La Raison graphique*, Jean Bazin, Alban Bensa (trad.), Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
[110] PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie. « L'ethnocritique de la littérature », *Sociopoétiques*, n° 3, Clermont-Ferrand : Pôle éditorial numérique de l'Université Clermont Auvergne, 2020. [En ligne] https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=181
[111] *Ibid*.
[112] « […] is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society. » [notre traduction] TYLOR, Edward B. *Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*, Londres : Bradbury and Evans, 1871, p. 11.

> Dans la cosmologie de l'ancienne France, le deuil est une affaire collective : c'est la famille qui est frappée par cette mort et qui porte le deuil. Les manifestations doivent être non seulement extérieures, publiques, mais conformes aux coutumes. Les membres du groupe puisent dans le symbolisme collectif pour marquer qu'ils portent le deuil de leur parent. Dans la cosmologie d'une société plus moderne, comme celle qui fournit au narrateur son sens des convenances et des devoirs, le deuil est un chagrin personnel dont les manifestations doivent être, elles aussi, personnelles[113].

Cette opposition entre la cosmologie « de l'ancienne France » et une autre, plus « moderne », permet d'illustrer deux manières complètement différentes de traiter le deuil. Nous constatons qu'il ne s'agit pas uniquement de divergences dans la mise en place de la cérémonie succédant au décès, mais bien de systèmes de pensées opposés. Le philosophe ajoute :

> Proust parle ironiquement de la « philosophie de Combray », mais nous devons parler littéralement de la « cosmologie de Combray ». En effet, les idées de Françoise ne sont pas ses idées, celles qu'elle s'est formées. Ce sont les idées qu'on a chez elle. Françoise est chez elle à Combray. Or c'est là une grande question, non seulement de la *Recherche*, mais de tout roman : Où le personnage est-il chez lui ? La question porte moins sur un territoire géographique que sur un territoire rhétorique (en prenant le mot rhétorique dans le sens classique, sens défini par des *actes rhétoriques* tels que le plaidoyer, l'accusation, l'éloge, la censure, la recommandation, la mise en garde, etc.). Le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il partage la vie. Le signe qu'on est chez soi, c'est qu'on parvient à se faire comprendre sans trop de problèmes, et qu'en même temps on réussit à entrer dans les raisons de ses interlocuteurs sans avoir besoin de longues explications. Le pays rhétorique d'un personnage s'arrête là où ses interlocuteurs ne comprennent plus les raisons qu'il donne de ses faits et gestes, ni les griefs qu'il formule ou les admirations qu'il manifeste. Un trouble de communication rhétorique manifeste le passage d'une frontière, qu'il faut bien sûr se représenter comme une zone frontière, une *marche*, plutôt que comme une ligne bien tracée.

À partir de cet exemple se pose la question de la méthode à employer pour comparer les cosmologies, ce qui sera au centre de nos réflexions dans ce travail. Descombes propose de :

> […] partir du fait que les cosmologies appartiennent à des groupes. Un penseur isolé peut élaborer, avec des matériaux empruntés à diverses cosmologies, une philosophie ou une *gnose*. Un individu ne peut jamais à lui tout seul instituer une religion ou une législation. Il est donc raisonnable de comparer les cosmologies du point de vue des organisations sociales dans lesquelles elles font sens. Toutefois, ces organisations ne seront pas nécessairement connues comme des *sociétés globales* (par exemple, une tribu d'aborigènes, un empire, une cité souveraine, une nation moderne, etc.). On y verra plutôt des *sociétés rhétoriques*, autrement dit, des mondes où un certain argument est compris, a du poids, est fonction du type de société qui admet cet argument. (Par exemple, il faudra dire dans certains milieux : C'est intéressant *parce que c'est nouveau*, alors qu'on devra dire dans d'autres milieux : C'est intéressant *bien que ce soit nouveau*.) Le but d'une comparaison des cosmologies n'est donc pas de donner une explication causale. Il est de comprendre comment certaines choses vont ensemble[114].

Si le philosophe étudie Proust et non pas la science-fiction, il nous paraît pertinent de transposer cette analyse des cosmologies à notre corpus. Les cosmologies renvoient bien aux manières de vivre et de penser le monde, ce qui est un élément central des

[113] *Id.*, p. 187-188.
[114] *Id.*, p. 188-189.

romans de notre étude. Notre objectif est précisément de mettre en relation les diverses cosmologies présentes dans les trois œuvres de notre corpus. Nous analyserons donc les cosmologies des « organisations sociales » inventées par les auteurices, en nous attardant sur toutes celles qui incarnent des « mondes où un certain argument est compris, a du poids [et] est fonction du type de société qui admet cet argument[115] ».

Puisque l'ethnocritique ne s'est guère appliquée pour le moment aux récits de science-fiction, tout l'enjeu de notre travail est d'étendre l'horizon critique de cette démarche. Dans cette perspective, les œuvres de Le Guin et de Damasio nous ont paru des plus pertinentes. Les ouvrages que nous avons sélectionnés partagent en effet nombre de points communs. Ces récits parlent du présent de leurs auteurices à travers un futur hypothétique, dans des mondes fictionnels où les personnages sont amenés à poser un regard nouveau sur leur cosmologie d'origine en interagissant avec des cultures autres. Les histoires qui sont racontées dans notre corpus sont ainsi le théâtre de « conflits de cosmologies » très importants. Ceux-ci mènent à des réflexions profondes sur les rapports à « l'autre » des protagonistes. Enfin, les concepts de « faire monde(s) » et de « vivre ensemble » sont clairement au centre des trois œuvres, ce qui rend d'autant plus pertinente leur étude d'un point de vue ethnocritique. Nous souhaitons ainsi interroger la manière dont Le Guin et Damasio proposent, dans leurs romans, des manières nouvelles de « faire monde(s) » et de « vivre ensemble », en mettant en lumière les initiations (au sens anthropologique du terme, sur lequel nous reviendrons) vécues par les protagonistes, placés dans des cultures « autres », différentes de la leur. Les cosmologies sont fondées sur trois grandes frontières anthropologiques que rappelle Scarpa en reprenant les travaux de Fabre : les « limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage[116] », lesquelles peuvent toujours se décliner sous la forme d'autres oppositions, telles « visible/invisible, raison/folie, enfance/état adulte, étranger/autochtone[117] ». Ces frontières sont essentielles au sein d'une communauté puisqu'elles jouent un rôle important dans l'organisation des rites de passage qui permettent de passer d'un statut à un autre. C'est en effet en s'expérimentant « autre » par le franchissement temporaire des limites que l'individu se construit en tant que membre de la communauté. Ce sont précisément les relations et les continuums entre

[115] *Ibid.*
[116] SCARPA, Marie. « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, Malakoff : Armand Colin, 2009a, pp. 25-35, p. 28.
[117] *Ibid*.

ces différents pôles qui seront l'objet de notre étude, entre les règnes humains et animaux par exemple, dans le prolongement des travaux anthropologiques de Descola, mais aussi entre les genres ainsi que les rapports entretenus entre les vivants et les morts.

Nous étudierons donc respectivement les thèmes de l'interculturalité et de l'intra-culturalité, mais également ceux de l'initiation, de l'acculturation et de l'hybridation. Nous nous attarderons sur les interactions des personnages avec les divers groupes présents dans les récits, afin de démontrer les enjeux des relations proposées par les auteurices. Nous détaillerons également les rites pratiqués dans les communautés auxquelles les protagonistes sont confrontés pour bien comprendre l'organisation des différentes cosmologies décrites dans ces utopies critiques, mais aussi la manière dont les personnages vont ensuite porter un regard nouveau sur leur propre culture. Notre analyse portera également sur les personnages principaux qui, en tenant des rôles similaires à ceux d'ethnologues, pourraient bien incarner une certaine version de ce que l'ethnocritique désigne comme des « personnages liminaires ».

Nous observerons les divers processus d'hybridations et d'hybridités, en étudiant comment les œuvres de notre corpus mettent en avant une forme d'acculturation des protagonistes avec les communautés qu'ils rencontrent. Se posera également la question de la langue, des échanges et plus largement des manières dont il est possible d'échanger avec les « autres ». Dans ce but, nous analyserons le rôle du « vivant », des entités vivantes non-humaines, dans les propositions de « faire monde(s) » des deux auteurices, non pas en tant que toile de fond qui permet aux humains de vivre leur vie, mais bien en tant que personnage dans les œuvres. Nous traiterons ainsi de l'aspect salvateur et émancipateur du « vivant » créé par Le Guin et Damasio.

*

Nous dédierons notre première partie à l'étude de ces différents « mondes » fictionnels créés par les auteurices dans les trois romans de notre corpus, en nous attardant sur les cosmologies qui y sont présentées. Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons spécifiquement aux diverses figures d'altérités qui sont présentes dans les œuvres, que nous avons respectivement nommées « l'autre individu », « l'autre technologique » et « l'autre vivant ». Nous démontrerons la pertinence de ces différentes catégories et détaillerons les caractéristiques que leur attribuent les deux

écrivain·e·s. Nous aurons ainsi l'occasion de comparer la manière dont Le Guin et Damasio ont pensé des déclinaisons « d'autres » qui se rejoignent au sein de mêmes catégories, mais se distinguent toutefois dans leur traitement dans les récits. En étudiant précisément ces différentes formes d'altérités dans leurs œuvres, nous nous attarderons sur les personnages principaux et sur leur découverte de cosmologies ou d'espèces « autres » afin de comprendre les enjeux des récits. Dans un deuxième chapitre dédié à la question des langues et des manières de communiquer dans les romans, nous porterons notre attention sur l'écriture de Damasio et de Le Guin. Nous verrons ainsi de quelles façons les deux auteurices utilisent les outils langagiers pour marquer la présence d'altérités dans leurs œuvres et pour souligner les rapports à la langue et aux mots de leurs protagonistes.

Une fois les diverses cultures présentes dans les histoires de Le Guin et Damasio bien identifiées, nous questionnerons le fait de « vivre ensemble ». Dans un premier temps, nous reviendrons sur la chasse, qui est au centre des récits de notre corpus. Nous avons en effet noté que, dans les œuvres étudiées, pour parvenir à « vivre ensemble », les individus issus de cultures différentes commençaient par avoir des interactions conflictuelles. Celles-ci prennent dans les trois utopies critiques la forme de chasses et de traques, dans une dynamique violente. À l'aide des réflexions d'anthropologues comme Bertrand Hell ou Yvonne Verdier, nous étudierons la dimension rituelle des traques narrées par les deux auteurices. Nous analyserons ainsi la façon dont Le Guin et Damasio insèrent dans des œuvres de science-fiction contemporaine des procédés rituels propres à la chasse animale. Cela nous permettra de démontrer la dimension anthropologique des récits, par la reprise de codes et règles de chasses réelles, et de poser l'hypothèse d'une homologie possible entre logiques narratives et logiques rituelles. Cette étude de la chasse nous permettra d'interroger la place et le rôle des personnages principaux dans les œuvres. Si les relations narrées dans les romans commencent par des confrontations, elles évoluent vers des formes d'hybridités, notamment pour les protagonistes qui se trouvent régulièrement dans des situations d'entre-deux. Notre quatrième chapitre nous permettra d'analyser les liens entre le passage initiatique menant au statut de chasseur et les seuils franchis par les protagonistes tout au long des récits. Nous verrons ainsi comment le rapport des personnages principaux à des formes d'altérités évolue, par le biais d'hybridations progressives qui ont un impact fort sur leurs trajectoires personnelles.

La dernière partie nous amènera enfin à développer plus avant les points évoqués dans les précédentes. En partant toujours de l'étude des lieux, nous nous attarderons sur le concept de foyer. Notre objectif sera d'interroger le rôle particulier de ce type de lieux au sein de romans de science-fiction contemporaine qui se déroulent dans un futur proche. Nous effectuerons une lecture ethnocritique des espaces en confrontant la notion d'hétérotopie (foucaldienne) avec celle de chronotopie tripartite telle que l'ethnocritique la pense. Celle-ci propose :

> […] d'actualiser la chronotopie tripartite *domus*/*campus*/*saltus* que les géographes et historiens ont d'abord réservée au paysage de l'Antiquité gréco-romaine puis à celui de la France rurale […] en l'appliquant aux espaces modernes y compris les plus urbains. Pour le dire vite, la *domus* (l'espace du domestique, de la reproduction), le *campus* (l'espace du travail, de la production), le *saltus* (l'espace du non domestique et du non « travaillé » : la marge, l'in-cultivé, l'invisible etc.) ont des traits définitoires propres mais qui, en fonction des moments et des contextes, s'entrecroisent, s'hybrident, se « dialogisent » en somme[118].

Grâce à ces outils d'analyse, nous étudierons la manière dont les foyers sont construits dans les œuvres du corpus. Nous nous intéresserons ainsi à la manière dont ces lieux du repos et du tissage des liens affectifs sont détournés au sein des gouvernements totalitaires dénoncés par les auteurices et comment, en opposition, le foyer est repensé dans des environnements plus marqués par la présence du « vivant » et par des interactions pacifiques avec des altérités. Notre propos portera ensuite sur les personnages principaux et sur leurs relations complexes aux foyers qu'ils traversent et modifient parfois sur leur passage[119]. Nous montrerons alors comment les protagonistes incarnent des figures de passants constamment en mouvement, incapables de retrouver la sécurité familière du foyer. Nous reviendrons sur les trajectoires personnelles des protagonistes, en mettant l'accent sur leur évolution en tant que personnages dans les récits. Dans nos recherches, nous espérons mettre l'accent sur les enjeux essentiels des œuvres de Le Guin et de Damasio, mais en empruntant des voies moins travaillées dans d'autres approches. Notre objectif est ainsi de proposer une lecture autre de ces ouvrages connus et reconnus.

---

[118] SCARPA, Marie. « "À cette heure et en ce lieu…" Micro-lecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* », dans Anne-Marie David, Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte*, Cahiers Figura, vol. 38, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2015, pp. 250-253. [En ligne] https://oic.uqam.ca/publications/article/a-cette-heure-et-en-ce-lieu-micro-lecture-ethnocritique-de-dans-la-solitude-des-champs-de-coton

PREMIÈRE PARTIE

FAÇONS DE VIVRE, FAÇONS DE FAIRE

Chapitre I
Entrer dans la cosmologie de l'autre

I.1. L'autre « individu »

Comme l'avance Le Guin dans l'un de ses essais, les littératures de l'imaginaire permettent aux lecteurices de mieux comprendre leur monde et les individus qui y vivent. Dans cette première partie, nous nous intéressons ainsi spécifiquement aux rapports entretenus par les protagonistes avec les autres êtres humains. Si les personnages principaux de notre corpus sont mis face à des formes diverses d'existence, la question des interactions avec des individus humains reste au centre des trois utopies critiques, car les mondes dans lesquels ils évoluent sont « [t]ous […] des métaphores profondes et précises de la condition humaine[1]. »

Les mondes créés par les auteurices de science-fiction impliquent forcément des relations entre humains. Dans *La Main gauche de la nuit* et *Le Dit d'Aka*, l'écrivaine va plus loin encore, en faisant débarquer ses protagonistes sur une nouvelle planète. Envoyés respectivement en tant qu'émissaire, pour Genly, et en tant qu'observatrice, pour Sutty, les deux personnages se retrouvent, dès les premières pages des ouvrages, perdus face aux sociétés inconnues qui vivent en ces mondes étrangers. Il est ainsi essentiel de définir ce à quoi nous renvoyons en utilisant le terme « autre », qui est chargé de sens puisque « [q]uand on parle du statut de différence et d'altérité dans une société, on doit bien admettre qu'il ne s'y formule pas de manière univoque et qu'il ne se dit (quand il se dit) ni ne se vit pareillement à un bout ou à un autre de la chaîne statutaire[2]. » L'« autre » est celui qui est différent du « soi » et n'est donc jamais le même selon les cultures. Des liens peuvent se tisser entre les anthropologues, qui rencontrent des individus issus de sociétés différentes de celle à laquelle ils appartiennent et les écrivain·e·s de science-fiction :

[1] LE GUIN, Ursula. *Le Langage de la nuit*, Francis Guévremont (trad.), Paris : Le Livre de poche, 2018 (2016), p. 62.
[2] AUGÉ, Marc. « Qui est l'autre ? Un itinéraire anthropologique », *L'Homme*, n° 103, XXVII (3), Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, juillet-septembre 1987, pp. 07-25, p. 12-13.

> On dit des anthropologues qu'ils sont par vocation des spécialistes du relativisme. Étudiant les langues, les mythes, les rituels de sociétés au mode de vie le plus éloigné possible du leur, ils sont souvent à la recherche d'une forme de pensée inconnue, véritablement autre, à la fois étrange et saisissante. Il arrive que certains d'entre eux fassent un pas de plus. Plutôt que de décrire les modes de pensée des sociétés qu'ils se proposent d'étudier, ils décident alors de les inventer[3].

Les romans de Le Guin présentent effectivement des mondes inventés. La planète Terre est tenue à distance, les protagonistes en étant souvent originaires, mais se contentant d'évoquer brièvement son existence. Au contraire de Damasio, l'autrice prend de la hauteur en quittant la Terre et met en avant des espèces humaines qui ont évolué différemment des Terriens. Elles vivent sur d'autres planètes et fonctionnent de manière tout autre. Elle avance par ailleurs : « Si l'on crée des mondes, c'est dans un esprit d'expérimentation, avec tout ce que cela implique de prudence, de contrôle et d'ouverture d'esprit. Dans le contexte de la science ou de la science-fiction, on invente des mondes dans le but de réfléchir et donc d'éclaircir, pourquoi pas de glorifier, le "monde réel", la Création objective[4]. » Les œuvres de Le Guin ont tout d'une expérience, elles livrent une profonde réflexion sur les rapports possibles des Terriens à d'autres espèces humaines, autant sur leurs échanges, malgré des mœurs et des coutumes très différentes, que sur la manière dont ils se représentent et imaginent les autres une fois qu'ils ont été mis en contact avec eux. Ces interactions, entre plusieurs déclinaisons d'espèces humaines, sont au centre de ses romans de science-fiction, ce qui nous amène à étudier les rapports à l'autre « individu ».

I.1.1. Débarquer sur une nouvelle planète

Nous allons traiter dans cette sous-partie spécifiquement de *La Main gauche de la nuit* et du *Dit d'Aka* puisque ces deux utopies critiques racontent précisément la vie d'individus extérieurs sur une nouvelle planète, là où *Les Furtifs* se déroule sur l'astre d'origine des protagonistes. La première de ces œuvres met en particulier l'accent sur le « débarquement » du personnage principal. En effet, dans *La Main gauche de la nuit*, le protagoniste reçoit régulièrement pour remarque qu'il est issu d'un autre « monde ». Nous reprenons à présent des éléments de définition que nous avons déjà donnés en introduction afin de les préciser davantage en les reliant à notre travail d'analyse. Françoise Lavocat détaille ainsi le concept de « monde possible » dans son

[3] DÉLÉAGE, Pierre. *L'autre-mental. Figures de l'anthropologue en écrivain de science-fiction*, Paris : Éditions La Découverte, 2020, p. 5.
[4] LE GUIN, Ursula. *Le Langage de la nuit*, *op. cit*., p. 187.

ouvrage *La Théorie littéraire des mondes possibles* en partant d'une première définition philosophique :

> Leibniz, dans la troisième partie de *La Théodicée*, dans le passage consacré au rêve de Théodore, prêtre de Delphes, définit comme mondes possibles les chambres-bibliothèques d'une pyramide infinie qui contient toutes les versions et variantes possibles de la vie de Sextus Tarquinus s'il avait choisi d'écouter le conseil de Jupiter de renoncer au trône. Au sommet de la pyramide se trouve le plus beau des mondes, le meilleur des mondes possibles, le monde tel qu'il est[5].

La théoricienne de la littérature la met ensuite en parallèle avec le point de vue de Kripke sur ces mêmes mondes, qui est bien différent :

> Dans une conception kripkéenne des mondes possibles, un « monde » est une construction abstraite. Il est un ensemble d'états de choses ; ou plus exactement un ensemble de propositions formant des descriptions d'états consistants (c'est-à-dire non contradictoires) et complets (un monde est « complet » si on peut dire de toutes les propositions qui le composent qu'elles sont soit vraies soit fausses). La possibilité est une relation liée à la notion « d'accessibilité » : un monde M2 est « possible » pour M1 s'il est « accessible » à partir de celui-ci, s'il y a une relation entre M1 et M2. Pour la plupart des logiciens, le monde possible M2 est la réplique du monde actuel, M1, à un « changement local » près : par exemple, dans un monde possible où j'aurais écrit cet article en latin, le maintien du latin comme langue scientifique. Notre monde actuel est donc entouré par une infinité de mondes possibles, chacun étant à son tour le monde de référence d'une nouvelle constellation de mondes possibles[6].

C'est à partir de ces conceptions issues de philosophes que des littéraires ont proposé les leurs, adaptées à la littérature. Françoise Lavocat rappelle celle de Lucia Vaina qui « […] propose de considérer le texte comme un "monde textualisé", composé de sous-mondes textualisés (qui sont les différents états de l'action). Elle propose d'identifier les individus qui sont compris dans ces ensembles, de décrire leurs propriétés pertinentes, d'analyser en termes logiques les relations entre les individus et leurs propriétés[7]. » Cette théorie est en partie reprise par Umberto Eco qui « […] considère, contrairement à L. Vaina, que les mondes possibles ne sont en aucun cas des textes. Ils sont générés par le texte. Ce sont par exemple les scenarii alternatifs imaginés par les personnes[8]. » Toutefois, la conception que privilégie Françoise Lavocat dans son ouvrage est celle de Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan et Lubomir Doležel. Françoise Lavocat précise :

> Pour M.-L. Ryan et L. Doležel, les mondes possibles sont les univers de référence construits par les textes fictionnels, ce qui leur permet de conserver au cœur de leur système la notion-clef de référence, en évitant les notions d'auto-référence, ou de non-référence. Ce dispositif leur permet aussi de s'affranchir (surtout Doležel) d'un système qui ramènerait la sémantique de la fiction à une théorie de la représentation littéraire fondée sur la *mimesis*. M.-L. Ryan estime que, dans le cadre de la fiction, le monde actuel du texte et l'univers de référence projeté par le texte deviennent indiscernables l'un de l'autre. C'est justement cette opération, qu'elle appelle « recentering »,

[5] LAVOCAT, Françoise. *La Théorie littéraire des mondes possibles*, *op. cit.*, p. 15.
[6] *Id.*, p. 15-16.
[7] *Id.*, p. 16-17.
[8] *Id.*, p. 17.

> recentrement, par lequel le monde possible est placé au centre de l'univers conceptuel et devient le monde de référence, qui constitue l'acte de langage de la fiction[9].

Dans le cadre de notre analyse, nous privilégions cette approche du « monde » en partant du principe que les univers des œuvres peuvent être pensés comme « indiscernables » de leur monde de référence. Ce « recentrement » développé par Ryan consiste en le « transfert imaginaire, de la part du lecteur, dans un monde possible qu'il se mettrait alors à considérer comme actuel[10]. »

Nos outils étant explicités, nous allons entrer dans un premier temps dans les cosmologies des mondes de Le Guin, celles de *La Main gauche de la nuit* et du *Dit d'Aka* puis nous nous pencherons sur celles de l'univers de Damasio[11]. Il nous paraît important de commencer par les sociétés présentées par l'autrice américaine, puisque celles-ci sont établies sur des planètes autres que la Terre. Elles impliquent donc au sens premier du terme un « débarquement » des protagonistes sur une nouvelle planète avec toutes les découvertes et les interrogations que cela implique. Il est bon de rappeler que, dans les œuvres de Le Guin, bien que des Terriens atterrissent sur d'autres planètes, ceux-ci ne sont aucunement présents dans une démarche de conquête. Leurs objectifs sont respectivement d'observer et de consigner leurs découvertes, afin de les partager avec les leurs. Dans le cas de Genly, celui-ci se voit attribuer également une mission diplomatique. En tant que membre du réseau de l'Ekumen[12], son but est d'essayer de convaincre les dirigeants de la planète Géthen de rejoindre ce dernier. Malgré tout, il ne tente en aucun cas de forcer la main aux divers représentants politiques qu'il rencontre, il se contente de présenter les atouts que propose l'Ekumen, tout en profitant de son séjour pour observer les traditions géthéniennes. Les communautés présentes sur l'astre diffèrent grandement de celles, terriennes, auxquelles est habitué Genly. Sur Géthen en effet vivent des êtres humains androgynes et hermaphrodites, tandis que, sur la Terre du protagoniste, les individus sont divisés en hommes et femmes.

La présence de telles particularités, qui diffèrent grandement de l'expérience des lecteurices, peut être pensée à partir du concept de « *novum* » qui est essentiel dans la théorie de la science-fiction. En effet, selon Darko Suvin,

---

[9] *Id*., p. 17-18.
[10] *Id*., p. 25.
[11] Nous renvoyons nos lecteurices aux annexes pour consulter les résumés détaillés des œuvres de notre corpus.
[12] L'Ekumen est, dans le cycle de Hain d'Ursula Le Guin, une confédération interplanétaire qui vise à réunir plusieurs planètes dans une dynamique de coopération et de partage.

> *[l]a science-fiction se distingue par la domination ou l'hégémonie au plan du récit d'un « novum » (c'est-à-dire d'une nouveauté, d'une innovation) de nature fictionnelle, validé par la logique cognitive*. […] Un *novum* fondé sur l'innovation cognitive est un phénomène ou une relation d'ampleur totalisante, qui diffère de la norme de réalité partagée par l'auteur et le lecteur implicite. […] Sa nouveauté est « totalisante » au sens où elle implique une modification de l'univers entier de l'histoire, ou du moins d'aspects importants de celui-ci[13]. »

Ce « *novum* » a plusieurs caractéristiques, la première étant qu'il s'agit d'une :

> nouveauté étrange diégétique […] d'un élément ou d'une propriété du monde de fiction qui s'écarte des règles de fonctionnement du monde de référence […] de l'auteur et des lecteurs en ce qu'il ou elle ne peut être rabattu(e) sur l'expérience et les savoirs encyclopédiques préalables du lecteur mais implique des « réajustements » de ses connaissances[14] […]

Dans *Les Furtifs* ce *novum* est précisément incarné par les furtifs, créatures mouvantes inventées par Damasio et autour desquelles se centre l'intrigue. Si elles semblent partager des caractéristiques avec des espèces animales, il devient évident au cours du récit que ces créatures furtives s'en distinguent nettement. Les furtifs sont décrits à plusieurs reprises dans le roman, mais leurs constantes métamorphoses en font des êtres difficiles à imaginer clairement pour les lecteurices, leur corps se transformant à l'envi et selon les situations. Dans *La Main gauche de la nuit*, ce « *novum* diégétique » serait plutôt l'androgynéité des Géthéniens qui pose un problème de compréhension non seulement pour le protagoniste, mais aussi pour les lecteurices. En effet, il « élabore une réalité biologique ainsi que des rapports de sexe et de genre tout à fait inédits du point de vue des structures mentales de la société américaine de la fin des années 1970 et du point de vue du répertoire communautaire du genre, alors peu nourri de ces inventions fictionnelles que les science-fictions féministe et *queer* ont, depuis, plus largement explorées. » En effet, Genly, qui est un Terrien, ne parvient pas totalement à saisir la nature géthénienne. Ses difficultés accentuent par ailleurs la force du *novum* puisque les lecteurices peuvent facilement s'identifier au protagoniste, lui-même vivant dans le monde de référence où deux sexes différents existent ainsi que plusieurs genres. Ainsi, « [l]a narration de Le Guin crée une xéno-encyclopédie […] qui déstabilise notre système sexe / genre et nous oblige à réviser la dépendance où nous nous trouvons, le dressage des corps et le conditionnement cognitif sur lesquels repose le "naturel" des normes de notre système sexe / genre contemporain[15]. » *Le Dit*

[13] SUVIN, Darko. *Pour une poétique de la science-fiction*, cité par HUZ, Aurélie. « Démêlés avec le *novum* : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle intermédiatique », *ReS Futurae*, n° 20, Paris : Université Gustave Eiffel, 2022. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/11338

[14] *Ibid*.

[15] SAINT-GELAIS, Richard. « Enjeux textuels d'une lecture féministe de la science-fiction », *ReS Futurae*, n° 22, Paris : Université Gustave Eiffel, 2023. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/12401

d'Aka propose un *novum* qui peut paraître moins novateur au sens où il renvoie à quelque chose d'un peu passéiste. Le *novum* autour duquel gravite l'œuvre nous apparaît comme étant la communauté d'Okzat-Ozkat ainsi que leur culture du Dit.

L'étude des *novums* à travers une méthodologie ethnocritique nous paraît pertinente d'autant plus que :

> [l]a science-fiction, comme « mode fondé sur le *novum* » […], se distinguerait ici d'autres genres médiatiques, comme le western ou les fictions de gangster : résumant les travaux de Sobchack sur le cinéma de science-fiction […] Broderick explique qu'à la différence du chemin de fer qui, dans le film de western, présente un aspect et des valeurs toujours identiques (manifestation matérielle du progrès apporté à l'Ouest américain non encore « civilisé »), la représentation, la signification et la valeur de l'alien ou du vaisseau spatial ne sont pas déterminées à l'avance. Par exemple, toute la gamme des incarnations physiques (du *bug eyed monster* à l'alien anthropomorphe) et des positions axiologiques (gentil, méchant, indifférent ou inaccessible à ces notions humaines) associées à l'alien a pu s'explorer au fil de l'histoire du genre, auxquelles l'alien reste associé quelle que soit la manière de l'imaginer[16].

Le *novum* se doit d'être pensé par rapport à la culture des auteurices de manière à porter un regard nouveau sur leur société d'écriture ainsi que sur leurs manières de concevoir des espèces « autres ». Si Damasio et Le Guin ne sont pas les seuls auteurices de science-fiction à inventer de nouvelles espèces, une analyse spécifique des furtifs, des Géthéniens et des Akiens par rapport à leur culture se doit d'être effectuée.

Le *novum*, théorisé par Suvin, est ainsi pensé à la fois comme un « générateur de monde », mais surtout comme un « noyau narratif » et un « générateur d'intrigue[17] ». Le *novum* doit ainsi se trouver véritablement au centre du récit de science-fiction, ce qui distingue ce genre littéraire des autres. Plus encore,

> [la] résolution du *novum* repose sur une validation « cognitive » qui concerne, en fait, le genre tout entier : susceptible d'un raisonnement logique de type rationnel ou scientifique, le *novum* conduit à un univers qui se présente lui-même comme une extrapolation du nôtre sur la base de savoirs abstraits – ce en quoi, comme l'écrit Bréan […], le régime ontologique « spéculatif » de la science-fiction se distingue du régime « rationnel » des fictions mimétiques, réalistes par leur monde, et du régime « extraordinaire » de ce que Suvin appelle les fictions « distanciées métaphysiques », qui englobent le merveilleux, le fantastique et la *fantasy*[18].

À partir du *novum* se produit un effet que Suvin nomme « *estrangement* cognitif[19] ». Il pense ainsi la science-fiction comme un genre qui donne une représentation critique du « monde de référence », la société d'écriture des auteurices, à travers des univers

[16] HUZ, Aurélie. « Démêlés avec le *novum* : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle et intermédiatique », *op. cit.*
[17] *Ibid*.
[18] *Ibid*.
[19] *Ibid*.

alternatifs. Cet *estrangement* et ses effets sont toutefois discutés depuis plusieurs années. Spiegel notamment avance que : « Le cadre formel de la SF n'est donc pas l'*estrangement*, mais son exact inverse, la *naturalisation*[20]. À un niveau formel, *la SF n'étrangéifie pas ce qui est familier, mais plutôt rend familier le non-familier*[21]. » Le Guin et Damasio tentent bien d'atteindre ce but avec leurs romans. En effet, tout l'enjeu des récits est le fait que les protagonistes trouvent au départ ces altérités nouvelles étranges, mais finissent par remettre en question leurs biais culturels afin d'aller à la rencontre de ces « autres » et de leurs cosmologies. Le *novum* ne concerne toutefois pas seulement le contenu du récit. Il peut également apparaître dans la langue, ce qui nous intéresse particulièrement puisque Damasio et Le Guin insèrent des rapports nouveaux aux langages dans leurs récits, comme nous le verrons plus longuement dans la notre deuxième chapitre. Le *novum* convoque également pour les lecteurices ce que Saint-Gelais nomme « xéno-encyclopédie[22] » en reprenant l'« encyclopédie » d'Eco, qui permet pour le lectorat de « combler les vides[23] » dans les récits : « L'ajout du préfixe "xéno-" lui permet de rendre compte de l'altérité des mondes de science-fiction qui implique à la fois un désancrage de l'encyclopédie de nos mondes de référence, mais aussi la potentielle construction d'une encyclopédie propre à un ou à des mondes de science-fiction[24]. »

Chez Le Guin et chez Damasio, les romans amènent les lecteurices à créer une xéno-encyclopédie propre à leurs mondes fictionnels par leurs *novums* diégétiques originaux ainsi que grâce à des *novums* présents dans leur écriture. Si le *novum* implique une forme de nouveauté, celle-ci est à interroger anthropologiquement. L'aspect « novateur » que convoque le *novum* se pense en rapport avec le « monde de référence » des auteurices et des lecteurices. Il vient bousculer les règles établies dans celui-ci pour mettre en exergue certains éléments du réel. Pensons à l'androgynie des Géthéniens dans *La Main gauche de la nuit* qui interroge le rapport aux genres dans la société d'écriture de l'autrice. Le *novum* est donc un élément essentiel à la construction d'un monde fictionnel de science-fiction en tant qu'il propose une forme de nouveauté

[20] Huz préfère le terme « familiarisation » à celui de « naturalisation » proposé par Spiegel, que nous privilégions également dans notre travail.
[21] SPIEGEL, Simon. « Le monde en plus étrange : à propos du concept d'"estrangement" en théorie de la science-fiction », *ReS Futurae*, n° 20, Paris : Université Gustave Eiffel, 2022. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/11457
[22] DESPRÉS, Elaine, MACHINAL, Hélène. « La science-fiction a-t-elle horreur du vide ? Le cas des séries télévisées », *ReS Futurae*, n° 22, Paris : Université Gustave Eiffel, 2023. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/12659
[23] *Ibid*.
[24] *Ibid*.

qui le distingue du « monde de référence » tout en spéculant précisément sur celui-ci. Dans le cadre d'une lecture ethnocritique, cette dimension « novatrice » est intéressante puisqu'elle permet de repenser les cultures d'origine des auteurices à partir d'un *novum* qui en extrapole certains aspects.

Ainsi, dans *La Main gauche de la nuit*, le *novum* qui consiste en l'androgynie des Géthéniens demande aux lecteurices un travail de réflexion particulier et pose également de nombreux problèmes au protagoniste. En effet, si Genly tente de communiquer au mieux avec les Géthéniens, il est montré dès le départ comme en décalage avec les habitants de la planète. Lorsqu'il commence son récit, il prend le temps de décrire le système de datation sur Géthen pour situer ses propos :

> Je partirai du 44e diurne de l'an 1491. En Karhaïde, nation de la planète Nivôse, c'était *Odharhahad Tuwa,* soit le 22e jour du troisième mois de printemps de l'an I. Ici c'est toujours l'an I. Mais la datation de toutes les années passées et futures est modifiée à chaque retour du Nouvel An, le chiffre qui les désigne augmentant ou diminuant d'une unité suivant qu'il s'agit du passé ou de l'avenir. Nous étions donc au printemps de l'an I à Erhenrang, capitale de Karhaïde. (M, 9-10)

Notons tout d'abord que le personnage utilise la première personne du singulier dans son discours. Les lecteurices suivent ainsi véritablement le périple de Genly, presque comme un journal de voyage. Le protagoniste narre son aventure, ce qui permet entre autres de mettre l'accent sur ses questionnements intérieurs, ses états d'âme et son histoire personnelle. À propos de ses personnages, Le Guin écrit :

> En tant qu'écrivaine, il faut que je sois consciente que *je suis* mes personnages, mais qu'ils *ne sont pas* moi. Je suis eux, et je suis responsable d'eux. Mais ils sont eux-mêmes ; ils n'ont aucune responsabilité envers moi, ni envers mes opinions politiques, ma morale, mon éditeur ou mes revenus. Ce sont des incarnations de mon expérience et de mon imagination engagées dans une vie imaginaire qui n'est pas ma vie, même si elle peut permettre de l'éclairer. Je peux ressentir intensément ce que ressent un personnage qui incarne mon expérience et mes émotions, mais je dois faire attention à ne pas me *prendre pour* ce personnage[25].

Il y a peut-être également dans son œuvre une volonté de mettre en avant le personnage en tant qu'individu autonome avec ce « je ». L'utilisation de la première personne permet aussi de mettre en valeur le *novum* principal du récit, puisqu'ainsi, Le Guin peut exprimer directement la surprise ou l'incompréhension du personnage, sans la distance que suggèrerait la troisième personne. Le fait que ce soit Genly qui raconte l'histoire permet également aux lecteurices de suivre la construction de la xéno-encyclopédie du protagoniste puisqu'il illustre par son discours la construction d'un savoir. D'autre part, le lectorat peut observer plus aisément le comportement du personnage et constater s'il a incorporé ou non ce savoir, puisque l'un des enjeux du

[25] LE GUIN, Ursula. *Imaginer lire écrire*, *op. cit.*, p. 173.

roman est de montrer que, si Genly comprend théoriquement le rapport aux genres des Géthéniens, il a du mal à l'intégrer, ce qui se manifeste plus simplement par l'utilisation d'une narration à la première personne.

Revenons à l'extrait précédent de *La Main gauche de la nuit*. S'il utilise ici le nom « Nivôse[26] » pour désigner la planète, c'est parce qu'autrefois les Terriens l'avaient nommée ainsi avant de rencontrer le peuple géthénien. En quelques lignes, Genly pointe l'importance du cycle calendaire sur cet astre, qui n'a rien en commun avec son équivalent terrien. La symbolique du « I » est intéressante à plus d'un titre, puisqu'il renvoie à la notion d'unité. En effet, « [l]a philosophie aristotélicienne s'est concentrée sur deux principes fondateurs du monde : l'Être, qui correspond à tout ce qui existe vraiment, et l'Un, qui permet à la fois d'individualiser des éléments et de poser les notions d'unité, mais aussi de stabilité et d'indivisibilité. Même si l'Un ne fait pas partie par essence des nombres, il en est le principe générateur[27] […] ». La représentation du temps est ici relative à la position des individus dans l'histoire, contrairement à notre représentation dans laquelle les dates restent les mêmes d'année en année, ce qui permet d'objectiver le temps, sur Géthen, les temporalités sont plus reliées au présent. Sur l'astre, plutôt qu'une conception temporelle similaire à celle de nos sociétés occidentales, où l'on progresse sur une ligne, on reste sur un présent stable symbolisé par le « I » qui ne change jamais. L'extrait ci-dessus montre que, bien qu'il s'y soit habitué, Genly reste perturbé par cette manière de concevoir le temps qui passe.

Si ces deux cosmologies sont bien différentes, le protagoniste lui-même se trouve en décalage avec les Karhaïdiens. Lors d'une fête se déroulant à Erhenrang, la capitale de l'État de Karhaïde, Genly décrit scrupuleusement les détails de la scène :

> Le roi et sa suite, dont je fais partie, prennent place sur une plate-forme de bois fraîchement coupé, près de l'arche inachevée d'un pont qui doit servir à la ville d'entrée monumentale. L'objet de la cérémonie est l'achèvement de cette arche, et par là même, du nouveau port routier et fluvial d'Erhenrang. Vaste opération ayant exigé cinq ans de travaux pour draguer le fleuve et construire pont et routes, cette œuvre marquera le règne d'Argaven XV dans les annales de Karhaïde. (M, 12)

Contrairement au reste du public, le protagoniste est incapable de supporter les températures de l'astre. Il décrit en effet la torture qu'il subit en regardant la scène :

---

[26] Puisque nous évoquons les calendriers, un parallèle entre le nom de la planète et le calendrier républicain français nous apparaît puisque « Nivôse » était le quatrième mois de celui-ci. Il commençait par ailleurs « […] le 21, le 22 ou le 23 décembre suivant les années. » Il pourrait ainsi y avoir un lien entre cette planète glacée et ce mois hivernal, bien qu'il appartienne à un calendrier français. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne], « Nivôse », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne]. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/niv%C3%B4se#:~:text=masc.-,NIV%C3%94SE%2C%20subst.,23%20d%C3%A9cembre%20suivant%20les%20ann%C3%A9es.

[27] CHAMBON, Grégory. « Chapitre II. Histoires de nombres des premiers temps. », *Histoire des nombres*, Paris : Presses Universitaires de France, 2024, pp. 36-68, p. 60.

« Nous sommes bien à l'étroit sur notre plate-forme, dans nos vêtements de cérémonie humides et volumineux. Il a cessé de pleuvoir et le soleil brille, ce soleil glorieux, éclatant et traître de Nivôse. » (M, 12) Si Géthen est une planète où il fait habituellement extrêmement froid, cet instant précis est le seul au cours duquel Genly verra le soleil briller et il n'est pas plus en mesure de supporter cette soudaine chaleur. Il est également le seul à trouver le temps long, au cours de la cérémonie, tandis que les Karhaïdiens sont décrits comme patients, attentifs aux actions de leur roi :

> De la plate-forme sur laquelle nous sommes entassés, nous voyons tout autour de nous les visages de la foule levés vers le ciel ; on dirait une multitude de galets bruns où brillent comme du mica des milliers d'yeux attentifs. / Le roi gravit une planche de bois brut qui va de la plate-forme au sommet de l'arche, là où il reste à joindre deux des piles du pont, dressées au-dessus de la foule, des quais et du fleuve. (M, 12)

Le protagoniste est à nouveau en décalage avec toutes les autres personnes présentes, qui ne désirent rien de plus que de voir leur souverain effectuer son travail.

L'un des points essentiels dans les différences entre les cosmologies karhaïdienne et terrienne réside dans le rapport aux nouvelles technologies. Si les Karhaïdiens se sont également lancés dans le développement de technologies pour les aider dans leur quotidien, ils n'en sont pas arrivés à une forme de dépendance. Le travail manuel du roi et du maçon lors de la cérémonie le démontre :

> En bas, des ouvriers ont mis en marche un treuil électrique, et, hissée par cet engin, la clef de voûte de l'arche rejoint et dépasse le roi toujours en train de grimper ; puis cet énorme bloc de dix tonnes est déposé et mis en place presque sans bruit dans la brèche séparant les piles, avec lesquelles il forme un tout – une arche. Un maçon muni d'un seau et d'une truelle attend le roi sur l'échafaudage ; les autres ouvriers descendent tous par des échelles de corde comme une multitude de puces. Le roi et le maçon s'agenouillent sur leur bout de planche haut perché entre fleuve et soleil. De sa truelle le roi commence à lier avec du mortier les longs joints du vaste claveau. Il ne se contente pas de donner un petit coup de truelle et de rendre au maçon cet instrument, mais il se met au travail méthodiquement. Le ciment qu'il utilise est d'une teinte rosâtre qui le différencie du mortier employé pour lier les autres pierres de l'ouvrage. (M, 13)

La notion de « rituel d'inversion de statut », théorisée par Victor Turner, nous semble pertinente pour analyser le déroulement de la cérémonie. L'anthropologue définit ce type de rituel comme suit : « Les rituels d'inversion de statut, conformément à ce principe, masquent les faibles derrière la force et exigent des forts qu'ils soient passifs et endurent patiemment l'agression symbolique et même réelle déployée contre eux par ceux qui occupent une position structurale inférieure[28]. » Victor Turner ajoute à propos de ces rituels que peu importe « […] qu'ils aient lieu à des moments stratégiques du cycle annuel ou qu'ils soient engendrés par des désastres que l'on

[28] TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990 (1969), pp. 169-170.

s'imagine être le résultat de graves péchés collectifs, [ils] sont considérés comme ramenant la structure sociale et la communitas[29] dans une relation réciproque convenable[30]. » La cérémonie d'inauguration, puisqu'elle prend place en un jour particulier du calendrier géthénien rentrerait bien dans cette catégorie. Elle amène également cette « relation réciproque convenable » en consolidant une forme d'équilibre. L'arche est un seuil à la fois physique et symbolique entre l'intérieur et l'extérieur de la cité et le travail du roi permet de la fortifier. Elle représente ainsi le royaume karhaïdien comme uni et égalitaire.

La présence d'une potentielle carnavalisation[31] au cours de cette cérémonie peut être considérée ici. Le roi prend le rôle du maçon pendant que les ouvriers s'éloignent du monument sur lequel ils ont travaillé. Cette inversion des statuts rappelle bien la fête de Carnaval, dont les origines pourraient remonter au IIIème siècle avant J.-C., au cours de rites babyloniens organisés lorsque le pays fait face à une situation de crise :

> […] le roi est soustrait à tous les regards. Il perd son titre et on le nomme par antiphrase « le paysan ». Un « homme simple », disent les textes, tient son rôle ; extrait du peuple, « innocent » peut-être, il porte le manteau d'apparat, rouge ou blanc, la couronne, le sceptre et la masse d'arme. On peut même lui attribuer une épouse, une « reine » vierge à déflorer. Et, […] le souverain fictif est, une fois le danger écarté, mis à mort à la place du roi[32].

Nous retrouvons ici cette dynamique d'inversion des statuts par l'échange des rôles. Si la hiérarchie de la société karhaïdienne est bien rappelée, à travers le titre du roi par exemple, celle-ci nous paraît renversée puisque le maçon devient le superviseur de son souverain, le temps d'une cérémonie. Ce rite de l'arche rappelle par ailleurs des rites anciens terriens. Lorsque Genly s'informe auprès de son voisin sur la cérémonie, celui-ci lui indique qu'« [i]l y a très longtemps, une clef de voûte était toujours mise en place au moyen d'un mortier fait d'os broyés et de sang. Des os humains, du sang humain. Sans ce lien de sang l'arche s'écroulerait, vous comprenez. De nos jours, on utilise du sang animal. » (M, 13-14) Le sang possède une symbolique particulière, il est :

> […] un exemple paradigmatique de ce que Victor Turner nomme un « symbole rituel dominant ». Les symboles dominants offrent souvent la particularité de condenser des significations à la fois disparates et contradictoires, appliquées dans nombre de domaines de l'expérience humaine et réunies sous le même signifiant. Il en est ainsi du sang, dont l'évocation renvoie simultanément à la chasse, à la guerre, au meurtre, à la menstruation, à la naissance, à la parenté, à l'alimentation ou encore à la pollution. En croisant entre eux différents domaines de l'expérience vécue par les

[29] L'auteur précise dans son texte qu'il utilise le terme « communitas » à la place de celui de « communauté » car il est important de différencier la « modalité de relation sociale » de l'« aire de vie commune ». *Id*., p. 97.
[30] *Id*., p. 171-172.
[31] BAKHTINE Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1998.
[32] FABRE, Daniel. *Carnaval ou la fête à l'envers*, Gallimard, 1992. pp. 14-15.

> hommes, les symboles dominants fabriquent une densité de sens porteuse de paradoxes, au point que, par exemple, la vie peut apparaître engendrée par la mort. Ne dit-on pas que le sang qui coula dans les tranchées de la Grande Guerre fertilise les rouges coquelicots poussant dans les prés des Flandres ? Il en va de même du sang des victimes d'une guerre ou d'un assassinat, dont on pense communément en Inde qu'il donne naissance à de nouvelles vies grâce à des offrandes de sang dûment promulguées dans le passé et inscrites dans la mémoire des défunts. […] Selon Turner, le pouvoir des symboles dominants résiderait dans le fait qu'ils opèrent la jonction entre deux pôles de significations : d'un côté, le pôle des significations accordées aux propriétés empiriques des choses, telle qu'elles sont perçues par les sens dans l'expérience de la vie quotidienne, de l'autre, le pôle des significations idéologiques assignées aux principes d'organisation sociale et aux valeurs morales et liant ces principes et ces valeurs entre eux. Un drapeau rouge peut, de ce fait, renvoyer au sang répandu à la naissance ou bien versé à la guerre, tout en servant de symbole, augurant de lendemains qui chantent, à une nation issue d'une révolution. Dans les interactions entre ces deux pôles, organisées par l'activité symbolique, la charge émotionnelle provoquée par l'évocation du sang et d'autres substances corporelles donne le souffle de la vie aux idéologies et aux principes d'organisation sociale, tandis que les valeurs morales et les règles de l'existence sociale tempèrent les passions incontrôlées et les désirs débridés[33].

Le Guin présente ainsi, dès le début de son roman, une société humaine qui diffère bien de celle dont est issu le protagoniste, mais qui ne manque pas de rappeler des rites tout à fait terriens.

Malgré cette ressemblance avec des pratiques terriennes, Genly a besoin de renseignement pour comprendre la cérémonie. Son interlocuteur, Estraven, est un personnage particulièrement intéressant dans le roman. Celui-ci prend automatiquement la place d'un informateur privilégié, qui est également un initiateur à la cosmologie karhaïdienne pour le protagoniste. Lorsque ce dernier le questionne sur les différents étendards et que son interlocuteur « sait [l]e renseigner sur chacun d'eux » (M, 15) il dit qu'il « admire sa science » (M, 15). La narration donne dès le début de l'histoire une place particulière à Estraven, qui se distingue des autres Karhaïdiens, si « flegmatiques, […] têtus [et] opiniâtres » (M, 14). Cela annonce d'ores et déjà l'importance de ce personnage dans l'histoire et dans la trajectoire personnelle de Genly. L'incompréhension du protagoniste vis-à-vis des comportements géthéniens tient ici un peu de l'ethnotype ou, en tout cas, de jugements de valeur dévaluatifs.

La cérémonie de l'arche pourrait, enfin, bien être un chronotope au sens où le théorise Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* :

> […] c'est là qu'ont lieu les rencontres […]. Là se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures, enfin (et c'est très important), là s'échangent des dialogues chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là se révèlent les caractères, les « idées » et les « passions » des personnages […]. De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman — généralisations philosophiques et sociales, idées, analyses des causes et des effets, et

[33] HUGH-JONES Stephen. « Analyses de sang », *Terrain*, 56, 2011. [En ligne] http://journals.openedition.org/terrain/14151

> ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope […][34].

Il y a ainsi un rite qui prend place dans l'œuvre, au seuil du roman, et qui annonce le parcours du personnage. Nous voyons dans la scène de la cérémonie l'importance de la position d'observateur anthropologue de Genly. Bien qu'il ne s'agisse pas de son attribution principale, puisqu'il est sur Géthen dans le cadre d'une mission diplomatique, ce rôle qu'il endosse dans l'extrait est celui qu'il va tenir tout au long de son aventure. Cela en dit long sur le roman en tant que tel, puisqu'il a clairement quelque chose d'anthropologique, et son protagoniste est bien un anthropologue qui n'est pas exempt de comportement jugeant. La scène de l'arche a également un côté programmatique dans l'histoire. Elle indique d'ores et déjà la future traversée du Glacier de Gobrin aux côtés d'Estraven, seul Karhaïdien avec lequel il interagit pendant cette cérémonie. Le rapport au temps et également aux températures est ainsi essentiel. En effet, au moment où le roi « redescend sur sa planche », « la lumière du soleil perce une dernière fois les nuées » (M, 16), tout juste après qu'une pluie torrentielle se mette à tomber, rompant instantanément avec la chaleur extrême qui a coïncidé avec la mise en place de la cérémonie. La fin de l'ouvrage du souverain correspond au moment où les températures deviennent à nouveau habituelles, il est dit qu'un « vent glacial balaie la rue » et qu'une fois l'inauguration arrivée à son terme « il neige » (M, 16). L'événement prend place dans un lieu particulier, en l'occurrence autour de la fameuse arche qui servira d'entrée à la ville, mais comporte également un rapport au temps spécifique, appuyé ici par les variations du climat et des températures. Il est dit dans l'extrait que « le souverain vêtu de blanc et la grande arche du pont se profilent un moment, glorieusement illuminés, sur la sombre toile de fond que l'orage a déroulée au sud » (M, 16). L'orage qui met en avant le dirigeant et le monument semble presque avoir été calculé à l'avance afin de pouvoir offrir une dernière image resplendissante à la foule. En parallèle, une fois la cérémonie définitivement terminée, il neige, le soleil et les autres phénomènes météorologiques se sont dissipés, il ne reste plus que l'éternelle chute de neige qui rythme habituellement la vie sur Géthen, en un retour au calme et à la stabilité. Ce chronotope est un topos essentiel de la narration et symbolise bien ici le parcours du personnage ainsi que le roman en lui-même. En effet, le récit est ponctué de passages et de seuils que Genly franchit afin d'aller au bout de sa quête et de mieux comprendre les autres Géthéniens. En observant le comportement

[34] BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1987, p. 232.

du protagoniste, nous pourrions dire qu'il fait preuve d'ethnocentrisme critique[35]. Même s'il voit le monde depuis sa propre culture, il en a ici conscience et fait l'effort de comprendre les autres.

Genly accomplit en effet sa mission au mieux tout au long du roman. Les lecteurices n'ont pas réellement l'occasion de se trouver perdus dans les pages de *La Main gauche de la nuit*. Le protagoniste prend par exemple le temps de décrire les habitudes alimentaires des Géthéniens, bien que nous ne les voyions que très rarement se restaurer. Nous apprenons dans une description très précise que, dans l'État de Karhaïde, l'alimentation ne comporte aucun « gros mammifère » (M, 20) qui sont remplacés par des viandes maigres comme le poisson, par exemple. Ils ne disposent pas de « viande de boucherie », de « lait », de « beurre » ou de « fromage » (M, 20) qui sont des aliments riches en protides et très gras. Les Karhaïdiens ont donc opté pour une alimentation végétarienne, à base de « différentes sortes d'œufs, [d]e poisson, [d]e noix et [de] céréales hainiennes » (M, 20). Les Karhaïdiens vivent pourtant dans un climat « rigoureux » (M, 20) qui pourrait justifier une alimentation plus grasse, permettant de se rassasier plus efficacement et de lutter contre le froid. À la place, Le Guin propose une alternative qui s'éloigne de l'élevage animal de masse. Dans son article « Fiction romanesque et histoire du féminisme : à propos de La Main gauche de la nuit », Muller met en avant le fait que, par ce régime végétarien, « Le Guin favorise une éthique du care, terme traduit en français par "sollicitude"[36] », qui renvoie à « un pont entre écologisme et féminisme[37] » et qui « encourage la création d'une culture humaine plus consciente[38] » :

> Dans *La Main gauche de la nuit*, publié près de vingt-cinq ans avant la parution du livre de Mies et Shiva, la société androgyne dépeinte par Le Guin et la tradition taoïste qui la sous-tend offrent un exemple de cosmologie et d'anthropologie renouvelées. En effet, sur Gethen, en raison de l'absence de division de l'humanité, les fidèles du Handdara sont « plus sensibles aux similitudes, à ce qui unit, à ce tout dont les êtres vivants font partie » (LMGN, p. 271), les animaux compris[39].

[35] DE MARTINO, Ernesto. *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, Giordana Charuty, Daniel Fabre, Marcello Massenzio (dir.), Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, 2016 (1977).
[36] MULLER, Justine. « Fiction romanesque et histoire du féminisme : à propos de La Main gauche de la nuit », *ReS Futurae*, n° 13, Paris : Université Gustave Eiffel, 2019. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/2361
[37] « a bridge between environmentalism and feminism ». [notre traduction], MESSER, Melissa. « Writing the World: Ursula K. Le Guin and Margaret Atwood's Literary Contributions to Ecofeminism », *TopSCHOLAR*, Bowling Green : Western Kentucky University, 2007 [En ligne] https://digitalcommons.wku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1108&context=stu_hon_theses
[38] « encourages the creation of a more conscious human culture ». [notre traduction], *Ibid*.
[39] MULLER, Justine. « Fiction romanesque et histoire du féminisme : à propos de La Main gauche de la nuit », *op. cit.*

En effet, le peuple karhaïdien, bien qu'il soit constamment implanté dans des lieux climatiques extrêmes, ne tente pas de lutter contre son environnement, au contraire, il choisit de s'adapter sans chercher à dérégler ce dernier.

En choisissant de mettre en scène une population tout entière qui refuse de devenir entièrement dépendante des nouvelles technologies, Le Guin met en scène une cosmologie alternative qui se construit autour du respect de l'environnement et d'une forme de retenue dans la recherche de confort et de facilité que suppose le développement technologique. Il s'agit d'ailleurs de la différence entre la Terre et la Karhaïde qui pose le plus de problèmes au protagoniste, puisqu'il est incapable de supporter les températures de l'astre. Il se fait d'ailleurs la remarque lorsqu'il va à la rencontre du souverain de Karhaïde : « J'étais seul, avec un étranger, dans les murs d'un palais ténébreux, dans une étrange cité chargée de neige, au cœur d'une période glaciaire en un monde étranger. » (M, 28) Bien qu'il ait échangé avec Estraven depuis son arrivée, celui-ci demeure un individu qu'il ne connaît pas et, pire encore, qu'il ne comprend pas. Genly met ici de la distance entre sa planète d'origine et l'astre sur lequel il se trouve, le désignant comme un « monde » autre. Cette distinction est accentuée par le climat local qui diffère de celui de sa Terre natale, puisqu'il se trouve « au cœur d'une période glaciaire » (M, 28). Il note par ailleurs qu'« [e]n Karhaïde les feux sont faits pour réchauffer l'esprit plus que la chair » (M, 39). Sa remarque sur les feux n'est pas sans intérêt pour comprendre la cosmologie karhaïdienne. Bien que leur planète soit de glace, de neige et de froid, les habitants ne cherchent pas réellement à pallier ce problème en utilisant les moyens technologiques à leur disposition pour profiter de plus de confort. L'autrice note à plusieurs reprises que le peuple dispose tout à fait des ressources et des savoirs nécessaires pour mettre en place de tels systèmes, mais que les Karhaïdiens préfèrent préserver leur environnement et vivre en harmonie avec lui.

Afin de mieux comprendre comment l'organisation de l'espace du peuple karhaïdien est respectueux du vivant, nous souhaitons revenir sur la constitution de la planète de Géthen. L'ethnocritique utilise la chronotopie tripartite *domus*/*campus*/*saltus* pour identifier les différents lieux des récits. La *domus* renvoie ainsi aux espaces domestiques, le *campus* aux milieux du travail et enfin le *saltus* aux marges, aux lieux qui ne sont ni domestiques, ni liés à la production[40]. Cette

[40] SCARPA, Marie. « "À cette heure et en ce lieu…" Micro-lecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* », *op. cit.*, p. 252.

chronotopie nous paraît plus opératoire que d'autres dans le cadre de notre travail. En effet, celle-ci met l'accent sur les relations dominantes des habitants à leurs lieux et espaces[41]. Notre hypothèse pour *La Main gauche de la nuit* est que tous les espaces sont ensauvagés par le froid glacial qui règne sur Géthen. Si nous trouvons bien sur l'astre des villes, que composent divers lieux du *campus* ainsi que des *domus*, ceux-ci sont constamment au contact du *saltus* par le climat de la planète. Les Karhaïdiens, contrairement à leurs voisins orgotas, ne cherchent cependant pas à éloigner le froid de leurs villes et s'habituent plutôt à ce climat. Ce mode de fonctionnement rejoint l'idée selon laquelle Le Guin a cherché à montrer une manière plus responsable, plus respectueuse, plus écologique et au fond peut-être plus humaine de vivre avec une planète plutôt que de simplement l'habiter en ne la considérant que comme un arrière-plan sur lequel étendre des constructions humaines[42]. La manière dont le protagoniste de *La Main gauche de la nuit* observe et étudie la société karhaïdienne est particulière. Son voyage est en effet très référencé. Lorsqu'il quitte Erhenrang pour se rendre à Rer, il en fait une description fourmillante de détails :

> La ville de Rer est fermée à toute circulation automobile. Sa construction est antérieure à l'avènement des véhicules motorisés en Karhaïde ; lequel remonte à plus de vingt siècles. Il n'y a pas de rues en cette cité, mais des allées couvertes ou passages souterrains ; on peut, l'été, circuler dedans ou dessus, à volonté. Les maisons, les îlots et les Foyers sont disposés sans ordre, en une profusion et une confusion chaotiques et prodigieuses d'où jaillit tout à coup une de ces glorieuses apothéoses dont l'anarchie karhaïdienne a le secret : les grandes tours sans fenêtres, rouge sang, de l'ex-Palais royal. Bâties il y a dix-sept siècles, ces tours ont été la demeure des rois de Karhaïde pendant mille ans, jusqu'au jour où Argaven Harge, premier roi de sa dynastie, franchit le Kargav et colonisa la grande vallée de la province du Ponant. (M, 67-68)

Si la cosmologie karhaïdienne est un mystère pour Genly au début du roman, il est en revanche un fin connaisseur en ce qui concerne son histoire, sa géographie et son architecture. Il a une posture d'ethnologue dans le récit. Si celle-ci renvoie surtout au terrain et à l'observation participante, elle commence par du savoir livresque, suivi d'une gêne et d'une incompréhension. Pensons au *Journal d'ethnographe* de Malinowski dont l'auteur ne manque pas d'exprimer du mépris pour certaines pratiques : « L'après-midi, j'allai au village, puis voir les jardins en compagnie d'un gendarme ; j'assistai le soir au service religieux et, malgré l'effet comique des Psaumes hurlés en une langue sauvage, je me trouvais d'humeur à accueillir favorablement tout

[41] Nous présenterons des définitions détaillées des lieux et espaces dans notre sous-partie « I.3.2. Entrer dans les espaces "sauvages" » où il sera question des trajectoires qui prennent place dans les espaces plutôt que dans les lieux.

[42] Nous devons pointer ici le succès des œuvres de Le Guin auprès des théoriciens comme Haraway, Stengers et Latour qui traitent précisément des questions écologiques et des rapports entre êtres humains et non-humains.

le bouffon charlatanisme de la scène[43]. » En observant Rer, Genly ressent encore une certaine gêne face au chaos architectural, mais commence tout de même à montrer des signes de fascination pour l'organisation urbaine karhaïdienne. Sa posture d'ethnologue évolue ensuite tout au long du récit, jusqu'à ce qu'il développe une forme d'acceptation de la culture des Karhaïdiens. Il prend en effet conscience de ses biais culturels et du fait qu'il est ainsi incapable de faire preuve d'objectivité, ses observations restent alors toujours subjectives, mais il tente de penser les pratiques karhaïdiennes avec discernement. Le fait d'être confronté à une cosmologie qui lui est étrangère fait ainsi évoluer sa perception des « autres » Karhaïdiens et transforme également sa vision de lui-même et de sa propre culture. À la fin du roman, il vit en effet une défamiliarisation avec ce qui lui a toujours paru évident, au point qu'il ne reconnaît presque plus ses comparses terriens : il s'agit du phénomène que Lévi-Strauss nomme « le regard éloigné[44] ».

La description de Rer met également en avant la volonté du peuple de Karhaïde de ne pas transformer en profondeur leur environnement pour y intégrer des outils technologiques nouveaux. La Karhaïde, bien qu'elle soit une société de l'écrit, ne construit pas ses villes sur une structure graphique et linéaire. Pour poursuivre notre analyse, nous mobilisons ici ce qu'avance Jean-Marie Privat en prolongeant les réflexions sur la « raison graphique[45] » de l'anthropologue Jack Goody :

> [N]otre hypothèse pan-littératienne nous conduit à une sémiotique de la signification qui « lit » dans des lieux dépourvus de toute trace d'écrit l'infrastructure concrète de l'écriture, la matérialisation parfaite de ses constituants formels. Ainsi une piscine municipale, lieu par excellence où les écrits disparaissent à l'entrée du bassin, est-elle un pur produit de la pensée graphique, structurée exactement comme une page d'écolier[46] […].

En prenant l'exemple des piscines municipales de nos sociétés occidentales, Jean-Marie Privat met en lumière la « pensée graphique[47] » comme ordonnant les structures construites par les sociétés humaines occidentales à écriture. Dans ce cas précis, il rappelle que les piscines sont des « espace[s] quadrillé[s] jusque dans le moindre détail – là tout n'est que formes géométriques et tracés rectilignes[48]. » Toutefois, dans la ville

[43] MALINOWSKI, Bronislaw. *Journal d'ethnographe*, Paris : Seuil, 1985, p. 45.
[44] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Regard éloigné*, Paris : Plon, 1983.
[45] Dans *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Jack Goody met en avant la dimension structurante de l'écriture. Il considère qu'elle n'est pas seulement la transcription de la parole, mais qu'elle développe également une certaine manière de penser dans les sociétés qui se servent de l'écrit.
[46] PRIVAT, Jean-Marie. « Un habitus littératien ? », *Pratiques*, n° 131-132, Metz-Nancy : Crem, 2006, pp. 125-130, p. 129.
[47] *Ibid*.
[48] *Ibid*.

de Rer, tout est disposé dans une cohérence « autre » qui ne suit pas celle de la ligne droite. Le Guin propose ainsi une société de l'écrit qui réussit à se défaire de la linéarité de la pensée graphique généralement observée en Occident.

La façon dont Genly est perçu enfin, si elle est différente d'un individu à un autre, tourne presque systématiquement autour de sa nature d'étranger. Au début de l'histoire, le protagoniste est bien extérieur à la cosmologie karhaïdienne et n'y est aucunement intégré. Dans les premières pages du roman, un dignitaire karhaïdien lui dit par exemple : « J'oublie toujours que vous venez d'une autre planète. Vous, naturellement, vous ne risquez pas de l'oublier. Et pourtant votre vie à Erhenrang serait beaucoup plus saine, plus simple, plus sûre, si vous pouviez l'oublier. Oui certainement. » (M, 18) Si cette remarque laisse supposer que Genly s'est finalement bien intégré dans la société karhaïdienne, elle ne fait que marquer un peu plus la solitude du protagoniste face aux habitants de cet État. Cette phrase met aussi en avant le désintérêt des Géthéniens envers les Terriens. Ceux-ci n'ont en effet jamais reçu chez eux un individu originaire d'une autre planète. Ils n'en connaissent pas, n'ont pas tenté d'entrer en contact avec eux et ne se sont jamais rendus eux-mêmes sur un astre autre que le leur. S'ils semblent oublier que Genly n'est pas l'un des leurs, c'est surtout parce qu'ils se souviennent à peine que ce Terrien isolé ait un jour atterri sur leur planète. Le conflit de cosmologies au centre duquel se trouve le protagoniste est ici particulièrement visible, puisqu'il est mis en voix par le dignitaire karhaïdien.

La société karhaïdienne illustre bien la manière dont Le Guin « fait monde(s) ». La notion de *saltus* a été conçue dans un univers de pensée gréco-romain et occidental européen. Dans notre civilisation occidentale, le cultivé et le civilisé est valorisé, là où le « sauvage » est plutôt repoussé. Le *saltus* est ainsi le « sauvage » qui est mis face au « civilisé ». L'ethnocritique permet toutefois de penser aussi le *saltus dans* le civilisé et il y a précisément dans l'œuvre de Le Guin de quoi relativiser cette opposition. C'est bien le non-humain possiblement hostile qui est pourtant pleinement intégré dans la construction de la cité, de la société humaine de Karhaïde. Ainsi au sein de la cosmologie karhaïdienne, le *saltus* n'est en rien considéré comme néfaste. Il peut se montrer dangereux mais n'est pas pour autant un ennemi ou un simple arrière-plan sur lequel les Karhaïdiens peuvent s'établir à leur guise. Au lieu de s'y opposer farouchement ou de l'exploiter de toutes les manières possibles, ils s'adaptent eux-mêmes pour continuer à vivre, non pas en dépit des variations météorologiques, mais bien avec celles-ci. Les tunnels de Rer en sont un exemple des plus parlants : les

Karhaïdiens pourraient utiliser l'eau qui envahit leur cité à chaque dégel pour la conserver en prévision des temps chauds pour leurs cultures, ou s'en servir afin de développer une énergie d'origine hydraulique, mais ils se contentent de l'évacuer et de naviguer dessus sans jamais chercher à faire plus. Le Guin propose bien dans son roman une société nouvelle, dont la cosmologie repose sur un respect du vivant et de l'environnement naturel, mais qui n'en est pas idéale pour autant.

Si nous nous sommes longuement attardés sur *La Main gauche de la nuit*, c'est parce que cette œuvre ne pourrait être un meilleur point de départ pour évoquer la cosmologie de l'autre « individu » ainsi que ses relations à son environnement. D'autre part, ce roman précède *Le Dit d'Aka* dans la succession des œuvres appartenant au cycle de Hain. Dans *Le Dit,* nous suivons un personnage qui partage de nombreuses similitudes avec Genly. Sutty a été envoyée sur Aka, non pas dans le cadre d'une mission diplomatique, mais pour étudier les écritures et littératures anciennes de la planète. À Dovza-Ville, capitale de l'astre, tout est à l'opposé de l'État de Karhaïde sur Géthen. Si les habitants de la Karhaïde sont désireux de rester autonomes par rapport à la technologie, souhaitant vivre en harmonie avec leurs environnements, et caractérisés par une organisation qualifiée d'anarchique, le gouvernement d'Aka se place directement à contre-courant avec eux. Dans la ville principale du *Dit d'Aka*, les nouvelles technologies sont partout, autant à l'extérieur, dans les rues de la cité, que dans la vie intime de chacun des habitants, tandis que les littératures et écritures anciennes sont détruites massivement et qu'un gouvernement oppressif veille sur les actions de tous ses citoyens.

Sutty, la protagoniste, marche dans les pas de Genly en débarquant sur ce nouvel astre. Tous deux sont des Terriens qui disposent de solides connaissances théoriques sur leur lieu d'arrivée sans les avoir jamais visités auparavant. Les descriptions de Sutty mettent d'ailleurs en avant un rapport particulier au temps, qui se retrouve chez Genly également. Elle rappelle par exemple que « [l]a semaine akienne compt[e] dix jours » (D, 56). Cela renforce la dimension ethnographique du *Dit d'Aka* et met en avant le passage du temps dans l'œuvre. Sutty se distingue cependant de Genly dans son rôle. Dans *La Main gauche de la nuit*, le protagoniste a avant tout une mission diplomatique. Son but est de convaincre les dirigeants de Géthen de rejoindre le réseau de l'Ekumen. Son aventure sur l'astre est dirigée, dans un premier temps, vers la réussite de cet objectif. À celui-ci toutefois s'ajoute sa curiosité naturelle qui le pousse à entrer en contact avec les habitants de la planète pour découvrir leurs modes de vie.

Sutty, quant à elle, doit « [r]egarder, écouter, noter : observer » (D, 18-19) et s'astreint à ne pas émettre de jugements. Lorsqu'elle réalise qu'elle est bien en train de juger à travers ses propres biais culturels, elle note qu'« [e]lle [a] tort de laisser ses frustrations colorer ses réflexions et ses perceptions » (D, 18) et qu'« [i]ci, elle n'[est] pas chez elle » (D, 19). Le roman ne manque pas de le rappeler en décrivant les messages qu'elle reçoit de son superviseur : « *Observateur Sutty Dass : Considérez vos vacances comme le début d'un voyage d'études. Continuez à effectuer des recherches et à enregistrer vos observations personnelles ainsi que vous le jugerez bon.* » (D, 98) Genly et Sutty incarnent tous deux un même rôle, celui d'observateur. Le Guin les présente cependant sous des jours différents. Si dans *La Main gauche de la nuit*, qui fait partie des premiers romans de son cycle de Hain, Genly est avant tout un diplomate pacifique notant scrupuleusement tous les éléments d'intérêt sur Géthen sans réelle visée de recherche derrière, Sutty est, dans *Le Dit d'Aka* une véritable ethnologue. Le personnage est constamment confronté aux réflexions qui entourent le métier : elle ne doit pas émettre de jugements de valeur et il lui est nécessaire de conserver une certaine distance avec ce (et ceux) qu'elle étudie dans une démarche d'ethnocentrisme critique.

Les différences entre Genly et Sutty sont d'autant plus marquées par le fait que des Envoyés de l'Ekumen aient été les premiers à entrer en contact avec les habitants d'Aka. La protagoniste du *Dit d'Aka* se distingue explicitement de ces individus qui ont tenu sur l'astre le même rôle que Genly sur Géthen. Elle précise :

> Les terres habitables d'Aka se composaient d'un vaste continent unique, dont le Dovza occupait la partie sud-ouest, et d'un grand archipel au large de la côte est. Les Akiens, qu'aucun océan ne séparait, présentaient tous le même type physique, nuancé de quelques variantes locales. Tous les Observateurs l'avaient noté, tous avaient souligné cette homogénéité ethnique, ce manque de diversité sociétale et culturelle, mais pas un n'avait vraiment saisi que, parmi les Akiens, *les étrangers n'existaient pas*. Jusqu'à l'atterrissage des vaisseaux de l'Ékumen, il n'y en avait jamais eu. (D. p. 112-113)

La cosmologie akienne rejoint ici celle de Géthen. Sur les deux astres, le concept d'« étranger » est tout simplement absent. Si, sur la planète de *La Main gauche de la nuit*, c'est le voisin qui devient l'ennemi, sur Aka « tout conflit [a] un caractère familial. Chaque guerre [est] une guerre civile » (D, 113). Ces querelles rappellent à quel point la planète est loin de s'intéresser aux relations avec d'autres astres. Au même titre que la cosmologie de Géthen, celle d'Aka exclut complètement le voyage dans l'espace et la rencontre avec d'autres individus.

Si nous nous arrêtons sur les protagonistes des deux utopies critiques de Le Guin, il devient notable que Genly est bien celui qui est le plus en contact avec l'autre

« individu », avec celui qui appartient à une espèce humaine différente de la sienne. Dans son œuvre, l'autrice américaine centre véritablement son propos sur les rapports entretenus, d'une part, entre son protagoniste et les Géthéniens, mais surtout, d'autre part, entre Genly et Estraven. Si tous les personnages principaux de notre corpus sont confrontés d'une manière ou d'une autre (voire de plusieurs manières) à des formes d'altérité, au cours de son périple, Genly est le seul à réellement « rencontrer l'autre ».

I.1.2. Rencontrer l'autre

Les anthropologues Philippe Descola, Emmanuel Alloa et Mariana Larison avancent que :

> […] ce que notre génération met en avant, ça n'est pas que ces peuples sont différents de nous par nature, ni même que leurs modes de pensée obéissent à des logiques qui ne sont pas analogues aux nôtres, mais, simplement, qu'ils découpent et composent le monde d'une façon différente de celle à laquelle nous nous sommes accoutumés. De ce point de vue-là, l'altérité, ce n'est pas une altérité de fait, c'est une altérité constituante ou instituante, c'est à dire qu'ils ne sont pas différents de nous parce qu'ils pensent différemment de nous, ils sont différents de nous parce qu'ils vivent dans des mondes différents[49].

Cette idée nous paraît des plus appropriées pour étudier les mondes fictionnels de romans de science-fiction contemporaine. Les trois ouvrages que nous analysons mettent précisément au centre de leur propos les interactions entre différentes cosmologies, différentes théories collectives du monde. Dans cette sous-partie, nous allons ainsi nous intéresser particulièrement à la rencontre avec « l'autre » « individu », que nous appelons aussi l'autre « humain » dans notre travail.

Dans *La Main gauche de la nuit*, l'autrice invente les Géthéniens, une espèce humaine qui a évolué différemment de celle des Terriens. L'une de leurs caractéristiques principales réside dans leur androgynéité et leur hermaphrodisme, le concept même de genre leur est complètement étranger et tous les individus peuvent à la fois porter un enfant ou inséminer quelqu'un, une espèce humaine réellement « autre ». En questionnant la place des femmes dans le genre de la science-fiction dans *Le Langage de la nuit, Essais sur la science-fiction et la fantasy*, Le Guin avance : « [qu']il est question […] de l'Autre, de celui qui est différent de soi-même, par son sexe, par ses revenus annuels, par sa façon de parler, de s'habiller et d'agir, par la couleur de sa peau, par le nombre de jambes et de têtes. On pourrait donc parler de

[49] DESCOLA, Philippe, ALLOA, Emmanuel, LARISON, Mariana. « L'anthropologie a-t-elle une philosophie ? », *Cités*, vol. 81, n° 1, Paris : Presses Universitaires de France, 2020, pp. 23-43, p. 29.

l'Autre sexuel, de l'Autre social, de l'Autre culturel et enfin de l'Autre racial[50]. » Dans son roman, ce sont à la fois « l'Autre sexuel », « l'Autre social », « l'Autre culturel » et « l'Autre racial » qui sont incarnés dans l'espèce géthénienne.

Genly, en tant que Terrien, est donc confronté à autant de formes d'altérités en interagissant avec les habitants de la planète de Géthen. Nous avons constaté qu'il était intégré d'une certaine manière à cette population, au sens où, en tant que diplomate étranger, il est reçu par les dirigeants pour traiter de problèmes politiques. Au contraire donc de Sutty dans *Le Dit d'Aka*, le protagoniste a l'occasion de discuter et de rencontrer très facilement les individus, et ce, dans diverses situations : cérémonies, échanges politiques, repas partagés chez les uns ou les autres pour parler de sa mission, etc. Malgré cette apparente facilité à interagir avec les Géthéniens, Genly est cependant très loin de les comprendre. Il dit lui-même au début du roman : « J'étais encore incapable de voir les êtres de cette planète comme ils se voient eux-mêmes. Je m'y efforçais, mais sans réussir à autre chose qu'à voir en chaque habitant d'abord un homme, ensuite une femme, également gêné de le ranger artificiellement dans l'une ou l'autre de ces catégories, si étrangères à sa nature et si essentielles à la mienne. » (M, 21) En remarquant des traits tantôt féminins, tantôt masculin, le protagoniste démontre déjà son incapacité à s'intégrer au peuple présent sur l'astre : comment connaître un individu si nous ne sommes pas capables de comprendre sa nature ?

Nous retrouvons ici l'opposition entre la cosmologie géthénienne et celle, terrienne, de Genly. Il est conscient que sa manière d'appréhender les Géthéniens n'est pas appropriée et il éprouve une gêne à l'idée de juxtaposer sa vision des choses sur leur « monde » qui est bien différent. Il y a ici un « conflit de cosmologies[51] » au sens où le philosophe Vincent Descombes l'entend, avec deux théories collectives du monde qui se heurtent l'une à l'autre avec violence : Genly n'est pas capable de comprendre les mœurs des Géthéniens, il n'arrive pas à s'habituer au climat de leur planète ni aux manières de vivre de ses habitants, mais, plus encore, il n'est même pas en mesure de comprendre leur nature.

Dans *La Main gauche de la nuit,* Le Guin insère ponctuellement des chapitres qui contiennent des documents communiquant des informations sur la cosmologie géthénienne. Il peut s'agir aussi bien de contes populaires, de maximes ou d'anciens rapports sur Géthen rédigés par des individus extérieurs. L'intégration dans le roman

[50] LE GUIN, Ursula. *Le Langage de la nuit*, *op. cit.*, p. 136.
[51] DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*, *op. cit*.

de ces « documents » permet de mieux saisir les cosmologies karhaïdiennes et orgota, de même que le *novum* qui s'exprime dans l'œuvre par l'absence de genre sur Gethen. Bréan détaille le même procédé d'écriture dans *Points chauds* de Laurent Genefort, dont la narration se forme :

> […] en un réseau de récits fournis par fragments, dont la plupart sont des artefacts science-fictionnels, c'est-à-dire des textes censés venir concrètement du monde de la fiction représentée, et dont le statut pseudo-documentaire sert à instaurer un rapport tour à tour intime et distancié à ce qui est un changement de paradigme scientifique et géopolitique, mais aussi philosophique et individuel[52].

Dans *La Main gauche de la nuit*, la compréhension de la question du genre sur Géthen se construit grâce à l'alternance entre un point de vue intime puis distancé : intime par l'observation participante de Genly et distancié grâce aux contes et aux rapports d'observation. Dans l'utopie critique de Le Guin, apparaissent notamment les notes sur Géthen d'un investigateur qui a visité l'astre avant Genly. L'autrice se sert de ce discours pour faire une critique sur l'anthropologie au service des colonisateurs. Nous devons mobiliser ici ce que l'ethnologue De Martino nomme l'« ethnocentrisme critique ». Fabre avance en effet au sujet de l'anthropologie de l'histoire :

> Côté théorie, nous trouvons d'abord, dans une expression plus travaillée et plus méthodique, une définition de « l'humanisme ethnographique » qui plaide pour l'élargissement des savoirs sur l'homme vers les sociétés « autres » du présent et du passé. Ce qui rappelle, bien sûr, l'appel de Marcel Mauss à recueillir attentivement la lumière qui émane toujours des « lunes mortes, ou pâles, ou obscures, au firmament de la raison ». Mais ce décentrement ne peut être que partiel dans la mesure où le poste d'observation reste fixe, car ancré dans l'Occident – la seule culture qui ait construit un savoir sur la rencontre des cultures « autres » – et lui revenant toujours en quelque façon ; cependant, la conscience de cette limite permet de fonder explicitement le savoir ethnologique sur la confrontation et de construire un point de vue où « le "soi" et "l'autre" sont saisis comme deux manières possibles d'être homme » (De Martino, 2002 : 391) opération que De Martino nomme d'une expression oxymorique frappante, « l'ethnocentrisme critique »[53].

Les lignes qui suivent sont extraites des notes de l'investigateur qui, précisément, ne va pas à la rencontre de l'autre :

> 1448 dies 81. Les Géthéniens sont vraisemblablement le résultat d'une expérience. Cela peut paraître choquant, mais comment pourrait-on, aujourd'hui, exclure cette hypothèse ? Des indices probants ne nous donnent-ils pas lieu de penser que la Colonie Terrienne fut une expérience – l'établissement d'un groupe hainien normal sur une planète ayant comme autochtones ses propres protohominidés ? Les Colonisateurs se livraient certainement sur l'homme à des manipulations génétiques ; sinon comment expliquer l'existence des hilfes de S. ou celle des hominidés ailés et dégénérés de Rokanan ? Trouvera-t-on une autre explication de la physiologie sexuelle géthénienne ? Un accident peut-être. La sélection naturelle ? Peu probable. Faible ou nulle est la valeur d'adaptation de leur

[52] BRÉAN, Simon. « L'altérité au prisme de la polytextualité : les artefacts science-fictionnels de Points chauds (Laurent de Genefort) », *ReS Futurae*, n° 16, Paris : Université Gustave Eiffel, 2020. [En ligne] https://journals.openedition.org/resf/8399

[53] FABRE, Daniel. « Ernesto De Martino, La fin du monde et l'anthropologie de l'histoire », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 161, Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, 2013, pp. 147-162. [En ligne] http://journals.openedition.org/assr/24888

> ambisexualité. / Pourquoi aurait-on choisi pour une expérience un monde aussi inhospitalier ? Je l'ignore. (M, 108)

Il s'agit d'un document présenté comme sérieux, rédigé dans le but de partager avec les habitants d'autres planètes les informations découvertes sur la planète à l'issue de cette première expédition. La narratrice ajoute également des valeurs chiffrées, qui indiquent une date et une position géographique. Ces repères, bien qu'ils soient purement fictionnels, servent de caution scientifique. Ces extraits de notes démontrent à quel point le premier groupe envoyé en expédition sur cette planète a vu les Géthéniens presque comme une espèce animale, allant jusqu'à suggérer l'idée qu'ils n'étaient pas une population humaine autre qui a évolué différemment par rapport aux Terriens, dans un environnement ayant des caractéristiques distinctes de celles de la Terre. Ces chercheurs et chercheuses n'ont pas réellement « rencontré l'autre », ils se sont contentés de l'observer de loin pour émettre leurs conjectures sans chercher à aucun moment à le comprendre. Le chemin que prend Genly dans le roman est opposé à celui-ci. Il désire sincèrement dépasser ses biais culturels pour cerner la véritable nature des Géthéniens. Il va faire « l'expérience profonde de l'altérité[54] ». Dans le roman, le protagoniste éprouve certes des difficultés à comprendre l'androgynéité et l'hermaphrodisme des Géthéniens, mais il réalise de lui-même que sa vision dualiste du monde l'empêche de cerner leur nature et il se sent coupable de ne pas les respecter en tant qu'individus.

La question des relations aux altérités est au centre des réflexions de Le Guin. Dans *La Main gauche de la nuit*, Genly, qui est bien conscient des divergences entre son espèce et celle des Géthéniens, n'éprouve et n'exprime jamais la moindre forme de haine, sans toutefois tomber en adoration devant les habitants de la planète qu'il rencontre. L'autrice présente un personnage qui a quelque chose d'incroyablement ordinaire. Le Guin ajoute dans son essai qu'en « ni[ant] la possibilité d'une égalité spirituelle ; nous avons privé l'Autre de sa réalité humaine », en faisant alors « une chose » avec qui « la seule relation possible […] est la domination[55] ». Ces mots rappellent le discours de l'Investigateur que nous avons étudié plus haut. Genly est le personnage qui vient à contre-courant de ces idées violentes, il vit une évolution de perception tout à fait vraisemblable, et se montre capable de considérer l'autre comme un être humain et non pas comme une chose.

[54] *Id*., p. 157-158.
[55] LE GUIN, Ursula. *Le Langage de la nuit*, *op. cit.*, p. 139.

Le Guin dénonce dans son essai cet effet de catégorisation qui survient une fois que nous identifions des personnes comme « autres ». Elle met ainsi au centre de son récit un questionnement sur ce que sont les Géthéniens, mais également sur Genly, qui est bien un individu autre sur cet astre. Justine Muller reprend ces réflexions dans son article sur *La Main gauche de la nuit* :

> La confrontation à l'Autre est donc une façon de déconstruire toute conception prétendument universelle et essentialiste de l'humain, du sexe ou de la race qui, selon Dorlin, sont en définitive des « catégorie[s] politique[s] et non naturelle[s] » qui sont « produite[s] dans et par un rapport de domination » et qui font par la suite l'objet de normes dans la société[56].

La chercheuse ajoute :

> En définitive, le questionnement autour de la sexualité, tout comme celui autour de la race, conduit à une interrogation sur ce qu'est l'humain. En raison de sa sexualité particulière aux yeux des Géthéniens, Genly semble moins humain, voire inhumain : « ils sont unanimes à dire que vous n'êtes pas humain », affirme le roi Argaven […]. De même, le cousin du roi, Tibe, fait une distinction entre les « êtres humains normaux » que sont les Géthéniens et les « créatures si monstrueusement différentes » que sont les Terriens […]. Ce faisant, au-delà de la sexualité, anticipant Butler, Le Guin invite le lecteur non seulement à prendre de la distance par rapport à une conception essentialisée du genre humain, mais aussi à en repenser les fondements[57].

L'autrice ne se contente pas, à notre sens, uniquement de repenser le « genre humain » et ses « fondements ». Le Guin ne cherche pas à rejeter pleinement les différences qui existent entre plusieurs sociétés et entre leurs cosmologies respectives. Pour reprendre la citation des anthropologues que nous avons utilisée plus tôt, nous considérons qu'avec son personnage principal, qui incarne presque une figure d'ethnologue, l'autrice cherche à mettre en avant que les autres sont « […] différents de nous parce qu'ils vivent dans des mondes différents[58] […] », mais que ces divergences peuvent être dépassées à partir du moment où l'on cherche réellement à rencontrer l'autre. Tandis que l'histoire avance, Genly finit par intégrer en lui autant des autres que du soi. Il ne renie pas sa cosmologie d'origine, mais des fils se tissent entre cette dernière et celle des Géthéniens, faisant de lui un autre qui n'est plus vraiment autre.

Revenons à la cosmologie des habitants de Géthen. L'autrice utilise le genre dans son roman pour atteindre une unité idéale, en profitant du même coup pour critiquer notre manière d'appréhender notre monde et nos sociétés dans la réalité. Le protagoniste rappelle la dimension dualiste extrêmement marquée dans sa culture terrienne par le biais de nombreuses oppositions, dont celle entre féminin et masculin.

---

[56] MULLER, Justine. « Fiction romanesque et histoire du féminisme : à propos de *La Main gauche de la nuit* », *op. cit.*, p. 7.
[57] *Id.*, p. 9.
[58] DESCOLA, Philippe, ALLOA, Emmanuel, LARISON, Mariana. « L'anthropologie a-t-elle une philosophie ? », *op. cit.*, p. 29.

La cosmologie de Géthen dépasse justement cette dualité pour penser plutôt en termes d'unité, ce qui peut être quelque peu paradoxal puisque les deux uniques États de la planète, qui sont voisins de frontières, sont perpétuellement en conflit. Sur Géthen, il n'y a « [p]as de division de l'humanité en forts et faibles, protecteurs et protégées, êtres dominateurs et créatures soumises, maîtres et esclaves, éléments actifs et passifs. Toute cette tendance au dualisme qui imprègne la pensée humaine peut se trouver atténuée ou modifiée sur Nivôse. » (M, 113) Justine Muller analyse cette absence de dualité sur l'astre comme un « anarchisme postmoderne[59] » :

> À cet égard, le titre du roman d'Ursula Le Guin, tiré du lai de Tormor, texte fictif sacré de la religion Handdara, reflète ce désir d'harmonie, notamment entre le principe féminin et le principe masculin : « Le jour est la main gauche de la nuit, / et la nuit la main droite du jour » ([M.] p. 271). Elle propose de ce fait un anarchisme postmoderne, à savoir « an anarchy of gender » (l'auteur souligne ; Call, 2007, p. 88) car, à l'image du flux, le genre est provisoire et temporaire sur la planète Gethen[60].

Nous nous demandons s'il est vraiment possible de dire que « le genre est provisoire et temporaire sur la planète Géthen ». Il serait plus juste de dire que le genre n'existe tout simplement pas sur Géthen, et que, grâce à cette absence, l'autrice invite à une réflexion sur les genres tels que nous les connaissons, et les différencions, dans notre réalité. Dans le roman, il est fait mention du féminin et du masculin, mais ils renvoient à la description d'hormones, d'organes, ce qui touche plutôt à la sexuation qu'au genre. Il faut complètement supprimer le genre de la cosmologie géthénienne, car les Géthéniens eux-mêmes ne sont pas capables de réellement le concevoir. Ainsi, grâce aux habitants de Géthen, Le Guin présente à son lectorat une cosmologie nouvelle où la domination n'a pas cours, le tout à travers les yeux d'un Terrien, qui, progressivement, déconstruit sa propre cosmologie pour intégrer une partie de celle de Géthen.

Puisque nous avons étudié l'absence de genre chez les Géthéniens, nous devons à présent aborder la question de leur sexualité. Celle-ci a une place importante dans *La Main gauche de la nuit*, là où elle n'est que très vaguement évoquée dans *Le Dit d'Aka*. Les informations relatives au cycle reproducteur des Géthéniens jouent un double rôle dans le roman. Tout d'abord, puisque l'autrice présente une espèce humaine novatrice, elle livre des détails supplémentaires sur celle-ci au lectorat. Ainsi, elle rend l'existence des Géthéniens, et surtout l'absence de genre dans leur espèce, plus vraisemblable. Ensuite, la période des amours sur l'astre, appelée le « kemma », est

[59] MULLER, Justine. « Fiction romanesque et histoire du féminisme : à propos de *La Main gauche de la nuit* », *op. cit.*, p. 3.
[60] *Ibid*.

détaillée en majeure partie dans les notes de l'Investigateur que nous avons citées plus tôt. Le sujet est donc évoqué depuis un point de vue scientifique, à grand renfort de données chiffrées et précises. Si cela donne une crédibilité scientifique à l'étude de la sexualité géthénienne, cette présentation des faits met une froide distance entre la réalité des Géthéniens et la description qui en est faite. Une autre manière donc de critiquer le discours de l'Investigateur :

> Le cycle sexuel est en moyenne de vingt-six à vingt-huit jours (on tend à dire qu'il est de vingt-six jours pour le rapprocher du cycle lunaire). Pendant vingt et un ou vingt-deux jours le sujet est *soma*, en état de latence ou inactivité sexuelle. Vers le 18e jour une modification hormonale est effectuée par les glandes pituitaires. Le 22e ou 23e jour le sujet entre dans la période du *kemma*, l'équivalent du rut animal. Dans la première phase du kemma, il est inapte au coït. Pourtant la pulsion sexuelle est, en cette phase, d'une force redoutable, assujettissant toute la personnalité, sacrifiant tout à ses impérieuses exigences. Lorsque le sujet rencontre un partenaire en kemma, les sécrétions hormonales en reçoivent un surcroît de stimulation (par le toucher surtout – et par l'odorat ?) jusqu'au moment où il se produit une prédominance des hormones mâles ou femelles chez l'un des partenaires. Les organes sexuels s'engorgent ou s'atrophient en conséquence. (M, 109)

L'Investigateur fait une description méticuleuse et factuelle du cycle sexuel, à grand renfort de données chiffrées qui donnent une certaine légitimité à son discours. Si nous retrouvons ici les termes « mâle » et « femelle », il est bien question de sexualité et non de genre. Le personnage précise également que :

> [l]es êtres normaux n'ont de prédisposition ni au rôle masculin ni au rôle féminin, ils ne savent jamais lequel ils vont jouer et ne peuvent choisir. (D'après Otie Nim, l'usage de dérivés hormonaux, en vue d'infléchir la nature vers l'un ou l'autre rôle, est très courant dans la région de l'Orgoreyn ; à ma connaissance, cette pratique n'a pas cours en Karhaïde, pays rural.) Une fois déterminé, le sexe ne peut changer pendant la période du kemma. Sa phase culminante (karh. *thokemma*) dure de deux à cinq jours, pendant lesquels la pulsion sexuelle atteint sa force maximale. Le kemma se termine brusquement. (M, 110)

Nous notons que, pour désigner les Géthéniens, leurs hormones ou leurs organes, les individus extérieurs, Genly y compris, vont toujours utiliser les termes « masculin » ou « féminin », une manière pour eux de comprendre le fonctionnement des habitants de Géthen à partir de leurs propres références. Il y a dans l'œuvre de Le Guin une réflexion autour du corps et plus précisément ici à propos des organes sexuels :

> Parler du corps, d'un corps, laisse entrevoir la difficulté qu'il y a à cerner un objet soumis à une multiplicité de représentations. Les discours sur le corps abondent, proposant différents modèles dans lesquels un sujet se reconnaît ou pas. Qu'ils soient médicaux, anatomiques, psychanalytiques, sociaux, normatifs, qu'ils s'inscrivent dans une perspective esthétique ou qu'ils décrivent ou définissent des modes, les discours sur le corps « renvoient à la conscience l'image d'un objet à la fois étrange et familier producteur d'identités et de leurres »[61].

[61] BAUER, Sylvie. « Avant-propos : poétiques du corps dans la littérature américaine contemporaine. », *Revue française d'études américaines*, 132(2), Paris : Belin, 2012. pp. 3-8. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2012-2-page-3?lang=fr

Les descriptions qui sont faites de la planète et des individus qui y vivent tournent essentiellement autour de cette difficulté de compréhension des personnes extérieures qui tentent d'en brosser le portrait, ce qui souligne bien qu'en tant que « [l]ieu de jouissance et de souffrance, de présence et d'aliénation, le corps porte à la fois la charge irreprésentable de l'intime et la nécessité d'une représentation qui lui permette de se définir au monde[62]. » L'absence de témoignage de la part de Géthéniens est d'ailleurs à noter : pourtant, qui mieux que les personnes concernées pour s'expliquer elles-mêmes ? Contrairement à cet Investigateur qui ne se contente que de décrire et spéculer sur les Géthéniens, Genly va incarner le rôle de l'ethnologue capable de dépasser ses biais culturels pour apprendre à parler à l'autre et à le comprendre.

Cet extrait met aussi en avant un autre point important sur Géthen : les deux États qui s'y trouvent, bien que comprenant tous deux des Géthéniens, fonctionnent complètement différemment. La Karhaïde, où Genly commence son périple, est ici décrite comme rurale. Nous avons constaté que la cosmologie karhaïdienne reposait effectivement sur une relation de proximité et de respect entre les êtres humains et l'environnement dans lequel ils s'établissent. L'Orgoreyn en revanche, est bien plus porté sur l'usage des outils technologiques et prône l'efficacité avant tout.

La dernière hypothèse de l'Investigateur est que, si les Géthéniens sont le résultat de manipulations génétiques, cette expérience avait avant tout pour but de créer une société qui ne connaîtrait pas la guerre :

> Les anciens Hainiens auraient-ils postulé un rapport de cause à effet entre la capacité sexuelle continue et l'agression collective organisée, qui ne se rencontrent l'une et l'autre chez aucun mammifère à l'exception de l'homme ? Ou bien, comme Toumass Song Angot, considéraient-ils la guerre comme une activité de remplacement purement masculine, un vaste Viol, et voulaient-ils en conséquence éliminer la virilité qui commet le viol et la féminité qui le subit ? (M, 115-116)

La civilisation est censée éduquer les hommes et leur faire contrôler leur violence sexuelle, mais la réalité démontre bien que cet objectif est loin d'être atteint. Dans son ouvrage *La société des individus*, le sociologue Norbert Elias avance qu'« […] une coexistence sans frottements et sans heurts n'est possible que si tous les individus y trouvent suffisamment de satisfaction, et une vie individuelle satisfaisante n'est possible que si le cadre social dans lequel elle se déroule est exempt de tensions, de troubles et d'affrontements[63]. » Il écrit :

---

[62] *Ibid*.
[63] ELIAS, Norbert. *La société des individus*, Jeanne Étoré (trad.), Paris : Fayard, 1998 (1987), p. 43.

> D'un côté, ce caractère éminemment modelable et adaptable à la structure relationnelle chez l'homme assure à la structure des relations humaines une variabilité beaucoup plus grande que celle de la vie collective animale, bref, il est la condition de l'historicité fondamentale de la société humaine. D'un autre côté, il fait de l'homme, d'une façon très particulière, un être social, un être qui a besoin de la société des autres hommes. Chez les autres représentants du monde animal, la commande du comportement individuel dans la relation avec les autres créatures et les autres structures est maintenue, dès le départ, dans des limites assez étroites par des mécanismes réflexes. Déjà chez les animaux les plus proches de l'homme dans la hiérarchie des organismes vivants, on observe à cet égard un certain assouplissement, une adaptabilité un peu plus grande aux relations changeantes, un léger élargissement des voies de commande du comportement individuel. Mais c'est uniquement chez l'homme que la souplesse et l'adaptabilité des fonctions relationnelles devient si grande qu'il faut pour chaque individu des années de modelage de sa commande de comportement par les autres, une empreinte sociale, pour que la relation de l'individu aux autres soit plus ou moins réglée, qu'elle prenne une forme particulière, spécifiquement humaine. Ce schéma inné régissant la commande autonome des relations avec les autres qui fait défaut à l'homme doit être remplacé par un schéma social, une empreinte sociogène sur les fonctions psychiques[64].

Dans le roman de l'autrice américaine, ce « modelage » effectué par la société aurait été considéré comme insuffisant pour atteindre l'idéal d'un monde sans guerre. Ainsi, l'un des objectifs de Le Guin en imaginant les Géthéniens serait de montrer une société qui se départit de l'équivalence entre virilité sexuelle et violence, celle-ci allant quasiment de fait dans un ordre patriarcal, en présentant des êtres humains androgynes, modifiés génétiquement dans ce but. Notons cependant que, si Genly dit que les Géthéniens ne connaissent pas la guerre, il existe bien un conflit entre Karhaïde et Orgoreyn. La population sur l'astre est ainsi loin d'atteindre cet idéal.

À travers les notes de cet Investigateur, Le Guin cherche à développer la dimension ethnographique de son œuvre, mais peut-être également à mettre en garde contre des théories scientifiques, prétendument très développées, qui ne s'intéressent que très peu à l'avis des individus concernés par leurs recherches. De même, un constat qui ressort après l'étude de ces notes est que les éléments qui sont traités sont essentiellement d'ordre biologique. Il n'y a que très peu de détails sur la cosmologie de Géthen et sur les modes de vie des habitants de l'astre. L'Investigateur termine son discours avec un point sur la guerre, sans pour autant expliciter la relation des Géthéniens avec celle-ci. Même si ce court chapitre donne quelques indications sur le cycle sexuel des habitants de la planète, son apport pour expliciter leur(s) cosmologie(s) est extrêmement limité. La dernière conjecture de l'Investigateur cependant, nous amène à nous interroger sur les motivations de Le Guin à présenter une espèce humaine androgyne qui ne connaît ni le genre ni la guerre.

> Ici, peut-être pour la première fois, Le Guin utilise l'ethnographie comme une évidente modalité littéraire, intercalant dans son livre des chapitres narrés par les personnages principaux avec des chapitres racontant des histoires populaires, des mythes, des proverbes, ainsi que des rapports ethnographiques anonymes écrits par des investigateurs précédant Genly Ai, complétés par des notes

[64] *Id*., pp. 75-76.

> de bas de pages expliquant les origines de ces textes et le sens des termes natifs difficiles à traduire. Ces pauses dans la narration permettent à Le Guin de construire des portraits riches de la complexité culturelle et de la différence culturelle, portraits qui semblent très anthropologiques. Il est intéressant de noter qu'ils ne constituent pas une description holistique de la culture géthénienne – ce sont des esquisses fragmentaires qui complètent l'histoire principale[65].

Beth Baker-Cristales note en étudiant *La Main gauche de la nuit* l'intérêt de ces chapitres hors de la narration qui viennent compléter à la fois le monde créé par Le Guin, mais aussi la compréhension de celui-ci par les lecteurices. Comme le précise la chercheuse, ils ne « constituent pas une description holistique de la culture géthénienne », mais leur présence permet de situer le monde fictionnel de l'autrice et de lui donner une existence toute particulière :

> En d'autres termes, en utilisant l'ethnographie comme un modèle textuel pour la fiction, Le Guin cherche à transcender certaines limites de la fiction – la fin de l'histoire. En créant une réalité pour Géthen, qui transcende les histoires qui sont au cœur du roman – une réalité basée sur une ferme description ethnographique et sur de la documentation – Le Guin indique que ce monde culturel a existé avant le roman et continuera d'exister après. Comme de nombreux ethnographes, les personnages principaux sont encouragés, pour des raisons soit personnelles soit professionnelles, à essayer de transcender la différence culturelle, malgré le fait qu'ils ne puissent jamais y arriver complètement, leurs difficultés en sont forcément héroïques et les amènent à se transformer eux-mêmes.[66]

Genly correspond parfaitement à cette description, il incarne l'individu extérieur qui cherche à « transcender la différence culturelle », tout en étant conscient qu'il ne pourra jamais atteindre complètement cet objectif. Il s'agit bien là de l'un des buts de Le Guin dans son roman. Par l'histoire qu'elle choisit de raconter, elle rappelle à quel point la rencontre avec des formes d'altérités relève d'un effort perpétuel pour tenter de saisir leur cosmologie. Elle met aussi en avant le fait que, malgré toute la bonne volonté qu'un individu est capable de mobiliser, celui-ci ne sera jamais en mesure de pleinement comprendre et d'intégrer la cosmologie de l'autre.

---

[65] « Here, perhaps for the first time, Le Guin uses ethnography as an obvious literary modality, interspersing chapters narrated by the main characters in the book with chapters recounting popular stories, myths, sayings, as well as anonymous ethnographic reports written by investigators preceding Genly Ai, replete with footnotes explaining the origins of these texts or the meanings of native terms difficult to translate. These breaks in the narrative allow Le Guin to construct rich portraits of cultural complexity and cultural difference, portraits very anthropological in feel. Interestingly, they do not add up to a holistic description or analysis of Gethen culture—they are fragmentary sketches that complement the main story. » [notre traduction] BAKER-CRISTALES, Beth. « Poiesis of Possibility: The Ethnographic Sensibilities of Ursula K. Le Guin », *Anthropology and humanism*, n°37, Oxford : Blackwell Publishing Inc, 2012, pp. 15-26, p. 19.

[66] « In other words, by using ethnography as a textual model for fiction, Le Guin aims to transcend some of the limitations of fiction—the end of the story. By creating a reality for Gethen, one transcending the stories at the heart of the novel—a reality based on tight ethnographic description and documentation—Le Guin hints that this cultural world existed before the novel and will continue to exist after it. As with many ethnographers, the main characters are driven, either for personal or professional reasons, to try and transcend cultural difference, and even though they can never do so completely, their struggles are inevitably heroic and self-transformative. » [notre traduction] *Ibid*.

Nous émettons toutefois une légère réserve quant à l'aspect « héroïqu[e] » des difficultés rencontrées par les personnages de *La Main gauche de la nuit.* Le Guin a en effet théorisé ce qu'elle appelle la « fiction-panier » : « J'irais jusqu'à dire que la forme naturelle, adéquate et appropriée du roman serait celle d'un sac, d'un panier. Un livre contient des mots. Les mots contiennent des choses. Ils produisent du sens. Un roman est une trousse à pharmacie, maintenant les choses dans une relation particulière, puissante les unes avec les autres et avec nous[67]. » La théorie de Le Guin est que le roman est habituellement construit uniquement autour d'un héros, qui y est glorifié, à travers des actes de violence qui impliquent des armes et la mort[68]. Cette manière de penser la culture humaine ne lui correspond pas. À la place, elle propose de concevoir la fiction comme un panier, qui était probablement « le premier dispositif culturel[69] » à avoir existé. L'autrice choisit de concentrer l'attention sur le panier dans lequel se trouve le héros plutôt que sur le héros lui-même : « Finalement, il est clair que le Héros n'a pas bonne allure dans ce panier. Il a besoin d'une scène ou d'un piédestal ou d'un sommet. Vous le mettez dans un panier et il ressemble à un lapin, à une pomme de terre[70]. » Les personnages que crée Le Guin dans ses récits permettent ainsi de « donne[r] aux lecteurs une vision d'en bas, qui est nécessaire à une entière compréhension du monde [fictionnel][71] ». En effet, en choisissant de ne pas mettre en scène des « héros », en accord avec sa théorie de la fiction-panier, l'autrice américaine amène ses lecteurices à se concentrer sur les apprentissages des protagonistes qui découvrent petit à petit les nouvelles cultures qu'ils rencontrent. Cela crée une opposition avec l'écriture de Damasio qui, on l'a vu, donne à Lorca les traits classiques du héros.

Dans *La Main gauche de la nuit*, Genly n'a donc pas la prétention d'être un Héros. Il est simplement un individu dans le panier que l'autrice représente. Si son but est au départ essentiellement diplomatique, au fur et à mesure qu'il visite Géthen, ses principales réflexions se tournent vers les Géthéniens et leurs cosmologies. C'est là

---

[67] « I would go so far as to say that the natural, proper, fitting shape of the novel might be that of a sack, a bag. A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us. » [notre traduction] LE GUIN, Ursula. *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Londres : Ignota, 2019 (1998), p. 34.
[68] *Ibid*.
[69] *Id*., p. 29.
[70] « Finally, it's clear that the Hero does not look well in this bag. He needs a stage or a pedestal or a pinnacle. You put him in a bag and he looks like a rabbit, like a potato. » *Id*., p. 35.
[71] « […] gives readers a vision from below, necessary to have a full comprehension of the world. » [notre traduction] CREUZE, David. « The Legacies of Ursula K. Le Guin: Science, Fiction and Ethics for the Anthropocene », *Transatlantica*, Paris : Association Française d'Etudes Américaines, 2018. [En ligne] http://journals.openedition.org/transatlantica/11541.

tout l'intérêt du roman de Le Guin, qui crée ainsi une science-fiction particulière, qui lui est propre :

> La science-fiction proprement dite, comme toute fiction sérieuse, aussi drôle soit-elle, est une manière d'essayer de décrire ce qu'il se passe en réalité, ce que les gens font et ressentent réellement, comme les individus se relient à tout ce qui se trouve dans ce vaste panier, ce ventre de l'univers, cette matrice des choses à venir et cette tombe des choses qui étaient, cette histoire sans fin. Dans celle-ci, comme dans toute fiction, il y a suffisamment d'espace pour que même l'Homme soit mis à sa place, à sa place dans l'ordre des choses ; il y a suffisamment de temps pour récolter plein d'avoine sauvage et pour les semer également, et chanter pour la petite Oom, et écouter la blague d'Ool, et regarder les tritons, et l'histoire n'est toujours pas terminée. Il y a toujours des graines à récolter, et de la place dans le panier d'étoiles[72].

La Main gauche de la nuit est une fiction-panier. Si un regard particulier est porté sur le protagoniste, c'est avant tout parce qu'il permet aux lecteurices d'entrer dans ce monde fictionnel si détaillé. Sa présence est également essentielle puisqu'il incarne l'individu qui interagit avec les autres, montrant une perpétuelle remise en question de sa cosmologie, de ses biais culturels pour tenter de s'intégrer sur Géthen. C'est ce que conclut aussi Justine Muller dans son article sur l'œuvre : « Finalement, la science-fiction nous conduit à une remise en question de notre propre conception de l'homme et du réel, et peut engendrer des changements sociétaux effectifs dans le monde de référence[73]. » Elle ajoute également que : « […] la science-fiction, à l'instar de l'œuvre de Le Guin, récuse l'opposition binaire entre la réalité et la fiction, la première étant le terreau du récit fictif tout autant que la seconde s'avère féconde pour développer de nouvelles idées et entretenir l'espoir d'une transformation réelle au sein de la société[74]. » En accord avec ces propos, nous lisons l'œuvre de Le Guin, en tant qu'une fiction qui modélise un monde à partir de la réalité de l'autrice, mais en proposant surtout une vision de cette dernière qui change la manière dont on comprend des formes d'altérités afin de mieux « vivre ensemble ».

L'absence de genre sur Géthen nous amène à nous questionner sur la présence d'un potentiel « monde à l'envers[75] » au sens où l'entend Bakhtine, en tant que fête ponctuelle où s'inversent les relations de pouvoir. Dans le roman, la maternité et la

---

[72] « Science fiction properly conceived, like all serious fiction, however funny, is a way of trying to describe what is in fact going on, what people actually do and feel, how people relate to everything else in this vast sack, this belly of the universe, this womb of things to be and tomb of things that were, this unending story. In it, as in all fiction, there is room enough to keep even Man where he belongs, in his place in the scheme of things; there is time enough to gather plenty of wild oats and sow them too, and sing to little Oom, and listen to Ool's joke, and watch newts, and still the story isn't over. Still there are seeds to be gathered, and room in the bag of stars. » [notre traduction] LE GUIN, Ursula. *The Carrier Bag Theory of Fiction*, *op. cit.*, p. 37.

[73] MULLER, Justine. « Fiction romanesque et histoire du féminisme : à propos de *La Main gauche de la nuit* », *op. cit*., p. 10.

[74] *Id*., p. 11.

[75] BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, « Points Essais », 1998.

paternité fonctionnent par alternance. Il est dit dans l'histoire que le roi fait naître un fils de sa chair, alors qu'il avait déjà plusieurs enfants de l'un de ses compagnons. Ainsi, un même individu peut, alternativement, inséminer ou enfanter et les rôles habituellement dévolus au sexe féminin et masculin s'intervertissent. Toutefois, le fait que le genre n'existe pas pour les Géthéniens les empêche forcément d'inverser des rôles qui y seraient reliés. Pour Genly en revanche, cette androgynie prend bien des airs de « monde à l'envers[76] ». Sa plus grande difficulté tout au long du récit est de réussir à dépasser ses biais culturels, à sortir de sa cosmologie terrienne pour tenter d'appréhender celle des Géthéniens, même s'il ne peut s'empêcher de projeter les genres masculins et féminins sur les individus qu'il rencontre. Le Guin voit au-delà d'un simple inversement des genres au cours d'un espace-temps défini, ses personnages originaires de Géthen ne savent pas ce qu'est le genre, ils sont donc tout autant incapables d'envisager ce que signifie inverser les rôles propres au masculin ou au féminin. Ce qui vient bousculer la cosmologie si bien établie de Géthen, c'est le regard extérieur de Genly qui, malgré ses efforts et la honte qu'il en ressent n'arrive pas à comprendre l'absence de genre. Lors d'une discussion au domicile d'Estraven au début du roman, le protagoniste décrit sa perception de son hôte lors de cette soirée :

> Ainsi, tandis que je buvais à petites gorgées mon aigre bière chaude, je pensais qu'Estraven, à table, avait joué un rôle typiquement féminin : charme, tact, manque de solidité, subtilité, finasserie. Peut-être étaient-ce cette mollesse et cette souplesse féminines qui m'inspiraient méfiance et antipathie. Pourtant, comment pouvais-je voir une femme en cette sombre présence ironique et puissante qui me faisait face, faiblement éclairée par la lueur du feu, et d'autre part si je faisais de cet être un homme, je sentais que c'était faux, que c'était une imposture. Mais en était-il responsable, ou fallait-il l'imputer à mon attitude à son égard ? Sa voix était douce et résonnante, mais sans profondeur ; ce n'était guère une voix d'homme mais pas davantage une voix de femme. (M, 21-22)

Ainsi, pour Genly, Estraven agit alternativement selon des caractéristiques féminines ou masculines. Le protagoniste parle d'ailleurs d'une « imposture », ce qui se rapproche d'un déguisement, objet propre au carnaval où « […] la pratique rituelle du changement de sexe par le déguisement rappelle que ce retournement ne peut être toléré par la communauté en dehors d'un cadre temporel défini. La société traditionnelle considère effectivement le carnaval comme une période de désordre ponctuel, ritualisé et collectif[77]. » Plus qu'un « monde à l'envers », l'autrice nous propose ce que nous pourrions appeler une « hybridation de mondes » que seul Genly observe. Pour lui, et uniquement pour lui, la nature géthénienne hybride les genres.

[76] *Ibid*.
[77] CERNY, Céline. « Le sacrifice de l'homme sauvage : un regard ethnocritique sur Jean-Luc persécuté de C. F. Ramuz », *Pratiques*, Metz-Nancy : Crem, 2014, pp. 257-271, p. 262.

Cette réflexion complexe qu'il subit tout au long de son périple est ce qui le mène réellement à « rencontrer l'autre ».

Le fait que les Géthéniens soient androgynes est essentiel pour marquer les différences entre les individus qui peuplent l'astre et les Terriens. En effet, la vision genrée de Genly met en avant l'importance des genres dans sa cosmologie d'origine. Au sein de celle-ci, filles et garçons vivent des trajectoires initiatiques distinctes pour devenir respectivement femmes et hommes. Pour le protagoniste, ces rites qui ponctuent le déroulement de la vie de chacun sont essentiels, pourtant, sur Géthen ceux-ci ne peuvent avoir une existence. La population géthénienne brouille ainsi les limites entre femmes et hommes par son androgynie et force Genly à envisager des formes nouvelles d'initiation des individus. Le Guin présente ce type de rites sur Géthen, comme nous l'avons constaté notamment en étudiant le kemma : la mise en couple et la reproduction sont des passages symboliques qui modifient la place des individus dans la société. Si l'androgyne peut précisément être un être de la marge dans nos sociétés occidentales contemporaines, ce n'est pas le cas dans *La Main gauche de la nuit*. Au contraire, le marginal est bien Genly. Nous voyons ici un prolongement de ce que Woolf fait de l'androgynie dans son roman *Orlando* :

> Au centre de son roman, *Orlando*, Virginia Woolf évoque un poème : « Le Chêne ». Il s'agit d'un manuscrit dans ce qu'il a de plus *charnel*, tracé au cours des siècles par un être qui fut homme à l'aube, puis femme au crépuscule. / Un poème qui contient tout. La vie, les heures, tout le sang de son auteur androgyne. / Et toujours un *même* : l'être neutre en train d'écrire. Et cette éternité, cette évidence se situe au cœur du livre, mais aussi au cœur du corps de l'être double qui devine la présence du poème, étrange miroir de soi, « contre son sein, sous sa chemise, comme un médaillon ou une relique d'amour » […][78].

Il y aurait donc chez Woolf un temps homme et un temps femme. Chez Le Guin, c'est une fusion qui est opérée, puisque les Géthéniens sont les deux à la fois, ou aucun des deux, à chaque instant. L'androgynie des personnages est également le reflet d'une posture d'écrivaine particulière :

> Car le sujet poétique, l'œuvre d'art de génie, si l'on prend soin de lire attentivement *Orlando* qui propose un commentaire à l'ensemble de l'œuvre de Virginia, est *asexué*, comme son auteur : « en chacun de nous dominent deux forces, l'une masculine, l'autre féminine… L'état normal et satisfaisant est celui où les deux sexes vivent en harmonie et coopèrent dans l'ordre spirituel… C'est quand cette fusion a lieu que l'esprit est pleinement fertilisé et peut faire usage de toutes ses facultés[79]. »

Le Guin n'échappe pas à la règle, elle écrit :

---

[78] LADJALI, Cécile. « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe », *Diogène*, n°208, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, pp. 95-106, pp. 95-96.
[79] *Id*., p. 97.

> Je suis un homme. Bon, vous allez penser que je me trompe bêtement de genre, ou, peut-être, que j'essaie de vous mener en bateau, parce que mon prénom finit en *a*, que je possède trois soutiens-gorge, que j'ai été enceinte à cinq reprises et d'autres trucs du même genre que vous aurez probablement remarqués, de simples petits détails. Mais les détails ne comptent pas. S'il y a une chose que les politiciens nous enseignent, c'est que les détails ne comptent pas. Je suis un homme et je vous demande de croire et d'accepter ça comme un fait, tout comme je l'ai cru et accepté moi-même pendant des années. Voyez-vous, quand j'étais petite – au temps des guerres médiques –, puis au cours de mes études supérieures – juste après la guerre de Cent Ans – et, encore, à l'époque où j'élevais mes enfants – pendant la guerre de Corée, la guerre froide et la guerre du Vietnam –, il n'y avait pas de femmes. Les femmes sont une invention très récente. Je suis antérieure à l'invention des femmes de plusieurs décennies. Bien entendu, si vous voulez vraiment pinailler, les femmes ont été inventées plusieurs fois et dans des régions très différentes, mais elles l'ont été par des gens qui n'ont pas su vendre leur produit. Leurs techniques de distribution étaient rudimentaires, leurs études de marchées inexistantes, alors, évidemment, le concept n'a pas pris. Même quand elle est portée par un génie, une invention doit trouver des débouchés, or, pendant très longtemps, l'idée de « femme » ne faisait apparemment pas recette. Des prototypes comme l'Austen ou la Brontë était trop complexes et les gens se moquaient de la Suffragette, quant à la Woolf, elle était bien trop en avance sur son temps[80].

L'autrice conclut ainsi : « Donc, quand je suis née, il n'y avait en fait que des hommes. Les gens étaient des hommes. Chacun avait le même pronom, son pronom à *lui* ; et je suis ce "lui"-là. Je suis le "il" générique, comme dans : "Si quelqu'un doit subir un avortement, il doit se rendre dans un autre État", ou dans : "Un écrivain doit savoir où est son intérêt." C'est moi, l'écrivain, lui. Je suis un homme. » Le Guin incarne ainsi une figure hybride, à la fois homme mais toujours femme, plus largement, l'humain générique. Dans son roman *La Main gauche de la nuit*, les Géthéniens permettent ainsi de repenser les catégories féminines et masculines qui divisent la société à laquelle elle appartient et dans laquelle elle est née.

La question de l'androgynie permet également de montrer à quel point le langage de Genly, et donc notre langage de Terriens, est limité par notre culture. La façon dont le protagoniste désigne les Géthéniens est particulièrement révélatrice de ces difficultés. Lorsqu'il désigne par exemple l'enfant attendu par le souverain, il emploie le terme « fils-roi » (M, 119) et non pas « fille-reine » ou « enfant-roi ». Ce choix de mots accentue son incapacité à traduire son récit en utilisant sa langue et en étant fidèle à la manière de penser géthénienne. L'absence de genre, qui en devient un terme intraduisible, ajoute une nouvelle difficulté pour Genly. Justine Muller met en avant cette même problématique dans son article sur *La Main gauche de la nuit* :

> Ceci amène à questionner le langage en tant qu'il structure notre pensée et intervient dans l'élaboration et le maintien des normes qui sont au fondement de notre perception de la réalité duelle. Par exemple, Genly note : « je suis bien obligé de dire homme puisque j'ai écrit il et lui » (l'auteur souligne ; LMGN, p. 13). Il découvre que le réel est structuré par les catégories « homme » et

[80] LE GUIN, Ursula. *Imaginer lire écrire*, *op. cit*., p. 15.

> « femme », et prend conscience de la difficulté qu'il y a à s'en détacher malgré leur apparente artificialité […][81]

Toutefois, l'affirmation inverse est également vraie : les biais culturels que nous héritons de nos cosmologies structurent (et limitent) nos langages, nous empêchant finalement de dire l'autre.

Le Guin met en avant dans son œuvre une lacune des langues de notre réalité. Elle invente un « pronom humain » (M, 114) indispensable et dont Genly ne dispose malheureusement pas pour désigner les Géthéniens. Celui-ci est également indispensable dans notre réalité pour désigner des individus androgynes et hermaphrodites. Le protagoniste s'interroge à plusieurs reprises sur sa manière de s'exprimer :

> Quel pronom employer pour désigner un Géthénien ? Le genre neutre n'irait pas, car c'est un être à la fois masculin et féminin. Il faudrait disposer d'un pronom bisexuel ou intégral, « le pronom humain » employé en karhaïdien pour désigner une personne en soma. Faute de quoi je suis obligé d'employer le masculin, exactement pour les mêmes raisons que ce genre est appliqué à un dieu transcendant. Le masculin est moins défini, moins spécifique que le neutre ou le féminin. Mais l'emploi même de ce genre me fait continuellement oublier que le Karhaïdien avec qui je me trouve n'est pas un homme mais une synthèse d'homme et de femme[82]. (M, 114)

La question du pronom à employer pour désigner les Géthéniens était déjà au centre des discussions des prédécesseurs du protagoniste. Toute la difficulté de l'appellation des populations de Géthen réside dans l'absence d'une traduction du « pronom humain ». Cette problématique est d'ailleurs très présente aujourd'hui avec les individus non-binaires qui se placent, comme les Géthéniens dans *La Main gauche de la nuit*, en dehors de la dualité de genres homme/femme. Le Guin démontre aussi le pouvoir des mots, car à force d'utiliser le pronom masculin, Genly associe automatiquement Estraven à un homme. Un problème qui serait donc réglé par l'usage d'un « pronom humain ».

L'écrivaine américaine invente encore un terme propre à la langue géthénienne, qui désigne un « […] principe essentiel du pouvoir social en Karhaïde et dans toutes les civilisations de Géthen » (M, 24) et qui, pourtant, est parfaitement intraduisible en langue terrienne : « shiftgrethor » (M, 24). L'impossibilité pour Genly de le traduire renforce ce conflit de cosmologies au centre duquel il se trouve. Cela met également en avant les différences entre la Terre et Géthen, celles-ci ne résidant pas seulement

[81] MULLER, Justine. « Fiction romanesque et histoire du féminisme : à propos de *La Main gauche de la nuit* », *op. cit*., p. 8.
[82] La réflexion du protagoniste sur le pronom à employer pour parler des Géthéniens a quelque chose de très moderne et annonce déjà les débats sur l'écriture inclusive.

dans les genres ou les langues, mais bien dans la manière de penser de chacun. Genly désigne au début du roman ce terme comme relevant du « […] prestige, [de la] réputation à défendre, [du] sens de l'opportunité, [des] rapports humains fondés sur la vanité […] » (M, 24) Il dira plus tard à Estraven qu'il a eu l'impression de « manquer au *shiftgrethor* » (M, 285), mais qu'il était encore plus désolé car il n'était même pas sûr d'avoir compris le sens de ce terme. Ce à quoi son compagnon lui répondra : « Shiftgrethor ? Cela vient d'un mot ancien qui signifie *ombre* […] » (M, 285), ce qui donne quelques éclaircissements sur le concept, sachant que la philosophie géthénienne associe la lumière et l'ombre en tant qu'unité et non pas en tant qu'opposés. L'étude du terme « shiftgrethor[83] » donne justement plus de précision sur cette philosophie.

La linguiste Stéphanie Weaver a proposé propose de penser ce concept comme étant indissociable de l'individu, que l'on ne peut ni lui prendre ni lui donner, seulement l'insulter ou le conforter[84] : « Je pense que l'une des façons de penser au shifgrethor est une certaine intégrité du soi qui a à voir avec l'ambisexualité de Géthen. […] Je pense qu'une façon de comprendre la difficulté qu'ont les gethéniens à renoncer au shifgrethor est de penser à la renonciation au shifgrethor comme une sorte de reconnaissance [ou] annonce de la non-unité du soi[85]. » Les Géthéniens ne pensent pas en dualité, mais en unité. De la même manière que les genres et les sexes féminins et masculins ne s'opposent pas, mais sont un (ou ne sont pas du tout), la lumière et l'ombre forment également une unité. Les Terriens pensant en termes de binarité ou de dualité, il est extrêmement difficile pour Genly de modifier complètement son mode de réflexion pour réussir à comprendre une telle pensée de l'unité.

Si les citoyens karhaïdiens sont déjà difficiles à appréhender pour le protagoniste, un autre aspect n'est pas à négliger dans *La Main gauche de la nuit* quant à la rencontre avec des formes d'altérités : celui de la politique. Si Genly provoque soit de l'intérêt soit de l'indifférence auprès des citoyens de Géthen, le fait qu'il soit un étranger a une plus grande importance pour les diplomates de l'astre. Alors que des politiques orgotas

[83] En anglais, le terme est légèrement différent : « *shifgrethor* ». Dans la traduction française, nous gagnons le « t » médian pour une raison obscure.
[84] WEAVER, Stéphanie. « The Left Hand of Darkness – Introduction to Shifgrethor », *Speculative Rhetoric* (blog), mai 2012. [En ligne] https://speculativerhetoric.wordpress.com/2012/05/03/the-left-hand-of-darkness-introduction-to-shifgrethor/
[85] « One of the ways I think that we can think about *shifgrethor* is as a certain integrity of the self that has to do with the Gethen's ambisexuality. […] I think that perhaps one way of understanding the difficulty Gethenians have in waiving *shifgrethor* is by thinking about the waiving of *shifgrethor* as a kind of acknowledgement/announcement of the un-unity of self. » [notre traduction] *Ibid*.

parlent de lui, plusieurs d'entre eux se demandent s'il faut craindre son arrivée. L'un d'entre eux croit qu'il n'y a pas lieu d'avoir peur de Genly, qui doit simplement « [leur] apporter des propositions d'échanges culturels et commerciaux, de traités d'alliance, et c'est tout. » (M, 104) Le protagoniste précise en effet à chaque fois qu'il rencontre des dirigeants sur Géthen qu'il vient uniquement pour délivrer des informations sur le réseau de l'Ekumen et sur les avantages de le rejoindre. Le politique orgota ajoute qu'il « […] est venu seul, sans armes, sans défense, sans rien d'autre qu'un appareil de transmission et son vaisseau spatial, et il [leur] a permis d'en faire l'examen complet. » (M, 104-105) Notons que les dirigeants de l'État d'Orgoreyn sont bien plus méfiants que leurs voisins quant à l'arrivée de Genly chez eux. Si le roi de Karhaïde n'a pas montré d'intérêt particulier pour une alliance avec l'Ekumen, il a laissé le protagoniste se déplacer librement dans tout son État sans la moindre restriction. Les Orgotas avancent en revanche que, par sa venue, Genly « […] apporte en ses mains vides la fin des Royaumes et des Commensalités. » (M, 105) car ils se demandent « [c]omment traiter avec des étrangers [s'ils ne sont] pas uns comme des frères ? Comment Géthen pourrait-elle sceller une alliance avec une confédération de quatre-vingts planètes, sinon en tant que planète unie ? » (M, 105) L'un d'entre eux dit également qu'il a « vu le vaisseau dans lequel il a traversé le vide » et qu'il « sai[t] qu'il est véritablement, au sens précis du mot, un messager venu d'un autre monde. » (M, 106) L'Envoyé n'est donc bien qu'un seul homme, mais il amène avec lui des idées « autres », mettant ainsi en péril l'équilibre de la planète. La Karhaïde et l'Orgoreyn fonctionnant depuis longtemps sur les modèles des « Royaumes et des Commensalités » (M, 105), en tant que nations divisées, Genly, qui menace cette harmonie par sa venue, peut de fait devenir un individu potentiellement hostile.

Genly joue à la fois le rôle de celui qui rencontre l'autre et celui de l'autre lui-même. Cela amène l'autrice à montrer non seulement comment il vit les interactions, mais aussi de quelle manière les individus qu'il côtoie le perçoivent. Le fait de présenter à la fois les points de vue de politiques et ceux de citoyens ne touchant pas aux affaires publiques permet de représenter, d'une manière globale, comment les habitants de Géthen dans leur ensemble réagissent à l'arrivée du Terrien.

L'autrice apporte des réponses à des problématiques du réel par la création d'une espèce humaine androgyne et hermaphrodite, renversant les codes du genre, mais également par le rapport au langage qu'elle propose dans son œuvre quant à la manière de désigner des individus qui ne connaissent ni le féminin ni le masculin. Comme le

dit très bien Baker-Cristales, « Le Guin, fille de l'un des étudiants de Franz Boas, souligne à quel point nos représentations de l'autre sont construites ; elle crée littéralement l'Autre afin de tendre un miroir au soi[86]. » Philipe Descola, Emmanuel Alloa et Mariana Larison rappellent que : « [c]elui qui est altéré, c'est ce que traditionnellement on appelle l'observateur. Alors, il se trouve que ceux qui altèrent peuvent aussi être altérés par ce que celui qui est altéré dit d'eux, ou par les échanges qu'il peut avoir avec eux[87]. »

Dans le roman de Le Guin, Genly prend ainsi le rôle de « l'observateur », comme nous l'avons démontré, il est le personnage étranger par excellence et tente de comprendre au mieux les sociétés géthéniennes. Il devient au fur et à mesure de son périple « altéré » en étant à leur contact mais modifie également leur propre perception d'elles-mêmes. Ainsi, certains politiques réfléchissent à l'unité des peuples de leur planète, tandis qu'Estraven, principal compagnon de Genly dans le roman, se voit lui aussi « altéré » à force d'interagir avec l'Envoyé. Les anthropologues ajoutent que : « L'altérité fonctionne ainsi, nous sommes altérés par cette altérité et c'est pourquoi je disais que la seule définition possible de l'anthropologie, c'est peut-être ça, à savoir l'étude d'une relation entre – mettons, parce que c'est la forme la plus classique de la description – observateur et observé ; mais c'est au fond la relation entre celui qui est altéré et celui qui altère[88]. » Si telle est bien la « seule définition possible de l'anthropologie », *La Main gauche de la nuit* a tout d'un récit anthropologique. Le centre de son propos repose sur une expérimentation, celle des interactions entre Genly et les Géthéniens, Genly et Estraven, l'« observateur » et l'« observé », entre « celui qui est altéré et celui qui altère ».

La présence des « autres » permet l'existence du monde fictionnel à travers les interactions qui y sont représentées. C'est pour cette raison que nous préférons nous servir des « cosmologies » que Descombes emprunte à l'anthropologie, que privilégie la démarche ethnocritique. Le « monde » en tant qu'entité globale ne nous paraît pas assez précis pour traiter des relations avec les altérités dans les œuvres de notre corpus.

---

[86] « Le Guin, daughter of a student of Franz Boas, points out just how constructed our depictions of the other are; she literally creates the Other to hold up a mirror to the self. » [notre traduction] BAKER-CRISTALES, Beth. « Poiesis of Possibility: The Ethnographic Sensibilities of Ursula K. Le Guin », *op. cit.*, p. 17.
[87] DESCOLA, Philippe, ALLOA, Emmanuel, LARISON, Mariana. « L'anthropologie a-t-elle une philosophie ? », *op. cit.*, p. 30.
[88] *Ibid*.

Nous nous intéressons ainsi au fait qu'une culture est toujours plurielle ainsi qu'aux phénomènes intraculturels hétérogènes qui s'y développent.

I.2. L'autre « technologique »

Dans les trois utopies critiques de notre corpus, les échanges ne se limitent jamais qu'aux seuls « individus ». Aussi, nous voulons à présent nous attarder sur ce que nous allons désigner par l'autre « technologique », qui désigne spécifiquement les entités relevant d'une création artificielle. Nous prenons comme définition de « technologie » la suivante : « Technique de pointe, qui utilise les ressources et procédés modernes de développement[89] », un terme que nous différencions de « technique » qui consiste en ce « [q]ui est relatif aux procédés utilisés pour la réalisation d'une activité particulière, au savoir-faire requis pour la maîtrise d'une tâche, d'une activité[90]. » Nous faisons donc référence dans ce travail à tous les dispositifs et créations qui relèvent de ce que nous appelons plus communément les « nouvelles technologies », qui se rapportent essentiellement à des procédés tels que le développement informatique, les intelligences artificielles, la création robotique etc. Dans les récits de science-fiction, il n'est pas rare de retrouver ces dernières à des stades d'évolution très avancés. Si les auteurices mettent en scène des progrès technologiques qui existent dans notre réalité, certains y ajoutent des caractéristiques purement fictionnelles.

Dans les romans de notre étude, les technologies décrites gardent des proportions réalistes. Chez Damasio nous trouvons des intelligences artificielles programmées pour faire la discussion dans des équivalents à nos taxis, mais celle-ci demeure bien le résultat de *programmations* et l'auteur n'y ajoute aucun semblant d'émotions ou de pensées. Dans les ouvrages de Le Guin, la technologie est elle aussi assez réaliste. Les différentes sociétés que construisent ces romans disposent d'outils mécaniques de construction, de dispositifs de communication instantanée à distance ou de badges connectés régulant l'accès à certains bâtiments. Nous devons également noter que, bien qu'il s'agisse d'un thème récurrent dans les récits de science-fiction, la conquête

[89] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Technologie », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/technologie

[90] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Technique », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/technique#:~:text=1.,les%20productions%20industrielles%20et%20%C3%A9conomiques.

spatiale n'est pas au centre des histoires que nous étudions. Il y a, bien sûr, chez Le Guin des références à des vaisseaux spatiaux et aux voyages interplanétaires, mais les lecteurices ne sont jamais amenés à se rendre dans l'un de ces engins, pas plus qu'à visiter l'espace. Notre objectif ici est d'étudier comment ces nouvelles technologies s'intègrent dans les différentes cosmologies humaines que les romans mettent en jeu ainsi que leur axiologisation.

I.2.1. Rejet des nouvelles technologies

Dans les utopies critiques de notre corpus, la question technologique est liée clairement à celle de l'Anthropocène. Bien qu'une pléthore d'écrits traite du sujet, une définition universelle ou une date officielle de commencement pour cette ère géologique n'ont pas encore été actées :

> […] l'Anthropocène peut être interprété de différentes manières. Ce qui est classique, c'est de reconnaître que l'humanité, depuis la « grande accélération » des années 1950, est devenue une force géologique, et, pour la période courte récente, la force géologique principale perturbant l'ensemble du système Terre. Aujourd'hui, de fait, nous avons affaire à une empreinte humaine considérable. La suite est question d'interprétation. Qu'est-ce que cela donne dans le temps ? Selon la conception classique, celle de la physique moderne, nos actions exercent un impact circonscrit, dans l'espace et dans le temps ; quant à nous, nous nous situons à l'extérieur de la Terre, sur Sirius[91].

Parmi les conséquences de cet impact de l'humanité sur notre planète, celle qui est peut-être la plus connue est le dérèglement climatique. Il s'agit d'un sujet d'actualité depuis plusieurs années et ses manifestations sont de plus en plus avérées : « Nous percevons un emballement des catastrophes dites naturelles aux États-Unis – qui sont maintenant ex-naturelles – comme les cyclones, les tornades, les incendies (en Californie en décembre 2017, ou les incendies gigantesques en juillet et août 2017), les inondations, les vagues de chaleur et les sécheresses[92]. » Nous reviendrons dans la prochaine partie sur les définitions de « nature », mais ce que les chercheurs qualifient ici de catastrophe « ex-naturelle » désigne des catastrophes causées par le comportement humain.

Sans surprise, le développement technologique joue un rôle important tant dans les conséquences climatiques que sociétales. Nous rappelons pour ce dernier point les travaux d'Haraway que nous avons mentionnés en introduction. Son *Manifeste*

[91] WALLENHORST, Nathanaël, HÉTIER, Renaud. « Interprétations de l'Anthropocène et anthropologies politiques », *Raisons politiques*, François Prouteau (trad.), vol. 77, n° 1, Paris Presses de Sciences Po, 2020, pp. 35-54, p. 37.
[92] *Id*., p. 39.

Cyborg, traite justement de l'évolution de nos sociétés occidentales vers un usage plus prononcé des nouvelles technologies :

> La microélectronique est le média qui permet les translations par lesquelles on passe du travail à la robotique et au traitement de texte, du sexe aux manipulations génétiques et aux technologies de la reproduction, de l'esprit à l'intelligence artificielle et aux procédures décisionnelles. Les nouvelles biotechnologies débordent le cadre de la reproduction humaine[93].

Haraway rappelle qu'en plus de cette puissance qui dépasse l'entendement, la technologie dispose d'un champ presque infini sur lequel se répartir dans notre quotidien :

> Les technologies de la communication dépendent de l'électronique. Les États modernes, les multinationales, la puissance militaire, les appareils de l'État Providence, les systèmes satellites, les processus politiques, la fabrication de notre imaginaire, les systèmes de contrôle du travail, la construction médicale de nos corps, la pornographie commerciale, la division internationale du travail, et l'évangélisme religieux, dépendent intimement de l'électronique. La microélectronique est la base technique du simulacre, copie faite en l'absence de tout original[94].

Cette théorie selon laquelle la microélectronique se retrouve dans la quasi-intégralité des éléments qui constituent nos quotidiens est largement reprise par Damasio dans *Les Furtifs* puisqu'il présente une France où les nouvelles technologies de toutes sortes se sont répandues dans la vie de tous les citoyens. Une société similaire est représentée dans *Le Dit d'Aka*, mais le sujet est également abordé, sous un aspect différent, dans *La Main gauche de la nuit*. Dans ce dernier, c'est un jeu perpétuel sur les temps qui est mis en avant, entre hyper-modernisme d'un côté et médiévalisme[95] de l'autre. Dans ce monde fictionnel s'opposent en effet deux groupes : l'Orgoreyn, qui utilise massivement les nouvelles technologies, et la Karhaïde, marquée par une plus grande autonomie des êtres humains. Haraway ajoute :

> La biologie, puissante science de l'ingénierie qui permet de repenser matériaux et processus, révolutionne l'industrie, en particulier dans les domaines de la fermentation, de l'agriculture et de l'énergie. Les sciences de la communication et la biologie construisent des objets de connaissance qui sont à la fois d'ordre technique et naturel et dans lesquels la différence entre machine et organisme s'efface en grande partie. Esprit, corps et outil deviennent très intimes[96].

---

[93] HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, *op. cit.*, pp. 54-55.
[94] *Ibid*.
[95] Le médiévalisme est défini comme « une référence discursive au Moyen Âge, entendu comme pôle de comparaison positif ou négatif, mais aussi de l'ensemble des artefacts et manifestations sociales, politiques et culturelles qui sont élaborés dans une volonté consciente de recréer ou d'imiter en tout ou partie le Moyen Âge. » GREVIN, Benoît. « De l'usage du médiévalisme (et des études sur le médiévalisme…) en Histoire médiévale », *Ménestrel*, 2015. [En ligne] https://www.menestrel.fr/?-medievalisme-et-des-etudes-sur-le-medievalisme-&lang=fr
[96] HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, *op. cit.*, p. 55.

Les propos qu'énonce la chercheuse en parlant de notre réalité nous amènent à nous interroger sur les conséquences de l'omniprésence des nouvelles technologies dans les romans de notre corpus.

En réponse aux « socialistes et […] féministes américain(e)s » qui postulent un lien fort entre le développement et le maintien de tels dualismes dans les sociétés et ce qu'apportent avec elles les « hautes technologies », Haraway met en place son « mythe du cyborg pour parler des frontières transgressées, des puissantes fusions et des dangereuses éventualités, sujets, parmi d'autres, d'une réflexion politique nécessaire que les progressistes pourraient mener[97] » que nous avons évoqué en introduction. La philosophe précise qu'il peut y avoir deux perceptions différentes du monde cyborgien, dans un premier cas : « On pourrait voir le monde cyborgien comme celui avec lequel viendra l'imposition définitive d'une grille de contrôle sur la planète, l'abstraction définitive d'une apocalyptique Guerre des étoiles menée au nom de la défense nationale, et l'appropriation définitive du corps des femmes dans une orgie guerrière masculiniste[98] […] » Ou alors, suivant un autre point de vue, « le monde cyborgien pourrait être un monde de réalités corporelles et sociales dans lesquelles les gens n'auraient peur ni de leur double parenté avec les animaux et les machines, ni des idées toujours fragmentaires, des points de vue toujours contradictoires[99]. » La chercheuse précise en conclusion que « [l]a lutte politique doit prendre en compte ces deux perspectives à la fois car chacune d'entre elles révèle et les rapports de domination et les incroyables potentialités de l'autre[100] », parce que « [l]a vision unilatérale produit des illusions bien pires que la vision bilatérale ou que celle des monstres à plusieurs têtes. Les unions cyborgiennes sont monstrueuses et illégitimes ; dans le contexte politique actuel, on ne peut espérer trouver plus puissant mythe de résistance et de nouvel accouplement[101]. » La réponse d'Haraway à l'époque actuelle, au cours de laquelle le développement de la technologie et de l'électronique a pris de l'ampleur, est donc de considérer la figure du cyborg, qui est « éther, quintessence[102] », contrairement aux êtres humains, « [m]atériels et opaques[103] ». Si la chercheuse parle de notre réalité, il nous semble pertinent de transposer ces réflexions aux divers

[97] *Ibid*.
[98] *Id*., p. 38.
[99] *Ibid*.
[100] *Ibid*.
[101] *Ibid*.
[102] *Id*., p. 36.
[103] *Ibid*.

mondes des œuvres littéraires de notre corpus et aux multitudes de cosmologies que ceux-ci contiennent.

Commençons par *Les Furtifs*. L'histoire prend place dans un futur très proche, en 2041, dans la ville d'Orange en France. Les protagonistes du roman sont amenés à voyager à bord de l'« Air Train » qu'invente Damasio pour se déplacer entre les grandes villes de sa France futuriste. Celui-ci pourrait bien être un « non-lieu » au sens où le théorise l'anthropologue Marc Augé dans son ouvrage *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Rappelons tout d'abord sa définition des lieux anthropologiques :

> Ces lieux ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques. Le plan de la maison, les règles de la résidence, les quartiers de village, les autels, les places publiques, la découpe du terroir correspondent pour chacun à un ensemble de possibilités, de prescriptions et d'interdits dont le contenu est à la fois spatial et social. Naître, c'est naître en un lieu, être assigné à résidence. En ce sens le lieu de naissance est constitutif de l'identité individuelle et il arrive en Afrique que l'enfant né par accident en dehors du village se voie attribuer un nom particulier emprunté à un élément du paysage qui l'a vu naître[104].

Le « non-lieu » est dès lors caractérisé par une absence des dimensions identitaires, relationnelles ou historiques. En parallèle, Marc Augé considère qu'il serait « la mesure de l'époque[105] » :

> […] mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits "moyens de transport" (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaines hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l'espace extra-terrestre aux fin d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même[106].

L'« Air Train », qui relève à la fois des voies « ferroviaires » par son monorail et des « voies aériennes » puisqu'il flotte au-dessus du sol, correspond à la définition du non-lieu. Lorca décrit ainsi leur voyage :

> Le jour J, nous prîmes un Air Train pour Paris. Une petite heure de coussin d'air sur un monorail qui rappelait ce que l'axe Bruxelles-Lyon-Marseille était devenu : une sorte d'hyper-espace compact qui ne valait plus que par *bankables cities* où l'Air Train s'arrêtait : Nestlyon, Moacon, Paris-LVMH, Lille-Auchan, AlphaBrux. Entre ces villes riches, drainant les meilleurs cerveaux et offrant la plus haute qualité de vie, le train fusait par bonds, comme s'il ne voulait pas voir Valence ou Vienne, Dijon ou Auxerre, Arras, Amiens ni rien du tout du Nord honni. Toutes ces cités moyennes, larguées sur la hit-list du tourisme, lâchées par un État en faillite, boudées par ce qui restait des régions, mais qui n'étaient pourtant pas assez pauvres ni assez petites pour s'effondrer enfin et entrer dans l'aventure des villes rachetées par leurs habitants - pour le meilleur et pour le pire. (F, 164)

[104] AUGÉ, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, p. 69.
[105] *Id*., p. 101.
[106] *Id*., pp. 101-102.

Marc Augé affirme par ailleurs que « [l]'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du *non-lieu*[107] » et que :

> Le mouvement ajoute à la coexistence des mondes et à l'expérience combinée du lieu anthropologique et de ce qui n'est plus lui (par laquelle Starobinski définit en substance la modernité) l'expérience particulière d'une forme de solitude et, au sens littéral, d'une « prise de position » – l'expérience de celui qui, devant le paysage qu'il se doit de contempler et qu'il ne peut pas ne pas contempler, « prend la pose » et tire de la conscience de cette attitude un plaisir rare et parfois mélancolique[108].

Si nous revenons à notre extrait des *Furtifs* à la lumière de ces théories, nous constatons que le personnage de Lorca y remplit pleinement le rôle décrit par l'anthropologue. Alors même qu'il s'agit d'un trajet effectué en groupe, celui-ci n'est raconté que depuis le point de vue du protagoniste, nous ne trouvons aucun dialogue, juste une description de ce « paysage qu'il se doit de contempler et qu'il ne peut pas ne pas contempler[109] ». Ce non-lieu permet également de valoriser d'autres lieux : l'Air Train est évoqué, mais il amène surtout à parler de l'organisation géographique générale de la France du roman. La mention de « l'hyper-espace » rappelle par ailleurs les « hyperliens » sur Internet, qui mènent d'une page à une autre en un instant. L'Air Train n'est ainsi presque plus un lieu, mais un simple lien de connexion entre des lieux importants. Il est un non-lieu qui participe de la logique structurante du territoire, puisqu'il valorise les villes qu'il dessert, laissant toute une partie de ce territoire dans l'ombre. Nous voyons également ici une logique d'invisibilisation par le passage rapide de l'Air Train, qui fonce à toute allure vers sa destination. Si l'on repense au « technococon » dont parle Damasio, ce moyen de transport en est la confortable continuité en dehors de la ville. Il est en effet présenté comme confortable, renforçant l'idée que les dispositifs technologiques favorisent le bien-être. Cependant, ce « cocon » enferme également ceux qui montent à bord, les rendant d'autant plus captifs des nouvelles technologies et du capitalisme. Notons également que l'Air Train ne relie que des villes-entreprises, désignées dans le texte par des mots-valises entre des noms de villes et de marques. La solitude dont parle Augé se ressent ainsi fortement dans ces quelques lignes.

L'extrait qui décrit le voyage en Air Train permet à l'auteur de montrer que le développement des nouvelles technologies, s'il est tout à fait commun à Orange, l'est tout autant dans les autres villes qui ont été achetées par des entreprises. Si nous nous penchons sur la définition d'« entreprise » en économie, qui consiste en la « [m]ise en

[107] *Id*., p. 110.
[108] *Id*., pp. 110-111.
[109] *Ibid*.

œuvre de capitaux et d'une main-d'œuvre salariée en vue d'une production ou de services déterminés[110] », il apparaît plus qu'évident que l'auteur associe l'entrepreneuriat et le développement des nouvelles technologies, le tout dans une logique de « production[111] ». La critique que l'écrivain fait du libéralisme se fait encore plus ressentir dans la suite, lorsque le personnage avance que l'État français est « en faillite » et que les régions ont perdu beaucoup de leur influence. De cette manière, Damasio présente un pays presque entièrement contrôlé par des entreprises privées au fort capital économique, face à un État pauvre et impuissant. L'auteur donne ici une vision tranchée sur les nouvelles technologies, dont le développement est lié à une volonté de production[112].

L'auteur n'hésite pas à dénoncer à plusieurs reprises ce qu'il considère comme les aspects pervers des dispositifs et outils technologiques. Lors de la visite de Lorca et de ses compagnons dans le Centre Culturel Capital, le protagoniste doit effectuer un repérage seul dans le musée. Alors qu'il se tient au centre d'une pièce, il se dit « cerné par des sculptures en taille réelle : trois humanoïdes » qu'il détaille ensuite : « L'un tendait son brightphone à bout de bras et tout son visage était aspiré dans l'écran, collé à la vitre, à la façon d'une pâte de peau élastique. Bien ignoble. L'autre avait des doigts faits de cubes de clavier. Le troisième s'apprêtait à placer sur son crâne obturé un casque audio fait avec deux oreilles de chair. » (F, 102) L'écrivain profite de cette œuvre fictionnelle pour dénoncer l'usage dans le monde réel des smartphones, des ordinateurs et des dispositifs dédiés à l'écoute de musique. Damasio assume ici une prise de position très forte contre la technologie, et ce, sous diverses formes. Un point intéressant à noter est que cette œuvre se sert de représentations des corps pour montrer une hybridation progressive de l'être humain avec la technologie, d'une manière qui se veut effrayante. Ce croisement entre l'humain et la machine relève ici d'une scène d'horreur, là où, nous le verrons dans la partie concernée, l'association entre les humains et les furtifs est présentée de façon bien plus positive.

Puisque nous voulons nous attarder sur la manière dont les nouvelles technologies intègrent les cosmologies des uns et des autres, nous devons revenir sur le protagoniste du roman. Lorca est en perpétuel décalage avec les individus qui s'identifient à la

[110] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Entreprise », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/entreprise
[111] *Ibid*.
[112] Notons qu'en ce sens, la réalité semble rejoindre la fiction en ce moment, en particulier aux États-Unis d'Amérique, où le président Donald Trump favorise des stratégies de production massive au détriment de la protection de l'environnement.

cosmologie d'Orange. Son avis sur ces dispositifs dernier cri est tout à fait tranché, il refuse purement et simplement de s'en servir personnellement. Même s'il est bien obligé de s'y confronter d'une manière ou d'une autre, puisque la cosmologie d'Orange repose sur l'usage systématique des nouvelles technologies, il est récalcitrant du début à la fin du roman. Lorsqu'il doit les utiliser pour retrouver sa fille, l'auteur ne manque pas de préciser à quel point cette perspective le met mal à l'aise. Un exemple parlant de ce malaise prend place après une chasse, lorsque les membres du groupe visionnent leurs actions sur un écran :

> Dans cet amphithéâtre du Récif, où nous avions simulé tellement de chasses en réalité virtuelle, en revoir une que j'avais vécue moi, il y avait à peine deux jours, la revivre en relief, en haute définition et en son binaural, avec une caméra à mille images/seconde, dans cette lenteur magique où une balle de revolver peut traverser l'espace à la vitesse d'une balle de tennis mal frappée, cela me donna d'abord l'impression que mon propre souvenir relevait de l'implant mémoriel, qu'on avait déjà fait une fiction. Il faut dire qu'au *Cosmondo*, je n'avais rien vu du furtif qui avait fui par la cheminée-cabane et échappé aux tirs d'Agüero, que je n'étais pas cerbère à la porte comme l'était Nèr à ce moment-là – si bien que l'axe par lequel la caméra me restituait la scène m'était radicalement neuf. (F, 139)

Dans l'amphithéâtre, l'équipe simule des chasses en se servant de la réalité virtuelle, ce qui leur permet d'appréhender le terrain et d'envisager une multitude de possibilités. La précision des écrans, du son, du ralentissement de la vidéo, tout cela lui fait tellement penser à ce qui pourrait se passer dans une salle de cinéma qu'il a l'impression de ne pas regarder des images réelles. Damasio cherche à montrer ici la dualité qui résulte de l'usage des écrans. Ils ont un aspect perturbant d'une part, puisque Lorca s'imagine presque ne pas avoir vécu la chasse qui y est projetée. Sa perception de l'événement est modifiée, tout comme son expérience, qui devient presque inexistante et artificielle. D'autre part, le fait d'utiliser une telle technologie pour analyser la chasse rend possible l'observation de l'intégralité des détails de la scène, dépassant donc ce qu'un être individuel peut y voir en la vivant.

Si le propos est parfois nuancé dans le roman, les personnages mettant en avant les intérêts que peuvent avoir les dispositifs technologiques, le point de vue des narrateurices est le plus souvent en défaveur de ces derniers. Au sein de la cosmologie d'Orange, ces outils sont très présents dans le quotidien des citoyens, qui les acceptent sans plus de résistance, à l'exception des protagonistes. Un passage permet de mettre en avant à quel point la technologie y est courante. Alors que Lorca rejoint son ex-compagne Sahar dans un café, il la remarque depuis l'extérieur, celle-ci « li[t] un livre en papier – ce truc à interface manuelle qui ne plante pas, ne te parle pas, n'a pas besoin d'énergie pour fonctionner et ne te demande jamais si tu veux le mettre à jour. » (F, 278) L'accent est mis sur une activité rare dans la cosmologie d'Orange où les

individus se servent plutôt d'une tablette, d'un brightphone ou d'un ordinateur. L'auteur met volontairement en avant cet élément, ce qui permet de distinguer le personnage de Sahar de l'ensemble des individus vivant à Orange. *Elle*, elle *lit*, et elle lit un *livre papier*. Il s'agit aussi d'un moyen pour Damasio de dénoncer la diminution notable des personnes se mettant à la lecture et plus encore celles qui apprécient d'avoir un livre entre les mains.

Les nouvelles technologies règnent en maîtresses à Orange tandis que des pratiques plus anciennes, comme la lecture d'un livre papier, sont extrêmement rares. Le dispositif qui nous paraît surplomber tous les autres dans cette ville est la « réul ». Il s'agit d'une forme de réalité virtuelle, où l'utilisateur peut choisir les individus ou les animaux avec lesquels il interagit. Cette forme d'interaction avec la technologie éloigne complètement l'humain des autres et l'amène à rester seul face à lui-même, dans une forme d'isolement où il ne côtoie personne. L'un des citoyens d'Orange dit par exemple : « La réul permet de choisir les gens et même les animaux qu'on veut côtoyer ! C'est un bonheur pour tous ceux qui souffrent du rapport aux autres. Vous pouvez trouver ça régressif mais moi, je trouve que c'est une façon de ne plus subir. » (F, 410-411) La plupart des habitants de la ville, qui s'intègrent dans la cosmologie d'Orange, perdent ainsi tout de leurs capacités relationnelles. Ils « subissent » les relations et les interactions avec leurs pairs humains et plus généralement avec le monde extérieur. La réul est donc, à notre sens, le dispositif technologique « ultime » que présente Damasio. Il dépasse de loin tous ceux que nous avons étudiés jusqu'à présent, puisqu'il propose une simulation parfaite de la vie et des interactions des individus. La possibilité pour les utilisateurs de choisir tous les paramètres de leur simulation leur permet de contrôler davantage d'aspects de leur vie et de maîtriser ce qui, traditionnellement, ne l'est pas. Ce dispositif modifie ainsi fondamentalement la relation aux « autres » puisque l'une des caractéristiques de l'« autre » est justement qu'il nous échappe toujours un peu, qu'il peut toujours nous surprendre, à l'opposé donc d'un « autre » factice que l'on aurait choisi dans la réalité virtuelle et qui correspond à notre désir immédiat. Nous retrouvons avec la réul ce « technococon » évoqué à plusieurs reprises par Damasio. Cet outil de réalité virtuelle a pour but de « lisser » l'expérience de l'utilisateur, afin qu'il soit le moins heurté par la réalité.

Les lecteurices sont d'ailleurs amenés à constater les problèmes qu'induit cette réalité virtuelle. Lorca projette une simulation de leur fille perdue à sa femme, et celle-ci vit très mal cette expérience :

> Si Sahar était touchée aux viscères, c'était surtout qu'elle était inaccoutumée aux simulations, absolument pas prête en vérité à affronter ces effets de réel et je l'avais auguré, j'avais pris ce risque. Car j'escomptais aussi que cette épiphanie pénètre en elle par une trappe inconsciente, ravive une mémoire durcie et lui rappelle une vie qu'elle avait trop longtemps refoulée. (F, 427)

La femme du protagoniste est en effet habituée à vivre au contact d'êtres réels et elle ne peut que se laisser submerger en voyant une représentation aussi précise et détaillée de sa fille. Ce que subit ici Sahar est d'une violence extrême. L'outil de réalité virtuelle montre à une mère son enfant disparue qu'elle croyait morte. Damasio donne à voir à ses lecteurices les risques d'accoutumance à un tel dispositif. L'auteur souligne ainsi le risque d'un isolement complet de l'individu, la technologie devenant une solution de facilité.

Pour Damasio, l'hypermodernité d'Orange s'accompagne, comme attendu, de l'obsolescence programmée des dispositifs technologiques. Au début de l'histoire, les personnages organisent une chasse aux furtifs dans le Centre Culturel Capital (abrégé dans le roman par « C3 »). Il s'agit d'un *campus* qui se met à dysfonctionner parce qu'il a été déserté plusieurs années auparavant. Les furtifs l'ont alors investi, y installant leurs *domus* tout en ensauvageant le lieu pour les êtres humains. Nous y trouvons bien des dispositifs technologiques, mais ceux-ci sont devenus complètement désuets, depuis longtemps dépassés par les nouvelles avancées dans le domaine :

> Des sphères de 2,5 m de diamètre, collées comme du raisin, de haut en bas. Cascade. Neuf niveaux. Six grappes. Cinquante-quatre bulles par grappe. De la VR en multijoueurs. Le reste de la salle déplie le gymnase d'e-sport. Ringue à souhait. Normal qu'ils aient fermé. Disposés en roue > un terrain de futsal, un court de tennis, basket, hand, simigolf, bassin. Au fond : un shoot'em all avec caisses et barils pour cover. Banal à chialer. Même pas vintage : ringue ! Vingt ans de retard sur Israël. (F, 104)

Si, dans notre réalité, les précurseurs en matière de nouvelles technologies sont plutôt l'Amérique, l'Europe, la Chine ou le Japon, dans le roman, c'est l'État d'Israël qui semble avoir obtenu un statut particulier dans le domaine. L'auteur nous montre un monde dans lequel les nouvelles technologies sont extrêmement avancées et ce lieu, malgré un nombre important d'équipements, n'est pas du tout à la hauteur de la norme technologique qui est attendue dans la ville d'Orange. Ce qui est surtout marquant ici, ce sont les comparaisons et associations entre des installations technologiques et des éléments du *saltus* qui participent à ensauvager le lieu. Marie Scarpa définit le *saltus* comme « l'espace du non domestique et du non "travaillé" : la marge, l'in-cultivé, l'invisible[113] […] ». Les créatures furtives ont réellement rendu plus sauvage ce lieu

[113] SCARPA, Marie. « "À cette heure et en ce lieu…" Micro-lecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* », *op. cit.*, p. 252.

qui était pourtant à la pointe de la technologie lorsqu'il était encore visité par un public humain. Le C3 nous révèle plusieurs choses sur le monde fictionnel créé par Damasio. Bien que les dispositifs technologiques soient très présents dans la ville d'Orange, l'auteur démontre, avec le Centre Culturel Capital, la domination du « sauvage » sur ces outils.

Damasio tend à dénoncer une forme d'hypersurveillance du gouvernement sur les citoyens, celle-ci étant renforcée à cause du développement des nouvelles technologies. De nombreux drones sont par exemple présents à Orange. L'auteur reprend ainsi un objet de la réalité et le montre en action dans sa dimension la plus perverse, pour dénoncer d'une part son usage, mais aussi très probablement pour alerter ses lecteurices sur les risques de cette utilisation. Dans le récit, alors que Lorca, Sahar et leurs amis quittent la maison de leur supérieur Arshavin, en périphérie de la ville, ils remarquent la présence d'un drone sur leur trajet. Ils éprouvent un certain étonnement, sachant qu'ils se trouvent dans une zone extérieure à Orange et cet objet suscite la discussion. L'un des personnages avance que « […] ça ne signifi[e] pas forcément que Sahar avait raison, sur sa parano. Maintenant, [leur] envoyer un psylle aussi raffiné en pleine nuit, sur une route de campagne, ne p[eut] provenir que de deux sources : le renseignement intérieur ou l'armée. Pour tracer qui ? » (F, 310-311) La Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés en donne la définition suivante :

> Un drone est au sens strict un appareil sans pilote à bord. Il est généralement piloté à distance par un opérateur humain, mais peut avoir un degré plus ou moins important d'autonomie (par exemple pour éviter des collisions ou gérer les conditions aérologiques). Un drone est avant tout une plateforme de capteurs mobiles. C'est un engin d'observation, d'acquisition et de transmission de données géolocalisées[114].

Le drone est ainsi le moyen de surveillance par excellence. Dans la cosmologie d'Orange, avoir recours aux nouvelles technologies est un réflexe évident et le renseignement intérieur et l'armée disposent de drones spéciaux pour effectuer des surveillances sur les civils. Nous trouvons ici le motif extrêmement fort de l'espionnage de la vie des particuliers.

Damasio fait également des parallèles entre les dispositifs technologiques et des acteurs du vivant, tels que des animaux ou des insectes. Il cherche ainsi à montrer à quel point toutes ces créations artificielles sont influencées par le vivant et que, si nous

[114] *Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés*. « Drone », site cnil.fr, 2016. [En ligne] https://www.cnil.fr/fr/definition/drone

ne trouvons presque aucun animal dans *Les Furtifs*, c'est peut-être simplement parce qu'il n'en existe quasiment plus dans le monde fictionnel. L'auteur dénoncerait ainsi tant la disparition des espèces animales, due à l'être humain, qu'une volonté de ce dernier de recréer artificiellement ce qu'il a détruit. À Orange, la technologie n'est pas seulement un accessoire du quotidien, il s'agit bien d'un pan entier de ce qui constitue sa cosmologie. Le drone qui est envoyé pour surveiller Lorca et son groupe est désigné sous le nom de « psylle », un insecte similaire aux cigales, courant en Europe. L'auteur reprend ce procédé à plusieurs reprises. Les drones ou les robots qui sont décrits dans le roman tiennent leur nom ou leur aspect d'animaux. Nous trouvons par exemple des chiens robots ou des insectes servant à acculer les furtifs lors des chasses. Ces formes de biomimétisme récurrentes dans *Les Furtifs* rappellent la réflexion de Donna Haraway, qui dit dans son *Manifeste Cyborg* : « […] nous ne sommes plus très sûre de savoir ce qui appartient ou non à la nature – cette source d'innocence et de sagesse – et nous ne le saurons probablement plus jamais[115]. » L'auteur démontre une volonté d'imiter le « vivant » en créant des objets technologiques qui ressemblent à des animaux à tel point qu'il serait possible de les confondre.

I.2.2. « Hyper-technologique solitude »

Comme nous l'avons dit, le dispositif de la réul éloigne les êtres humains des relations avec les autres, les transportant progressivement dans ce que nous allons appeler une « hyper-technologique » solitude[116]. Dans son *Manifeste cyborg*, Donna Haraway ne manque pas d'évoquer cet aspect de son temps : « Avec les machines de la fin du XXe siècle, les distinctions entre naturel et artificiel, corps et esprit, auto-développement et création externe, et tant d'autres qui permettaient d'opposer les organismes aux machines, sont devenues très vagues. Nos machines sont étrangement vivantes, et nous, nous sommes épouvantablement inertes[117]. » La réul dans *Les Furtifs* peut aisément se trouver au centre de toutes les limites qu'évoque Haraway, à tel point que même les individus qui sont à l'origine de sa création ne sont plus capables de différencier ses simulations de la réalité. Ce dispositif est bien la représentation de la

[115] HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, *op. cit.*, p. 35.
[116] Le terme pourrait bien jouer ici avec le titre de la chanson d'Alain Souchon, « Ultra moderne solitude » sortie en 1988.
[117] HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, *op. cit.*, p. 35.

machine « étrangement vivant[e] » dont on ne sait plus vraiment s'il ne s'agit que d'images qu'elle projette ou si ces dernières ont une existence plus profonde.

Les outils d'Intelligence Artificielle, en dehors de la Réul, sont toutefois assez rares dans cette cli-fi. Lorca interagit bien avec l'un de ces systèmes lors d'un déplacement en taxile[118]. Il peut sembler au premier abord que les IA ne sont ainsi que peu présentes dans l'œuvre, mais dans *Les Furtifs*,

> [L'IA] opère, invisible ou presque, dans le décor du capitalisme intégralement numérique […] [du] roman. Avenante, elle se sert en permanence de l'infini trésor de nos données personnelles, dès lors que tout a été conçu pour la digitalisation de notre vécu. L'intelligence artificielle devient indissociable de notre double de 0 et de 1, de notre ombre d'informations, que l'on croit nôtre mais qui est la créature de nos anges gardiens numériques des cités et des multinationales les possédant. Elle fusionne donc avec la *smart city* et son informatique invasive, les services ubiquitaires, l'écologie obligatoire et forcément électronique des objets connectés, polis et propres sur eux. Elle EST l'environnement même de l'humain tracé, classé, estampillé, cadré, numéroté. Elle se veut notre meilleure amie. Le miroir de nos envies, même les plus subversives. Pas de soucis pour l'injurier, tant que la diatribe entre dans la bonne case, prévue par la mega corporation à l'origine du dispositif. Par sa discrète et silencieuse évidence tout le long des *Furtifs*, cette IA qui n'en est pas une devient l'une des pièces de la contre-fiction qu'Alain Damasio construit en contrepoint de l'imaginaire des prêtres de la Silicon Valley[119].

En usant de cette IA insidieuse et discrète, l'auteur prolonge son discours techno-critique. Si de nombreux outils issus des nouvelles technologies sont visibles dans la vie quotidienne des individus à Orange, d'autres restent invisibles, ce qui ne les rend pas moins dangereux.

L'auteur place dans son œuvre des avertissements parfois subtils sur la profonde solitude que peuvent provoquer les nouvelles technologies. Un exemple des plus parlants provient du début de l'histoire, lorsque Lorca est surveillé par la milice de la ville :

> Parvenu dans ma rue, j'ai avisé le civil en faction devant ma tour si bien que j'ai bifurqué pour aller chez mon pote Sullivan, qui habite un bloc plus loin. A cette heure, il n'était pas encore couché, il jouait au foot dans neuf mètres carrés avec ses chaussures à pression de surface où chaque passe ou tir donne une vraie sensation de toucher. Il m'ouvrit le casque sur le front, il puait le fauve en cage mais il était en finale de la Ligue des champions[120]. (F, 60)

Le protagoniste choisit alors de se cacher temporairement dans l'appartement de son ami Sullivan. Notons d'ailleurs que ce dernier n'apparaît qu'à ce moment-là dans tout le roman, peut-être est-ce une manière pour l'auteur d'insérer dans sa narration un passage marquant sur la solitude résultant de l'usage des nouvelles technologies. Cet

[118] Les « taxiles » dans le roman sont des équivalents de nos taxis.
[119] KYROU, Ariel. « Dans les imaginaires de l'IA », *Multitudes*, n°78(1), Paris : *Multitudes*, 2020, pp. 75-83. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2020-1-page-75?lang=fr
[120] La Ligue des champions est une compétition de football entre des clubs de sport européens qui prend place annuellement et qui est organisée par l'Union des Associations Européennes de Football.

extrait donne très peu de détails sur le lieu de vie en lui-même, l'accent y est plutôt porté sur l'espace occupé par l'ami de Lorca qui participe à un match de football simulé. Si nous reprenons la grille d'analyse de l'ethnocritique, il ne fait aucun doute que cet appartement est avant tout un lieu de la *domus*, dans lequel Sullivan reçoit l'un de ses amis. Malgré cette disposition qui pourrait tout à fait rentrer dans le cadre d'un tissage de liens amicaux, les deux hommes n'échangent presque aucun mot, le lieu perdant alors de son aspect relationnel. Sullivan possède tout un attirail technologique pour lui permettre de recréer les sensations du sport auquel il est en train de s'adonner. Notons également que le personnage participe à un événement sportif tout particulier, une finale en plus de cela, autant de raisons pour que ce moment soit très important pour le joueur. Ce type d'événement devrait, en toute logique, prendre place dans un lieu du *campus*, de la collectivité, où deux équipes s'affrontent en face-à-face, dans une activité sportive qui devrait sceller par définition la coopération et le sens du collectif. La dynamique est ici inversée par l'intrusion du jeu coopératif dans une *domus*.

La solitude de Sullivan est aussi accentuée par le fait qu'il s'adresse à ses camarades par le biais de son casque, chacun d'entre eux étant chez lui, dans son lieu de vie, entouré de dispositifs technologiques pour jouer au football. Cette activité, caractérisée par son aspect collectif, est réduite à une forme de solitude physique, les joueurs n'ont aucun contact direct les uns avec les autres, ils sont simplement plongés dans une forme de réalité virtuelle qui simule l'immersion. Le fait d'abandonner une partie de la dimension collective de la pratique et de la transposer dans le foyer des personnages renvoie pleinement à une « hyper-technologique » solitude, où les individus s'échappent de leurs lieux de vie, dans lesquels ils restent en même temps enfermés, par la réalité virtuelle. Lorca dit qu'il le « regard[e] entrer dans son cube, remettre le harnais et entamer ce ballet fou et sublime des footeux virtuels, faits de coups de reins, d'appels de balle, de pivots, d'air dribble et de courses suspendues à un mètre du sol. Sullivan, en outre, parlait beaucoup à ses coéquipiers. » (F, 60) Le « terrain » de jeu se résume à un « cube » dans lequel Sullivan est harnaché et effectue un ensemble de gestes qui n'ont de sens que pour ceux qui peuvent voir les images projetées par les dispositifs de simulation.

Tandis que le match se poursuit, Lorca entend « Sullivan hurler derrière la double porte et le mur du salon » : « *Goaallll !!!!* » (F, 60) Malgré l'absence de réel terrain de jeu et de contact direct entre les membres de son équipe, l'ami du protagoniste vit son

match d'une manière très intense. Au contraire des individus que nous avons évoqués plus tôt, qui ne se servent de la réul que pour interagir avec des projections, le match de football auquel participe le personnage lui permet tout de même d'avoir des interactions avec d'autres humains, bien que ceux-ci soient à distance. Lorca précise encore que, si le but marqué par son équipe avait été plus important, son ami lui « aurait projeté le ralenti sur les quatre murs du salon en surround[121] » (F, 62). Même dans l'appartement de Sullivan, donc, les nouvelles technologies sont partout, à travers des écrans « sur les quatre murs du salon » et un dispositif de son multicanal en « surround » afin de permettre une immersion totale dans la vidéo qui est en train d'être visionnée. Ces dispositions font penser aux jeux vidéo de notre réalité, qui tendent à devenir de plus en plus immersifs.

Il s'agit peut-être d'une manière pour l'habitant de sortir de sa *domus* sans la quitter réellement. Les murs ne sont plus simplement les fondations solides d'un bâtiment ou les supports pour des meubles ou des décorations, ils sont presque entièrement recouverts de dispositifs électroniques à tel point qu'ils sont à peine visibles. Comment ne pas y voir une intrusion complète de l'autre « technologique » dans la vie intime des habitants d'Orange ? Mais la critique de la société va encore plus loin. Ce n'est pas tant la technologie qui s'introduit par la force dans les maisons des citoyens, mais bien eux qui lui ouvrent la porte, l'installant volontairement dans les recoins les plus personnels de leur vie, dans leur *domus*. En intégrant le monde intime des individus, l'autre « technologique » ne paraît finalement plus si étranger aux utilisateurs, qui s'habitent à ses fonctionnalités. Toutefois, il reste « autre » dans la mesure où les habitants n'ont pas une connaissance fine des fonctions de ces dispositifs technologiques et se contentent de les utiliser pour leur confort. Notons tout de même que, malgré le peu d'interactions dans le passage entre Lorca et son ami, ce dernier tient à lui montrer sa victoire, dans un esprit de partage. La présence de la technologie n'exclut donc pas entièrement une forme d'interaction sociale, mais celle-ci est modifiée.

Cette solitude moderne due aux nouvelles technologies se retrouve dans *Le Dit d'Aka*. La cosmologie de Dovza-Ville, capitale de la planète où Sutty se trouve au début de l'histoire, est en effet composée essentiellement d'un *campus* géant entièrement géré par la Corporation, l'instance gouvernementale de l'astre. Les

[121] Le son en surround consiste en un son qui entoure les auditeurs pour provoquer une immersion importante.

nouvelles technologies sont massivement implantées dans cette ville. Elle partage ainsi les caractéristiques de l'Orange de Damasio. Dans cette dernière les citoyens sont équipés de bagues connectées tandis qu'à Dovza-Ville c'est un badge électronique qui endosse le même rôle. Ces outils permettent de localiser les citoyens, de leur donner accès à divers lieux, de leur envoyer des amendes, etc. Le quotidien de Sutty est tout à fait représentatif de la solitude induite par l'usage des nouvelles technologies. La planète d'Aka est par ailleurs contrôlée intégralement par une entité gouvernementale appelée « la Corporation », qui ne manque pas de s'intégrer en tous les éléments du quotidien présents dans la ville. Pour aller acheter à manger, Sutty se rend par exemple dans le « magasin d'alimentation Corpo-Étoile ». Pour entrer dans cette boutique, Sutty doit « présent[er] son LIZ à l'entrée » (D, 40). Le « LIZ » est le badge mentionné plus tôt qui sert à l'entrée et à la sortie aussi bien des transports en commun que des magasins ou même du domicile. Grâce à celui-ci, les citoyens sont continuellement surveillés, le gouvernement étant au courant du moindre de leurs faits et gestes. Sutty ajoute également que « [t]ous les aliments étaient des plats préparés, surgelés, emballés, pratiques, rien de frais, rien à cuisiner » (D, 40). L'alimentation sur Aka se fait de manière efficace, de même que tout le reste. Les plats sont déjà prêts et scellés pour être conservés pendant une longue durée. Les Akiens ne cuisinent pas, ils n'en ont pas le temps, pas le besoin. La Corporation leur impose de faire de l'efficacité leur priorité. La cuisine est une activité qui renvoie à la *domus*, le repas permettant le tissage des liens affectifs lorsqu'il est pris en commun. Ces deux éléments si importants sont ainsi supprimés du quotidien des individus.

Le Guin se sert par ailleurs de la cosmologie hyperconnectée de Dovza-Ville pour faire une critique des régimes fascistes. En effet, après une journée de travail, le parcours de Sutty est raconté : « Pendant le trajet de retour en monorail, elle fondit soudain en larmes. Personne ne s'en aperçut. Les passagers, tassés dans la voiture, regardaient tous l'holoprojection au-dessus de l'allée centrale, qui montrait des jeunes gymnastes, des centaines d'enfants en uniforme rouge décochant des coups de pied en l'air et sautant au rythme d'une musique joyeuse. » (D, 39) La vidéo qui est projetée ici n'est pas anodine, puisqu'elle rappelle les régimes fascistes, de Mussolini à la Corée du Nord actuelle. Les citoyens sont également hypnotisés par cet écran et ne prêtent plus aucune attention aux individus qui les entourent, quand bien même l'un d'entre eux fond en larmes juste à côté d'eux. La solitude de Sutty dans la capitale est ici très marquée.

La Corporation qui gère Dovza-Ville est partout et se sert des moyens technologiques pour faire de la propagande au quotidien. Lorsque Sutty se trouve à bord d'un « robotaxi », un véhicule autonome, elle note le fait que « le volume du système audio mont[e] » parce que « les communiqués de la Corporation annul[ent] les réglages effectués. On ne p[eut] pas couper le son. » (D, 19) Dans cette ville donc, les véhicules dans lesquels montent les citoyens pour se déplacer au quotidien servent aussi de transmetteurs pour que tous entendent les communiqués officiels. S'il est possible de « couper le son » habituellement pour l'usager, le dispositif électronique est contrôlé à distance par la Corporation lorsque celle-ci souhaite passer un message. La technologie est, comme dans *Les Furtifs*, employée d'une façon qui permet au gouvernement en place d'avoir une emprise totale sur ses citoyens. Nous avons remarqué que le monorail est le théâtre de l'expression de la solitude que ressent Sutty, tandis que le robotaxi, dénué de conducteur, est une autre manière de retirer toute forme d'interaction humaine. Dans les deux cas, les moyens de transport sont complètement modifiés pour perdre de leur dimension sociale et collective. De même que dans l'« Air Train » de Damasio, les voyages sont synonymes d'intense solitude au sein de ces villes hyperconnectées.

Dans *Le Dit d'Aka*, les êtres humains qui sont dépeints dans l'histoire n'ont justement plus grand-chose d'humain. Plus encore que les citoyens d'Orange dans *Les Furtifs*, ceux-ci ont incorporé une manière de vivre calquée sur la méthode de fonctionnement de la technologie : tout ne doit être qu'efficacité, tout doit se dérouler précisément à certaines heures, selon une certaine durée etc. Sutty se démarque alors clairement par rapport aux autres individus résidants à Dovza-Ville, elle n'a pas la capacité, ni la volonté, d'être complètement dépendante des nouvelles technologies. Le Guin présente dans son roman une cosmologie qui n'accepte pas seulement l'autre « technologique », mais dont les êtres humains qui s'y trouvent cherchent à lui ressembler, à devenir les plus proches possible de la machine. Comme dans *Les Furtifs*, la protagoniste se distingue par le rejet qu'elle fait de ce système.

Dans un premier temps, le rejet complet des évolutions électroniques a pu nous sembler déterminant chez nos deux auteurices, même si le constat a été plus nuancé pour *La Main gauche de la nuit*. Cependant, nous l'avons vu, le peuple karhaïdien se distingue dans une très grande mesure quant à l'utilisation des outils technologiques, une autre manière donc de souligner qu'il vaut mieux s'en tenir éloigné. En réalité, les

mondes fictionnels de Damasio et de Le Guin proposent aussi des formes de compromis avec les altérités « technologiques ».

I.2.3. Faire des nouvelles technologies une force

Si l'emploi des nouvelles technologies est très souvent critiqué, des chercheurs et chercheuses étudiant l'Anthropocène mettent en avant plusieurs points de réhabilitation : « [n]ous avons les technologies dont nous avons besoin pour résoudre une grande partie des problèmes que nous rencontrons à l'heure actuelle[122]. » Avant d'ajouter :

> Avec les technologies existantes, nous pouvons aussi produire des aliments pour tous. Cela prendra certes du temps, mais le gros problème, c'est qu'il y a un manque de volonté politique de le faire. Nous ne prenons pas en charge le coût économique et le coût politique qui doivent être investis. Ce n'est pas la technologie seule qui peut résoudre le problème. Sans la technologie, nous ne pouvons pas résoudre le problème, c'est vrai, mais ce n'est pas la technologie qui entraîne le changement ! Ce sont les systèmes sociaux qui entraînent le changement[123].

L'une des solutions au réchauffement climatique et à la famine pourrait donc justement se trouver dans les nouvelles technologies, qui sont tant pointées du doigt comme étant à l'origine d'une partie de ces problèmes. Ce que Wallenhorst et Hétier mettent en avant ici, c'est le « manque de volonté politique » qui empêche de recourir à une telle solution. La question se pose aussi pour les œuvres que nous étudions dans notre travail.

Bien que nous parlions ici de l'autre « technologique », il est important de rappeler que ce dernier est incarné par des machines dans les romans de notre corpus, comme dans notre réalité. Il existe nombre d'œuvres de science-fiction qui questionnent l'existence potentielle de sentiments et d'émotions ressenties par des droïdes, robots ou intelligences artificielles[124]. Les auteurices des utopies critiques que nous étudions ont cependant fait le choix de présenter une technologie proche du réel, sous la forme de machines et de dispositifs, se contentant d'en créer une version plus évoluée. C'est également pour cette raison que nous parlons de critique de *l'usage* de ces nouvelles technologies, et non pas de critique des nouvelles technologies en elles-mêmes. Celles-ci sont, dans notre réalité et dans les œuvres étudiées, des créations façonnées par des

---

[122] WALLENHORST, Natanaël, HÉTIER, Renaud. « Interprétations de l'Anthropocène et anthropologies politiques », *op. cit.*, p. 51.
[123] *Ibid*.
[124] Nous pensons par exemple à *L'homme bicentenaire* (1976) d'Isaac Asimov, au film *Her* (2014) réalisé par Spike Jonze, ou plus récemment *Une machine comme moi* (2019) de Ian McEwan.

êtres humains et ne dépassent pas ce rôle. Nous ne trouvons pas d'intelligence artificielle qui possède une âme ni de robot décidant de se rebeller contre l'humanité. Le parti pris des auteurices est de considérer spécifiquement (et d'une manière relativement réaliste) les risques d'une utilisation massive des nouvelles technologies. Ainsi, les solutions éventuelles aux problèmes présentés dans leurs œuvres s'en tiennent forcément à ce même usage des outils technologiques.

Nous en avons parlé plus avant, mais dans *La Main gauche de la nuit*, Le Guin fait le choix de créer une civilisation qui, au lieu de rejeter complètement les évolutions techniques, s'en tient à des limites claires. Comme le rappelle Genly :

> La révolution industrielle et l'avènement du machinisme en ce pays remontent à plus de trois mille ans, et pendant ces trente siècles on a mis au point d'excellents systèmes de chauffage central faisant un usage économique de la vapeur, de l'électricité et autres sources d'énergie : mais on ne les emploie pas dans les maisons particulières – cela, peut-être, pour que les gens ne risquent pas de perdre leur immunité naturelle contre les intempéries, comme ces oiseaux des régions arctiques qui, après avoir été confinés dans des tentes chauffées, ont les pieds gelés lorsqu'ils sont relâchés. (M, 39-40)

Les Karhaïdiens sont mis en parallèle avec des animaux qui évoluent dans les espaces du *saltus*, ainsi ils se rapprochent plus des espèces animales que des autres êtres humains. Il y a ici justement une opposition entre les espaces naturels et les « tentes chauffées » qui renvoient plutôt à un confort propre à la *domus*. Cette comparaison animale renforce précisément l'importance de parler ici du *saltus*. Pour les Karhaïdiens, il vaut mieux faire corps avec l'environnement « sauvage » qui les entoure plutôt que de se tourner vers un confort excessif. La société alternative que crée Le Guin dans son roman ne manque pas de se démarquer à nouveau de la civilisation terrienne, aussi bien celle de l'œuvre que celle de la réalité.

Dans l'œuvre de Le Guin, la mesure dans l'usage des technologies a pour conséquence la préservation de la patience. L'autrice, en présentant les Karhaïdiens comme tout à fait capables de produire des machines et autres dispositifs, montre une possibilité de civilisation qui sait associer ses découvertes techniques et ses compétences et ne se laisse pas submerger par un idéal de seul confort. Les moyens de transport karhaïdiens se distinguent par exemple complètement de ceux qui sont décrits dans *Le Dit d'Aka*. Au lieu d'être rapides, portés sur la vitesse et l'efficacité calculée, ce sont des « énormes véhicules à chenilles semblables à des chalands, roulant silencieusement en file indienne » (M, 63) qui transportent marchandises et voyageurs d'un endroit à un autre.

Dans *Les Furtifs*, le parti pris est quelque peu différent. C'est à la fois l'aspect pratique et parfois artistique que peuvent avoir certains dispositifs technologiques qui est noté ponctuellement dans l'histoire. Lorca, qui n'est pas friand de l'usage de ces outils, leur trouve tout de même un certain charme dans quelques situations. Alors qu'il observe le Récif (Recherches, Études, Chasse et Investigations Furtives), son lieu d'étude et de travail, il note des changements dans sa répartition : « Arshavin a déplacé le café, réorienté les caillebotis, fait bouger les places et les bancs, décalé les arbres et allongé un peu le lac en abaissant les bondes. Il a fait couvrir quelques verrières, en a découvert d'autres, incliné les rampes d'accès, condamné des portes et des porches et réaffecté sans doute un ou deux dortoirs en site de chasse, laissant exprès une signalétique contradictoire. » (F, 27) Tout le complexe est en effet contrôlé par un seul homme : Arshavin, le supérieur de Lorca et de son équipe. Il a pensé cet endroit comme une reproduction de la continuelle métamorphose des furtifs afin de préparer au mieux ses agents à leur chasse. Le Récif est en conséquence toujours instable, pour que les chasseurs restent aux aguets. L'usage des technologies à des fins d'imitation d'une espèce « sauvage » est intéressant. Lorca ajoute que :

> C'est toujours le Récif (Recherches, Études, Chasse et Investigations Furtives), c'est toujours là que se forme l'élite des chasseurs, c'est toujours la même vocation pédagogique et militaire bien que ce ne soit jamais, d'une semaine sur l'autre, la même architecture, jamais la même implantation du bâti et des places, jamais les mêmes cheminements, la même répartition programmatique, jamais la même distribution entre espace intime et public, volume clos et entr'ouvert, entre chaleur et fraîcheur, pénombre et lumière, porosité des coursives et barrières physiques. (F, 27)

Le public et le privé s'entremêlent dans le Récif et leurs frontières ne sont jamais fixes, mais toujours en mouvement. Il s'agit peut-être là du changement le plus brutal de tous dans ces transformations hebdomadaires. Notons que même les niveaux de chaleur sont modifiables, aucun doute donc que ce lieu est un environnement modelable complètement artificiel. Le protagoniste continue sa réflexion autour du Récif :

> Ainsi l'a voulu Feliks Arshavin. Ainsi l'a-t-il imposé, surtout, au mépris des pressions, à une hiérarchie militaire marmoréenne qui s'était d'abord crispée sur les surcoûts induits par une architecture dynamique et mobile avant de comprendre qu'elle était la plus pertinente façon de former de futurs chasseurs à affronter leurs proies : en les immergeant dans un environnement incertain et chaotique, dans un monde métamorphique tout sauf inerte, tout sauf routinier et fixé une fois pour toutes. (F, 27)

Les modifications du Récif jouent donc un rôle avant tout pratique, mais Lorca y voit aussi une forme d'art qui exprime l'état d'esprit d'Arshavin, dont il est pourtant difficile de saisir la personnalité en le côtoyant :

> Quand je regarde le Récif, chaque lundi matin, de cette passerelle que j'adore, ce que j'admire n'est pas l'inventivité d'Arshavin ni son intelligence indiscutable de l'espace, c'est que le résultat porte toujours - quelque sauvage et haché, quelque contre-intuitif ou contre-routinier soit-il – sa grâce.

> D'une certaine manière, lui si secret, si agile dans ses esquives sociales, livre chaque semaine, en trois dimensions et sur cinq mille mètres carrés, le portrait de son humeur mentale – parfois rigoriste, parfois joueuse – toujours destinée à nous fouetter l'habitude et le sang. (F, 27)

Le Récif réunit dans sa conception une volonté de pédagogie, d'efficacité et d'émotions, celles de son créateur en l'occurrence. Tout le lieu devient, semaine après semaine, une représentation de l'humeur d'Arshavin.

Feliks Arshavin, qui dirige le complexe, représente par ailleurs une très forte figure d'autorité. Il est par excellence un personnage cérébral, qui exploite au maximum les ressources dont il dispose dans le but de perfectionner les performances de ses agents. Il sait toutefois aussi s'en détacher pour se retirer dans sa *domus* qui reste un lieu intime, dédié uniquement à sa famille. En effet, malgré son statut, il va à l'encontre de la « hiérarchie militaire » et se place ainsi dans le roman comme un individu capable de réfléchir à une véritable plus-value des moyens technologiques à sa disposition. Si, en tant que militaire, il est censé servir avant tout les intérêts de ses supérieurs, et surtout accepter les directives qu'il reçoit lui-même, il s'éloigne ici de la rigueur qui caractérise sa hiérarchie. Damasio le désigne comme l'homme réfléchi, intelligent, qui va superviser les actions des autres personnages principaux. Pourtant, malgré un intérêt de sa part pour nouvelles technologies, Arshavin est loin de les intégrer dans son quotidien. Celui-ci vit avec sa famille en périphérie d'Orange, dans un domaine au sein duquel passent des cerfs et où ses chiens se prélassent. Il n'a aucun système d'alarme et se repose uniquement sur leurs aboiements pour identifier une intrusion.

Nous voyons dans le Récif une hétérotopie, au sens où la définit Michel Foucault.

> On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses. Il y a les régions de passage, les rues, les trains, les métros ; il y a les régions ouvertes de la halte transitoire, les cafés, les cinémas, les plages, les hôtels, et puis il y a les régions fermées du repos et du chez-soi. Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre*-espaces.[125].

Foucault précise que : « [l]a société adulte a organisé elle-même […] ses propres contre-espaces, ses utopies situées, ces lieux réels hors de tous les lieux. Par exemple, il y a les jardins, les cimetières, il y a les asiles, il y a les maisons closes, il y a les prisons, il y a les villages du Club Méditerranée, et bien d'autres[126]. » Le Récif est un lieu autre qui permet le « passage » vers le statut de chasseur et, surtout, grâce aux

[125] FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris : Éditions Lignes, 2009, p. 24.
[126] *Id*., p. 25.

nouvelles technologies, le bâtiment se transforme en labyrinthe mouvant. Un seul et même terrain abrite le Récif, mais celui-ci change de formes et transforme l'espace dans le but d'imiter au mieux les habitats furtifs. Il est ainsi un lieu qui inverse le cadre rigide de l'autorité militaire. Celui-ci est particulièrement important dans *Les Furtifs* puisqu'il est le point de départ du protagoniste : il est le lieu qui bouscule ses rapports habituels au monde, qui lui donne à voir les créatures furtives, invisibles et qui l'amène ensuite précisément à inverser ces mêmes rapports pour tenter de comprendre réellement les furtifs.

Aux usages pratiques et esthétiques que peuvent avoir les outils technologiques s'ajoutent dans *Les Furtifs* des dispositifs artistiques répartis dans la ville d'Orange. Dans la métropole se trouve ce que Lorca appelle le « cload », qu'il désigne d'ailleurs comme étant « *la* belle idée urbaine d'Orange » (F, 41). Celui-ci consiste à « placer, au beau milieu du brouhaha publicitaire, des petits nuages poétiques de téléchargement à la volée qui délivrent des bulles de silence, des sons rares, des poèmes et des haïkus, bref, quelque chose de gratuit, sans message et qui ne vend rien. » (F, 41) Au sein de la ville donc, se trouve une sorte d'espace « bulle » qui permet aux citoyens traversant l'avenue bondée de profiter de quelques instants de repos sonore. Le protagoniste ajoute que « quelque chose se passe dans le nuage » qui le « sort du champ commercial et [lui] donne la force d'y résister » (F, 41).

L'art prend ici un rôle libérateur en permettant aux passants d'oublier les annonces publicitaires omniprésentes à Orange, qui agressent tant la vue que l'ouïe. Ce passage nous permet justement de bien comprendre à quel point la ville est saturée de stimuli pour les individus qui y vivent et s'y déplacent quotidiennement. Le silence en devient quelque chose de rare, de précieux, qu'il n'est pas possible d'expérimenter autrement. Lorca ajoute que « chaque citoyen qui le traverse peut apporter au cload son contenu, qu'il soit textuel, visuel ou sonore. » (F, 42) Le résultat est une masse de documents mis ensemble sans ordre ni cohérence particulière et qui se manifeste aléatoirement tout au long de la journée. Le fait que les citoyens participent de leur propre gré à ce dispositif renforce l'idée selon laquelle les habitants d'Orange sont conscients d'être perpétuellement submergés lorsqu'ils se déplacent dans la rue. Ainsi, ils trouvent une forme de quiétude en passant par le cload au cours de leurs allées et venues, les nouvelles technologies devenant, contradictoirement, une échappatoire à leur présence dans les dispositifs publicitaires.

Les décorations installées dans la métropole mêlent d'ailleurs des éléments du réel et du virtuel, créant une œuvre hybride qui sert tant d'un point de vue esthétique que pour quadriller l'espace. Lorca évoque par exemple ce qu'il appelle « la double couche » (F, 45), qui se compose d'une « couche réelle, saturée de capteurs enfouis dans le mobilier urbain, qui répond à une couche virtuelle, toute d'ondes, que les designers ont rendue visible par des petits volumes de brume luminescente, qui flottent à fleur de tête » dont il trouve que le résultat, « assez élégant », « rythme incontestablement l'espace » (F, 46). Lorca précise bien que celle-ci a été créée par les employés de la ville d'Orange qui ont eu la charge de mettre en place ce dispositif, mais il considère tout de même qu'il s'agit d'une forme d'expression artistique. Tant le cload que la double-couche sont des lieux de la marge, de l'entre-deux qui permettent l'existence de contre-cultures au sein de la cosmologie d'Orange si limitatrice pour les habitants. Nous y reviendrons.

Un dernier détournement des nouvelles technologies dans *Les Furtifs* se fait à travers la langue qui joue de l'altérité technologique, dans le cadre du « parkour » (F, 245). Alors que Lorca et ses comparses se trouvent sur le toit d'un bâtiment en ville, ils se lient d'amitié avec les membres d'une organisation résistante nommée « la Céleste ». Ce groupe a cartographié plusieurs voies aériennes, qui sont des routes passant par les toits, les câbles et tout autre élément situé en hauteur et permettant de se déplacer d'un endroit à un autre, en restant loin de la milice d'Orange. Pour se rendre dans l'ancien appartement de Lorca et Sahar et ainsi enquêter sur la disparition de leur fille, ils décident de prendre « *La voie tractée* ». Elle passe par « ce qu'ils appellent un "téléféérique" : un câble longue portée, qui survole le centre commercial à cent mètres de haut » pour enchaîner ensuite par un câble surplombant l'« aérodrone sud de la ville » (F, 245), duquel décollent de très nombreux drones d'Orange et qui a été laissé en place par le gouvernement dans le but d'attraper les membres de la Céleste. Ce trajet a été pensé à partir de toutes les constructions qui se trouvaient d'un point à un autre dans la ville, ici le « téléféérique » ou « l'aérodrone » (F, 245), pour servir de route aux membres de la résistance. Dans ce cas précis, les éléments technologiques ne sont pas utilisés pour créer des œuvres d'art ou pour dénoncer leur usage ; ils sont ici employés pour lutter directement contre les institutions qui les installent partout en ville. Une autre manière pour l'auteur de proposer une utilisation différente des nouvelles technologies, qui ne repose pas sur une addiction à ces dernières.

Damasio et Le Guin se servent donc de moyens différents pour dénoncer un même problème : la dépendance accrue de l'être humain aux nouvelles technologies. Le premier prend un chemin direct, il montre une société en proie à un gouvernement répressif, qui installe autant de dispositifs technologiques qu'il le peut pour surveiller les faits et gestes de ses citoyens. À travers les yeux de Lorca, ce mode de fonctionnement a tout d'un enfer dans lequel exister sans être constamment épié est une chose impossible. Si Le Guin présente les choses d'une manière quelque peu similaire dans *Le Dit d'Aka*, il y a tout de même des différences à noter. *Les Furtifs* se déroule en effet en majeure partie dans un univers futuriste. Les nouvelles technologies sont extrêmement présentes à Orange, où se déroule la majeure partie de l'histoire, et seuls quelques lieux à l'extérieur de la métropole en sont exempts. Dans *Le Dit d'Aka*, Dovza-Ville est très similaire à Orange. Le village d'Okzat-Ozkat, en revanche, est très distinct de ces métropoles et ne repose pas sur un mode de vie futuriste. Il est aussi à noter que les régimes politiques présentés dans les deux œuvres sont différents, bien qu'ils soient l'un comme l'autre oppressif. L'autrice américaine choisit également de montrer les faits d'une façon diamétralement opposée dans *La Main gauche de la nuit*. Dans ce roman, il n'est pas question de mettre en avant une cosmologie dominée par les nouvelles technologies, au contraire, elle présente une société qui a réussi à ne jamais tomber dans la dépendance, mais qui n'apparaît pas comme étant très avancée sur tous les plans non plus. Le Guin et Damasio ont tous deux préféré des altérités « technologiques » qui, bien que potentiellement plus évoluées d'un point de vue technique, reste ce qu'elles sont dans la réalité : des machines, des algorithmes, des éléments purement artificiels qui ne sauraient être doués de raison. Les deux auteurices décrivent les rapports des individus aux technologies comme les relations qu'entretiennent des acteurs humains à des outils.

I.3. L'autre « vivant »

Nous nous sommes arrêtée depuis le début de ce chapitre sur les différents types d'interactions qu'il était possible de trouver entre individus humains et ce que nous avons désigné comme l'autre « technologique », qui regroupe donc l'ensemble des procédés, outils et dispositifs issus entièrement ou partiellement des nouvelles technologies. Dans nombre de romans de science-fiction, ce sont là les relations qui sont le plus souvent mises en avant. La question de l'identité des entités robotiques, de

leur éventuelle capacité à penser n'est pas un fait rare dans les œuvres du genre. Si elle permet certainement d'interroger les rapports entre êtres humains et technologies, ce n'est pas la direction prise par les écrivain·e·s de notre corpus, nous l'avons vu. En conséquence, les problématiques principales qu'ils cherchent à mettre en avant dans leurs utopies critiques ne se limitent pas à ces dernières. Au sein de leurs mondes fictionnels, les nouvelles technologies se situent dans le paysage, en toile de fond, continuellement présentes sans pour autant donner lieu à de réels échanges. Les individus se servent de ces outils pour accomplir de multiples objectifs, se laissent emporter par le confort et la facilité qu'ils instaurent ou au contraire, les rejettent frontalement. Pour autant, ils sont sans âme et sans vie. En revanche, l'autre dans leurs mondes est bien souvent un autre « vivant[127] ».

I.3.1. Le furtif

Nous nous devons de préciser exactement ce à quoi nous faisons référence à travers le terme de « vivant ». Pour le dire très simplement, les altérités « vivantes » renvoient dans notre travail aux règnes animaux et végétaux. Nous le distinguons de l'autre « individu » car nous estimons que, dans les œuvres de notre corpus, les auteurices choisissent de le différencier clairement des êtres humains afin de mieux comprendre les relations que ces deux catégories vont tisser l'une avec l'autre au fil des histoires. Si le vivant nous intéresse tant dans les utopies critiques de nos auteurices, c'est également en relation avec ce que nous avons dit des rapports que nos auteurices entretiennent avec la question de l'anthropocène.

Si les deux écrivain·e·s de notre corpus sont sensibles à ce type d'interaction, c'est au roman de Damasio que nous allons dédier cette sous-partie, dont l'une des créations, les furtifs précisément, est l'incarnation la plus directe de l'autre « vivant » dans le corpus. Le « vivant » se manifeste déjà par des « stratégies d'adaptation et de défense contre les prédateurs ; nombre de plantes leurrent leurs proies ou leurs prédateurs. Il est possible de parler d'une intelligence végétale[128]. » Il est également « […] assez fabuleux de voir tous les travaux de ces dernières années qui sont vulgarisés, notamment par [Peter] Wohlleben dans son ouvrage sur les forêts. Cela nous montre

[127] Nous employons le terme « vivant » ici car Damasio l'utilise lui-même en parlant de ses furtifs ainsi que lorsqu'il évoque le non-humain animal ou végétal.
[128] WALLENHORST, Nathanaël, HÉTIER, Renaud. « Interprétations de l'Anthropocène et anthropologies politiques », *op. cit.*, p. 41.

qu'il y a une espèce de *continuum* entre tous les règnes des vivants, des plantes jusqu'aux êtres humains. Il y a une unité fondamentale du vivant[129]. » Donna Haraway avance également à ce propos qu'« [a]u cours des deux derniers siècles, la biologie et la théorie de l'évolution ont en même temps transformé les organismes en objets de connaissance et réduit la frontière entre humain et animal à une légère trace sans cesse re-tracée par les luttes idéologiques et les disputes professionnelles qui opposent les sciences sociales à celles de la vie[130]. »

Damasio justement, ne manque pas de mettre en avant ces *continuums*. Pour décrire les furtifs de la manière la plus brève possible avant d'en observer les différentes variations, nous pouvons dire que ces créatures se fondent dans leur environnement, en absorbant tous les matériaux qui le composent et qu'ils sont capables de reproduire à l'envie. Ils peuvent tout autant modeler leur corps à partir de plumes, de poils, d'ailes, de griffes, que de livres, de béton, de papier ou de bois. Ce sont des métamorphes et des hybrides qui ne restent jamais figés dans une seule forme. Une autre de leur particularité est de rester presque invisibles aux yeux des êtres humains. Lorsque ceux-ci arrivent à poser leur regard sur eux, les créatures se changent en statues de céramique, complètement immobiles. Une manière pour Damasio de dénoncer les rapports de force qui caractérisent les relations entre individus humains et êtres vivants, qu'on retrouve décrits par Cavallin, par exemple, dans son ouvrage *Valet noir. Vers une écologie du récit* : « [l]'hypertrophie de la Cité a pour ciment et conséquence la mainmise sur la Planète en tant qu'ensemble de ressources. L'homme met la nature au pas, en désenchante les pouvoirs, en désarme la volonté et le pouvoir de nuisance. Il se retrouve bientôt – dans son rêve – seul au monde[131]. » Ou encore par Latour :

> Dans la tradition occidentale, en effet, la plupart des définitions soulignent à quel point [l'humain] se distingue de la nature. C'est ce que l'on veut exprimer, le plus souvent, par la notion de "culture", de "société" ou de "civilisation". Par conséquent, à chaque fois que l'on voudra "rapprocher l'humain de la nature", on va s'en trouver empêché par l'objection que l'humain est avant tout, ou qu'il est aussi, un être cruel qui doit échapper à ou, en tout cas, *se distinguer* de la nature[132].

C'est bien là ce que l'auteur des *Furtifs* met en avant dans le début de son ouvrage. Les premiers échanges entre les furtifs et les êtres humains sont tout à fait représentatifs de l'aspect « cruel » de ces derniers qui ne voient dans ces créatures aucun lien potentiel avec eux-mêmes, pressés de s'en « distinguer » et de les détruire.

---

[129] *Ibid*.
[130] HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, *op. cit.*, p. 34.
[131] CAVALLIN, Jean-Christophe. *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Saint-Denis : José Corti, 2021, p. 30.
[132] LATOUR, Bruno. *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, *op. cit.*, p. 24.

Dès le premier chapitre de son roman, Damasio nous livre une description très complète de ses furtifs, mais également des relations qu'ils entretiennent avec les êtres humains. Ils sont d'abord considérés comme des animaux nuisibles qu'il est absolument nécessaire de traquer et d'éliminer. Dans le premier chapitre de l'œuvre, Lorca se trouve dans une salle entièrement blanche, dédiée à l'évaluation finale des chasseurs de furtifs, après de longues semaines de formation. Afin de prouver que ces dernières ont été parfaitement assimilées, il doit réussir à voir un furtif et ainsi à le transformer en céramique. Le protagoniste décrit la pièce comme :

> […] une cage blanche. Sans meuble, sans l'ombre d'un objet. Ni table ni chaise. Pas la moindre affiche ou la moindre applique fixée au mur. Rien qui puisse laisser au furtif la moindre chance de se cacher, d'utiliser ses capacités mimétiques ou de faire fructifier sa prodigieuse faculté de métamorphose en composant son corps avec l'environnement. C'est vide. Vide à tanguer. (F, 12)

Celle-ci est pensée pour déstabiliser le furtif, mais le protagoniste y éprouve lui aussi une gêne. La créature prend finalement corps dans le seul élément du cube qui n'est pas parfaitement blanc. Pour survivre et donc se dissimuler aux yeux de l'humain qui la traque, elle doit sortir de ce cube monochrome. De la même manière, pour la voir, Lorca doit concentrer son regard sur ce qui n'appartient pas à la salle entièrement blanche. Aucune violence n'émane de la créature tandis que le futur chasseur cherche à la provoquer.

Si les premières relations entre humains et furtifs sont très tendues au début de l'histoire, elles changent drastiquement à mesure que les personnages en apprennent plus sur les créatures. Ce premier chapitre démontre toutefois qu'au commencement de l'œuvre, le vivant ne peut être rapproché de l'être humain, puisque ce dernier tient à s'en « distinguer ». La manière de vivre des furtifs devient rapidement un sujet central pour Lorca. Il demande, dès leur première mission en commun, à sa collègue Saskia pourquoi il est si difficile d'identifier précisément la localisation des créatures. Elle lui explique que :

> Soit un furtif bouge, et alors il métabolise l'environnement. Il l'ingère, il mue, gagne ou perd des membres, en laisse par terre et là tu peux trouver des traces qui sont des preuves de présence, comme tu viens de le faire. Soit il s'immobilise, aux aguets. Pour analyser l'espace, parce qu'il cherche où se nourrir ? Pour se reposer ? on ne sait pas. À part que là, il s'exprime, il « chante ». C'est l'un ou l'autre. Bouger ou parler. (F, 115)

Si l'amie du protagoniste utilise ici le terme « chant » pour décrire le son produit par les furtifs, elle emploie ensuite celui de « frisson » (F, 114) et précise qu'« [i]l en existe autant que de furtifs […]. Parfois ça ressemble à une mélodie, une forme de ritournelle, parfois à des trilles. Parfois ce ne sont que des ondes, des vibrations bizarres qui

reviennent. Parfois, comme ici, c'est un rythme assez clair […]. » (F, 114) Ce frisson est ainsi une signature vocale unique qui permet de distinguer chaque créature. Saskia ajoute qu'« […] ils montent ou descendent dans les octaves. Ils pitchent et distordent à leur façon. Ils y ajoutent d'autres bruits qu'ils captent à la volée […] » (F, 114), ce qui nous amène à affirmer que la métamorphose est une caractéristique absolument essentielle des furtifs. Tout ce qui les constitue, tout ce qu'ils émettent est sujet au changement, à la transformation, ils produisent constamment une forme d'hybridation avec ce qui les entoure.

Afin de préciser ce que nous entendons exactement par le terme « hybridation », nous reprenons l'historique de la notion : « Le mot "hybride" […] est […] défini par opposition à "pur". L'hybride serait donc, par synonymie, "l'impur" et sans doute bien vite le "tabou", le "dangereux", "l'autre" […][133]. » Le furtif n'existe justement qu'en assimilant constamment dans son environnement ce qui est différent de lui et cela le fait devenir une créature des plus complexes. Cette définition d'« hybride » permet de mieux comprendre la manière dont le gouvernement d'Orange perçoit les furtifs. Par leurs métamorphoses continuelles, ils sont en complète opposition avec la cosmologie de la ville, qui repose sur une surveillance stricte, et qui tient à distance ce qu'elle ne peut pas contrôler. Par opposition, les nouvelles technologies, dont nous avons déjà parlé, ne sont que des outils, des machines, qui sont manipulables à l'envie. Les êtres humains qui détiennent Orange ne peuvent rien imposer aux furtifs, d'où la volonté de les détruire plutôt que de chercher à les comprendre.

Nous avons noté la dimension très ethnographique des romans de Le Guin et postulons qu'il est possible de retrouver quelque chose de similaire chez Damasio. Il n'est certes pas question (uniquement) de groupes humains, mais l'espèce furtive est comme observée et au fur et à mesure décrite dans sa propre cosmologie, dans ses manières d'habiter et de penser le monde. Saskia, l'amie du protagoniste, est la première dans le groupe de chasseurs, à se poser des questions sur la nature des furtifs et c'est à travers son regard ou plutôt son écoute fascinée que nombre de détails sont donnés sur leur espèce. Au sein de la meute de chasse, elle est celle qui entend. Elle enfonce sur ses oreilles un bonnet qui lui permet d'isoler plus facilement des sons et d'exacerber son ouïe. C'est par cette méthode moins commune, qu'elle entre progressivement en contact avec les furtifs et incarne à sa manière la figure de l'ethnologue. Tout au long du roman, Damasio fait comprendre à ses lecteurices que

[133] PRIVAT, Jean-Marie (dir.). *Dragons entre sciences et fictions*, Paris : CNRS EDITIONS, 2006, p. 6.

Saskia étudie depuis longtemps le langage sonore des furtifs. Sa toute première occasion de les écouter n'est pas décrite dans l'œuvre, celle-ci remontant plus loin que l'intégration de Lorca à son équipe. L'auteur prend en revanche le temps de détailler l'expérience de Saskia dans le Centre Culturel Capital lorsque chaque membre du groupe se voit attribuer une zone à quadriller. À cette occasion, un passage de plusieurs paragraphes est dédié à son écoute :

> J'ai rapidement repéré la fréquence de la ventilation, dont j'ai éliminé le ronronnement rond. J'ai claqué des doigts pour estimer les plans de réverbération et lâché quelques "bam !" assez amples qui m'ont situé la distance des quatre murs et du plafond. La brillance des deux parois vitrées, dans le grand axe, se distingue bien des murs latéraux que la surface de livres rend élastique dans leur rebond et assez doux. Ce bruit de jupe plissée, si net, je viens de l'entendre une deuxième fois. Je le lis pourtant différemment : plutôt l'effeuillage des pages d'un livre par la tranche, avec le pouce. Ou encore le battement rapide de deux ailes de papier, à vitesse variable. (F, 105)

Saskia se distingue des autres personnages puisqu'elle est capable de renoncer à la vue pour aller à la rencontre des furtifs via leur façon de communiquer. Le personnage sort ainsi de sa cosmologie d'origine pour faire un pas vers celle des créatures, ce qui en fait le tout premier personnage de la meute à tenter d'appréhender les furtifs à partir de leurs normes. On note que, dans l'extrait, elle ne se contente pas d'écouter, elle se sert aussi des sons pour visualiser tout l'espace. Elle entre ainsi dans un monde sonore (où la perception du lieu, des objets et des sujets est régie par le son). Bien que Saskia soit une experte de l'écoute, elle ne parvient pas à donner un sens au bruit produit par la créature. Il ne faut toutefois pas voir ici une erreur d'interprétation, mais plutôt un rappel de la nature des furtifs qui sont caractérisés par leur hybridité et par le changement. Damasio met progressivement en avant la manière dont il a pensé ses créatures, en tant que produits et producteurs d'hybridité dont les contours ne peuvent être dessinés clairement.

À la lecture de ce passage, nous constatons que les furtifs habitent une sorte de bibliothèque. Ces créatures « sauvages » sont donc aussi en partie des êtres littératiens. Nous souhaitons mobiliser ici les notions de littératie et d'oralité, telles que l'ethnocritique les définit.

> L'histoire de la culture écrite est celle d'une emprise toujours plus grande sur les cultures orales premières. L'empire de l'écrit implique toutefois de ne sous-estimer ni la nostalgie des oralités ni la présence latente des voix dans la littérature écrite. La culture écrite doit aussi être considérée dans ses caractéristiques propres (visualisation, mémorisation, objectivation, spatialisation du langage, etc.) et dans ses différentes manifestations (le clavier, l'écrivain, la main, le livre, la bibliothèque, l'Académie, etc.). C'est dans ce cas que l'on parle plutôt de littératie comme d'un système socio-

> sémiotique complexe qui engage des pratiques, des agents et des valeurs. Le scriptocentrisme est d'un point de vue épistémologique l'angle acritique de la culture écrite/littératie[134].

La littératie ne désigne pas uniquement les processus d'écritures. Il s'agit d'un « mode sémio-anthropologique de communication[135] » qui se retrouve à plusieurs niveaux, comme dans l'usage spécifique du corps lors de l'écriture, par exemple, mais aussi dans des dispositifs quotidiens, tels les objets de l'écrit que sont les cahiers et les stylos. La littératie influence le rapport au monde dans les cultures de l'écrit et ne peut être pensée comme équivalent de l'écriture. De la même manière, l'oralité n'est pas simplement l'oral, mais bien une culture de l'oral qui fonctionne de pair avec la littératie. On peut en effet parler de « *l'oralité comme culture* […], de *l'oralité comme rite* […], de *l'oralité comme mode anthropologique de communication* […], de *l'oralité comme genre de discours […], de l'oralité comme pratique ordinaire*[136] [l'auteur souligne]. » Les furtifs du roman de Damasio s'expriment à la fois à travers leur frisson, mais aussi par des glyphes qu'ils tracent dans une écriture qui leur est propre. Ils hybrident ainsi dans leur langage à la fois une culture de l'écrit – par une spatialisation de leur langage dans l'environnement mais aussi par un usage des corps pour graver et marquer dans la matière des lettres et des phrases – et une culture de l'oral par la spontanéité des frissons qui mêlent tous les sons existants.

Dans son roman, Damasio montre à la fois les limites de Saskia, qui, étant humaine et même en fournissant des efforts, ne peut se projeter pleinement dans la cosmologie des furtifs, et l'importance de ne pas placer ces créatures dans des cases fermées et nettement définies. Le personnage dit : « J'aime former des images. Ça m'aide à mémoriser, à qualifier les bruits structurés et à suivre leur évolution en les affectant d'une identité dynamique. Il faut pas trop figer non plus, éviter de se cristalliser sur une seule vision sinon on perd l'aptitude à épouser les métamorphoses. » (F, 105) Saskia a ici une posture similaire à celle du protagoniste principal dans *La Main gauche de la nuit*. De la même manière que Genly peine à envisager les Géthéniens comme n'appartenant à aucune des catégories propres à sa cosmologie d'origine, Saskia éprouve des difficultés à comprendre la nature des furtifs, ne pouvant simplement projeter sur eux les normes qui lui sont familières. Elle a également conscience que les catégories ne doivent pas être trop figées.

---

[134] PRIVAT, Jean-Marie. « Culture écrite », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019c. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6747

[135] PRIVAT, Jean-Marie. « Littératie », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019d. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6762

[136] PRIVAT, Jean-Marie. « Oralité », *Pratiques,* n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019g. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6772

À la différence du gouvernement d'Orange, qui considère les créatures furtives comme des bêtes dangereuses et en opposition avec les autres membres de la meute appliquant au début du roman les ordres qu'ils reçoivent en bons soldats, Saskia se place en observatrice (ou ici en auditrice) et recherche le dialogue. La posture de ce personnage nous amène à mobiliser le concept d'« auralité » que théorise Jean-Marie Privat :

> Les termes « oreille », « auditeur » ou encore « écoute » ne figurent pas à l'index du *Cours de linguistique générale* de Saussure (1916). Pourtant le caractère sonore/vocal du langage ne fait pas de doute. *Stricto auditu*, il n'y a pas de voix sans oreille. Le néologisme d'*auralité* vise à prendre acte de cette réalité, plus riche et plus complexe qu'il n'y paraît.[137]

L'auralité prend en considération à la fois celui qui parle et celui qui écoute lors d'une interlocution en partant du principe que ce dernier a un rôle essentiel dans l'échange. Cette notion ne se limite toutefois pas à cela, elle permet en effet de considérer la place du corps dans les échanges. En effet, la parole passe par la voix, la bouche, tandis que l'écoute nécessite l'usage de l'oreille, un organe qui « est le siège de l'attention à l'autre et au monde[138] ».

Privat évoque un enjeu supplémentaire : « […] – plus épistémologique et peut-être poétique – [qui] est d'échapper à l'académisme latent des corpus oraux traditionnels, au risque de passer sous silence des pratiques d'oralité/auralité bien attestées[139]. » Privat avance encore :

> […] l'écrit peut être comme sonorisé et entendu dans/pour sa conception même : subvocalisation pour l'un, gueuloir pour l'autre, parole intérieure sans doute pour chacun·e. Cette auralité de production (scriptauralité) se double pour certains genres d'une auralité de destination : écrire pour être entendu, en réception (sonnet, théâtre, livret d'opéra). L'écrit peut encore être perçu comme le lieu intime où l'on entend *ses* voix chères qui se sont tues ou comme un espace où le lecteur moderne cherche à entendre « ces fragiles effets de corps dans la langue, voix multiples mises à distance par […] l'économie scripturaire » (de Certeau, 1980, p. 231). Cette *auralité constitutive* du texte se prête alors particulièrement bien à une écoute intra/dialogique (ou même souvent infra/dialogique comme le murmure muet du discours intérieur) du texte lu/vu par le lecteur. G. Bachelard, lui, témoignait de la *rêverie poétique* du lecteur qui, depuis l'espace même de la page, « entend les sons de la parole écrite[140]. »

L'intérêt que porte Saskia à l'écoute, aux sons que produisent les furtifs, dans le but d'aller vers une compréhension de ces altérités est essentiel dans l'histoire. Notons que Damasio aurait pu attribuer ce rôle à Lorca, puisqu'il est tout de même le principal protagoniste. Cependant, c'est justement parce qu'il a pour ultime objectif de retrouver

---

[137] PRIVAT, Jean-Marie. « Oralité/Auralité », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019e. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6777
[138] *Ibid*.
[139] *Ibid*.
[140] *Ibid*.

sa fille dont la disparition, croit-il, a un lien avec les furtifs, qu'il est au départ trop concentré sur sa recherche pour être capable d'entrer dans le dialogue et l'écoute avec cette espèce autre. Saskia est ainsi la seule à se trouver à la bonne distance, capable de l'objectivité nécessaire pour envisager le dialogue. Par certains aspects, sa manière d'observer (ou d'écouter) rappelle les descriptions très ethnographiques de *La Main gauche de la nuit* et du *Dit d'Aka*. Elle détaille en effet tout ce qu'elle peut entrapercevoir de leur environnement, toujours à travers les sons qui « tous réfract[ent] la matière dominante du lieu où les furtifs constamment puis[ent] pour se transformer » (F, 105). Son écoute rappelle que les créatures se servent des matières principales qui composent les lieux pour les hybrider avec leur propre corps.

Pour les furtifs, les objets dont ils se servent ne sont qu'une matière qu'ils peuvent intégrer en eux ou à partir de laquelle ils peuvent créer un son. Ils donnent ainsi vie aux livres poussiéreux de la bibliothèque du C3, mais les détruisent également pour y construire leurs abris :

> À des distances qui s'étagent de l'avant-plan sonore au fond plus brouillé, et sur des axes qui couvrent tout le cadran angulaire, j'entends maintenant les pages faseyer) flip-flap (à la façon sèche d'une toile de voile et des livres qui respirent, qui enflent et se dégonflent comme des soufflets. J'entends des couvertures attaquées à la griffe de verre, peut-être mâchonnées ou rongées et des dictionnaires qu'on déchire en deux, dans un râle sourd. Plus loin, des feuilles froissées avec délicatesse, roulées en boule, pliées et repliées à une vitesse fulgurante. Un cisaillement d'élytre, un colibri de papier peut-être, coupé de chocs sourds au sol. Sans doute des livres tombés ou jetés, avec la moquette prise pour grosse caisse ou tambour… (F, 106)

La fusion des champs lexicaux participe à donner l'impression que les furtifs hybrident tout ce qui les entoure, mais aussi qu'ils insufflent vie aux livres. La logique du texte est aussi modifiée par la présence des créatures : les parenthèses sont utilisées dans un sens inversé pour mettre en valeur une onomatopée dans un texte descriptif, ce qui crée un décalage. Les furtifs n'appartiennent à aucune catégorie existante. Au contraire, ils déforment les codes et les hybrident à leur guise en fonction de leurs besoins. Ils sont une forme d'existence véritablement nouvelle. Comprendre les furtifs est très clairement l'une des problématiques principales dans le roman. Les enjeux de cette compréhension sont essentiels dans l'intrigue. En effet, en engageant le dialogue avec les créatures, Lorca parviendra à retrouver sa fille, et c'est grâce à une compréhension mutuelle que les personnages principaux choisiront de militer pour une vie plus harmonieuse aux côtés des créatures, où les humains ne cherchent plus à les dominer, mais, au contraire, s'hybrident avec elles. Toujours est-il que l'écoute reste un point crucial pour appréhender ces créatures car, comme l'avance Saskia plus loin dans l'œuvre : « [l]e sonore […] a une analogie très forte avec la métamorphose, avec la

transformation continue, qui est la clé comportementale d'un furtif. Je pense que c'est le sens qui leur correspond le mieux. Et qui permettrait aussi de leur "parler" un jour. » (F, 117) Cette affirmation suit en effet tout le cheminement du groupe d'humains pour interagir avec ces créatures en perpétuel changement.

Si nous avons pris le temps de détailler les caractéristiques générales des furtifs, nous nous devons de préciser que certains membres de leur espèce se distinguent quelque peu de leurs semblables pour adopter des formes encore plus spéciales. Les protagonistes rencontrent par exemple un furtif qu'ils pensent présent dans une bibliothèque. Ce à quoi on leur répond qu'« [i]l n'y a pas de furtif dans cette bibliothèque […]. La bibliothèque *est* le furtif. Il est devenu la pièce entière : les rayons, les livres, les échelles, le papier. C'est… un automorphe. » (F, 414) La créature s'est ici tant sentie à l'aise dans la pièce qu'elle s'y est intégrée entièrement, hybridant cette fois-ci le lieu et l'individu. Cet exemple permet de comprendre que les furtifs sont capables de s'adapter à n'importe quel environnement et d'étendre leurs métamorphoses à un niveau tout à fait exceptionnel. Les protagonistes rencontrent nombre de ces créatures pendant leur aventure et apprennent progressivement à comprendre leur fonctionnement mais, à la fin du roman, il subsiste encore des doutes sur les capacités de ces dernières. Agüero, le meneur du groupe de chasse, raconte par exemple à Saskia les réflexions d'un ami informaticien de Lorca sur les furtifs : « Tu sais ce qu'il dit, lui ? Qu'il y a des furtifs de réseaux, des furtifs d'ondes : mesh, radio, magnétisme, tout ce que tu veux. Des fifs faits que d'ondes qu'on voit pas. Ses potes appellent ça des résifs. Ils essaient de leur causer avec des glitchs. Ils balancent des paquets d'ondes bizarres et ils attendent que ça revienne. » (F, 612) Damasio rappelle ainsi les efforts qu'il est nécessaire de déployer pour dialoguer avec les furtifs, dont les méthodes de communication sont nettement différentes de celles des êtres humains.

Ainsi, l'auteur signale que chaque furtif peut s'exprimer différemment, par un frisson ou ici par des ondes. Il s'agit en définitive d'une espèce complexe qui a développé une grande capacité d'adaptation. L'une des dernières considérations sur ces créatures provient de Saskia, qui dit à Agüero que « les nuages et l'écume, en vrai, ce sont aussi des furtifs. Peut-être même les premiers sur cette Terre. Des automorphes[141]. Une seule matière, des métamorphoses infinies… » (F, 611) Dans le monde fictionnel créé par Damasio, le furtif serait donc véritablement partout,

[141] Les automorphes sont des créations récurrentes dans les univers de Damasio. Ceux-ci sont capables de former leur corps avec leur environnement. Nous en retrouvons par exemple dans son ouvrage le plus connu, *La Horde du Contrevent*, qui précède *Les Furtifs*.

s'adaptant et prenant corps à volonté dans tout ce qu'il touche, sent, aperçoit ou entend. Parce que cette réflexion arrive à la fin du récit, au moment où l'intrigue principale a déjà rencontré sa fin, elle peut être une manière pour l'auteur de dire que le vivant est partout, même si l'on n'y fait pas forcément attention lorsqu'on le voit. Les furtifs rappellent justement les réflexions de Descola à propos du rôle de l'anthropologie, qui permet :

> […] de donner la preuve que d'autres manières d'habiter le monde sont possibles puisque certaines d'entre elles, aussi improbables qu'elles puissent paraître, ont été explorées ailleurs ou jadis, montrer donc que l'avenir n'est pas un simple prolongement linéaire du présent, qu'il est gros de potentialités inouïes dont nous devons imaginer la réalisation afin d'édifier au plus tôt une véritable maison commune, avant que l'ancienne ne s'écroule sous l'effet de la dévastation désinvolte à laquelle certains humains l'ont soumise[142].

Le furtif est ainsi un exemple de « faire monde(s) » alternatif dans le roman, puisqu'il s'agit d'une espèce nouvelle. Ces créatures sont une proposition fictionnelle idéale de la pensée de Latour selon laquelle « l'humain et le non-humain ne peuvent être séparés, car ils sont intriqués en permanence[143]. »

I.3.2. Entrer dans les espaces « sauvages »

À présent que nous avons longuement présenté cette forme nouvelle d'existence, il nous apparaît nécessaire d'étudier plus précisément les territoires et les habitats de ces créatures furtives. Pour ce faire, nous devons préciser les notions d'« espaces » et de « lieux » dont la distinction est essentielle dans notre travail. La philosophe Anne Cauquelin rappelle à quel point au quotidien « […] nous confondons joyeusement *espace, lieu, site, endroit, ici, là, terrain, territoire, étendue, longueur, environnement, milieu, nature, paysage, site*[144]... », avant d'ajouter que le classement de ces termes « se fait, curieusement, selon une hiérarchie dont la clef est de l'ordre de l'espace[145] […] » et ainsi : « […] espace est plus grand que lieu, et l'emboîte, alors que le lieu emboîte à son tour le site ; ce dernier enveloppe le "ici" qui introduit une notion de temps et s'oppose au "là-bas", nettement plus flou mais appartenant quand même au lieu ou au site ; le plus petit entre dans le plus grand à la manière des poupées

[142] DESCOLA, Philippe. « Chapitre 1. Humain, trop humain ? », *op. cit.*, pp. 33-34.
[143] DAMOUR, Franck, EUVÉ, François, SARTHOU-LAJUS, Nathalie. « Composer un monde commun, Entretien avec Bruno Latour », *op. cit.*, p. 69.
[144] CAUQUELIN, Anne. « Parler du lieu », *Communications*, n° 87, Paris : Seuil, 2010, pp. 77-84. [En ligne] https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-77.htm
[145] *Ibid*.

russes[146]. » Nous privilégions toutefois dans notre travail des définitions plus anthropologiques de « lieu » et d'« espace ». L'anthropologue Marc Augé définit le « lieu anthropologique[147] », qui est une « […] construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si humble ou modeste soit-elle[148]. » Il précise que les lieux anthropologiques partagent des caractéristiques communes puisqu'ils sont « identitaires, relationnels et historiques » là où les « espaces » renvoient au trajet et au mouvement :

> Si nous nous attardons un instant sur la définition du lieu anthropologique, nous constaterons qu'il est d'abord géométrique. On peut l'établir à partir de trois formes spatiales simples qui peuvent s'appliquer à des dispositifs institutionnels différents et qui constituent en quelque sorte les formes élémentaires de l'espace social. En termes géométriques, il s'agit de la ligne, de l'intersection des lignes et du point d'intersection[149].

Dans cette partie nous nous concentrons donc sur les trajets effectués dans des espaces « sauvages » mais également sur les lieux qui s'y trouvent. Nous utilisons la notion de « sauvage » dans cette sous-partie, qui est labile culturellement. Nous l'employons ici pour renvoyer aux espaces « naturels » où ne s'établissent pas de communautés. Scarpa rappelle, à propos de la chasse, que :

> Dans ces réunions d'hommes (parties de chasse et repas festifs qui les rythment), les participants sont arrachés à leurs statuts habituels (et dominants) de citoyens, pères, époux et travailleurs : l'espace « naturel » est comme « un espace de célibat périodiquement reconquis », un espace de transgression et d'inversion des pratiques et des normes ordinaires, un espace d'« ensauvagement » quasi rituel[150].

Cet « ensauvagement » qui se produit dans les espaces « naturels » où les règles sociétales n'ont aucune prise est ce qui permet justement aux protagonistes de transgresser les normes sociales pour aller au contact des autres.

Dans notre analyse des espaces et des lieux, nous userons de la chronotopie tripartite *domus*/*campus*/*saltus* pensée par les historiens, et reprise par l'ethnocritique, que nous avons définie en introduction. Pour la rappeler rapidement, la *domus* renvoie à « l'espace du domestique, de la reproduction », le *campus* à « l'espace du travail, de la production » et le *saltus* est « l'espace du non domestique et du non "travaillé" : la

---

[146] *Ibid*.
[147] AUGÉ, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 68.
[148] *Ibid*.
[149] *Id*., pp. 73-74.
[150] SCARPA, Marie « Sauvage, vous avez dit "sauvage" ? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *Littérature*, n°153, Malakoff : Armand Colin, 2009b, pp. 36-42, p. 41.

marge, l'in-cultivé[151] […] ». Il est donc spécifiquement question dans cette sous-partie des espaces et des lieux qui relèvent du *saltus*. À noter que ceux-ci n'excluent aucunement de potentielles hybridations avec des *domus* et des *campus*. En parlant des « espaces sauvages », nous renvoyons à ceux qui sont habités par des créatures du vivant ou décrites comme appartenant au *saltus*. Nous concluons cette brève entrée en matière en rappelant que, selon Augé, « [l]'habitant du lieu anthropologique vit dans l'histoire, il ne fait pas d'histoire[152]. » Une pensée qui aurait sûrement plu à Le Guin qui a théorisé la « fiction-panier », dans une volonté de mettre en avant le monde fictionnel et la myriade d'acteurs qui y évoluent plutôt que de ne se concentrer que sur un personnage détenant le titre ultime de héros.

La nature hybride et complexe des furtifs a été notre sujet dans toute la partie précédente, mais nous n'avons fait qu'effleurer la question de leurs habitats. En effet, leur existence en tant que telle est tout à fait fascinante, mais elle amène nombre d'interrogations sur ce qui relève de leur « territoire ». Où s'établissent-ils dans le monde fictionnel de Damasio ? Par leurs incroyables capacités de dissimulation, investissent-ils des lieux qui sont plutôt propres aux êtres humains, tels les maisons ou les lieux de travail ? Nous avons déjà évoqué les furtifs qui creusaient leurs terriers dans une bibliothèque au sein d'un centre culturel, mais la question mérite plus ample réflexion. De la même manière, il convient de se demander comment les *saltus* sont représentés dans les deux romans de Le Guin. Si celle-ci ne met pas au centre de ses histoires des créatures vivantes aux capacités étonnantes, le « sauvage » est pourtant bien présent dans ses récits et les protagonistes y sont tout autant confrontés que ceux des *Furtifs*. Définissons déjà le « sauvage » afin de bien comprendre ce à quoi nous faisons référence et pour compléter ce que nous savons déjà sur le *saltus*. L'anthropologue Philippe Descola considère, en parlant de notre civilisation occidentale, héritière des Grecs et des Romains :

> Est sauvage, on le sait, ce qui procède de la *silva*, la grande forêt européenne que la colonisation romaine va peu à peu grignoter : c'est l'espace inculte à défricher, les bêtes et les plantes qui s'y trouvent, les peuples frustes qui l'habitent, les individus qui y cherchent un refuge loin des lois de la cité et, par dérivation, les tempéraments farouches demeurés rebelles à la discipline de la vie sociale[153].

Il avance que ces caractéristiques du « sauvage », bien qu'elles « dérivent sans doute des caractéristiques attribuées à un environnement bien particulier, [elles] ne forment

[151] SCARPA, Marie. « "À cette heure et en ce lieu…" Micro-lecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* », *op. cit.*, p. 252.
[152] AUGÉ, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, pp. 71-72.
[153] DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2021 (2015), p. 100.

un tout cohérent que parce qu'[elles] s'opposent terme à terme aux qualités positives affirmées dans la vie domestique[154]. » Le chercheur précise également que :

> Celles-ci se déploient dans le *domus*, non plus une unité géographique à l'instar de la sylve, mais un milieu de vie, une exploitation agricole à l'origine où, sous l'autorité du père de famille et la protection des divinités du foyer, femmes, enfants, esclaves, animaux et plantes trouvent les conditions propices à la réalisation de leur nature propre. Travaux des champs éducation, dressage, division des tâches et des responsabilités, tout concourt à ranger humains et non-humains sous un même registre de subordination hiérarchisée dont les relations au sein de la famille étendue offrent le modèle accompli[155].

Ainsi, puisque la *domus* renvoie à un « milieu de vie » et non seulement à une « unité géographique », il nous semble intéressant d'imaginer le *saltus* sous le même principe, en particulier puisque nous avons dans notre corpus des créatures non-humaines qui habitent ce type de lieux.

Dans le roman de Damasio, la cosmologie d'Orange et celle des furtifs sont présentées comme étant en totale opposition. Lorsque l'équipe effectue un repérage dans le Centre Culturel Capital, Agüero dit à ses camarades : « Vous ouvrez les chakras, vous essayez de piger où on est, où ils crèchent puisque nous ne sommes pas chez nous, […] et plus que jamais : nous sommes chez eux. » (F, 99) Notons que, malgré le fait qu'ils savent bien où ils sont, dans le C3 de la ville d'Orange, ce lieu qui est à l'origine un *campus* dédié à la collectivité s'est transformé en *saltus* par la présence des furtifs. Ainsi, la perception du lieu par les personnages change. Ils ne sont pas simplement dans le C3, ils sont avant tout sur le territoire des créatures furtives. Paradoxalement, si le Centre Culturel a tout d'un milieu hostile pour les protagonistes, il s'agit aussi d'une *domus* pour les furtifs. La méthode que prône Agüero pour appréhender cet espace mérite également que nous nous y arrêtions, puisqu'il est assez surprenant que des militaires usent du terme « chakras » dans leur méthode de chasse. Ce choix peut venir du fait que les méthodes humaines traditionnelles ne sont pas suffisantes pour identifier la présence des furtifs et les limites de leurs habitats et qu'ainsi l'instinct serait plus utile pour atteindre cet objectif. Le personnage ajoute par ailleurs que les créatures « […] vont [les] accueillir. A leur façon. » (F, 99) Si le terme « accueil » renvoie très clairement aux *domus* dans lesquelles se font des rencontres et surtout se tissent des liens, le personnage laisse entendre que celui-ci ne sera pas forcément très amical.

[154] *Ibid*.
[155] *Ibid*.

Pour en venir à présent aux lieux en tant que tels, nous reprenons d'abord une réflexion de Descola dans son ouvrage *Par-delà nature et culture*, dans lequel il détaille la polysémie du mot « *yama* » en japonais : « La montagne, *yama*, la forêt, *yama*, le lieu inhabité, *yama*, les trois termes se recouvrent. Mais bien qu'intégralement domestiquée, la forêt artificielle de montagne est devenue un désert moral et économique, beaucoup plus "sauvage", en somme, que la forêt naturelle dont elle a pris la place[156]. » Nous retrouvons cette réflexion dans le roman de Damasio, où les furtifs, ces créatures hybrides qu'il est presque impossible de décrire, établissent leurs tanières dans des lieux qui étaient avant domestiqués. Ainsi, nous ne sommes pas surpris de découvrir le premier de ces habitats dans le Centre Culturel Capital. En effet, plus qu'une simple tanière animale, le C3 est une zone complexe dans laquelle le *campus* et le *saltus* s'hybrident. Pendant son repérage, Lorca dit qu'il est « entré dans la première salle comme [il] aurai[t] avancé en boots sur un champ de neige par une nuit de décembre, un champ dont [il] n'[eût] plus discerné les dimensions ni les limites » (F, 101), précisant qu'« [à] chaque pas, [ses] semelles s'amortissaient dans une poudreuse indéfinissable de sorte qu['il] avai[t] l'impression de défricher un territoire vierge, de le marquer de [son] empreinte, malgré [lui], d'en violer indûment la paix, l'équilibre ou la mémoire. » (F, 101)

La description de la pièce qui est faite par Lorca a donc tout d'incongru, puisqu'il semble évoluer dans une zone enneigée. Il ajoute que « [l]es murs qui devaient encadrer la pièce s'étaient dissous dans la brume » et que l'air semblait « se dilat[er] autour de [lui] » ou qu'un vent provenait des « tréfonds arctiques du musée » (F, 101). Le personnage paraît ici se trouver sur une banquise. Les murs n'existent même plus, ce qui éloigne complètement l'idée que cette pièce (qui, par ailleurs, sans murs, ne ressemble plus vraiment à une pièce) est implantée dans le grand bâtiment qu'est le C3. En l'absence d'êtres humains et au contact des furtifs, ce *campus* est sans conteste devenu un *saltus*. Tout porte à croire dans ce passage que les furtifs, s'ils rendent l'endroit « sauvage » par leur présence, y apportent aussi une sorte d'apaisement que les êtres humains n'étaient pas capables de lui donner. Qui plus est, ce musée devient aussi un lieu de « mémoire », puisqu'il conserve les œuvres d'art qui y étaient auparavant exposées et sur lesquelles les créatures ont déposé leurs empreintes. De la même manière dont la « forêt artificielle de montagne est devenue un désert moral et économique[157] », le musée du Centre Culturel Capital se transforme en « champ de

[156] *Id*., p. 97.
[157] *Ibid*.

neige », en « territoire vierge » qui a tout d'un lieu d'« ensauvagement ». Le protagoniste paraît ici endosser le rôle d'un explorateur au sein de ce *saltus* inattendu.

Les furtifs, créatures de la perpétuelle métamorphose, hybrident tout ce qui fait leur territoire, jusqu'à leurs tanières. Celles-ci ne sont pas situées « entre » des entités distinctes ; elles sont l'incarnation de tout ce qui entoure *l'entre* et de l'espace flou de *l'entre* lui-même. Lorsqu'Agüero réfléchit au terrain de chasse le plus approprié dans le C3, il exclut directement la médiathèque car « Saskia dit qu'il y a beaucoup d'entres avec des tunnels dans les livres » (F, 107). Arrêtons-nous un instant sur ces « entres », qui sont les cachettes savamment élaborées par les furtifs. Nous remarquons ici une hybridation qui se fait cette fois-ci dans la langue. Le mot « entre » renvoie à la fois à l'« antre », qui est défini comme une « [c]avité naturelle enfoncée profondément dans la terre ou dans le roc » ou un « [l]ocal ou [une] pièce d'habitation dans laquelle une personne se livre à des occupations mystérieuses et inquiétantes[158] », et à « entre » qui désigne « […] l'intérieur de deux limites », « […] l'intérieur d'un espace délimité par deux éléments[159] […] ». Notons que, dans le premier cas, l'« antre » renvoie soit à une zone du sauvage, en tant que « cavité naturelle », soit à un « local » ou à une « pièce d'habitation », qui relèveraient plutôt du *campus* ou de la *domus*, mais dans lesquels ont lieu des activités caractérisées comme « mystérieuses et inquiétantes ».

Damasio présente ces « entres » comme des synonymes de « tanières », qui peuvent être à la fois une « [c]averne, [une] cavité, [un] creux dans la terre ou dans le roc, où se retirent les bêtes sauvages » ou une « [h]abitation sommaire, parfois misérable, souvent malpropre[160]. » Si nous écartons ici l'aspect insalubre de la deuxième proposition, il faut noter qu'il s'agit d'une « habitation », qui est donc sans conteste un lieu de la *domus*. L'auteur associe cette idée avec l'« entre » qui, en tant que telle, ne renvoie pas à un lieu spécifique. En effet, qu'est-ce qu'un « entre » qui n'est pas « entre » deux éléments ? La réponse à cette question se trouve dans l'hybridité des furtifs.

Malgré la complexité des habitats furtifs que montre le texte, les créatures sont bien considérées à ce stade comme des animaux. Bien que les furtifs transforment les lieux dans lesquels ils s'installent, les personnages principaux ont, au début du récit, une

[158] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Antre », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/antre
[159] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Entre », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/entre
[160] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Tanière », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/tani%C3%A8re

vision encore incomplète de leur mode de vie. Le discours d'Agüero en témoigne : « [l]a Philharmonie est trop haute avec trop d'accès à couvrir pour chaque balcon et trop de planques partout, même si c'est clairement une réserve de chasse ! » (F, 107) La Philharmonie, qui est dédiée au départ à la musique, à une activité culturelle, devient, à travers les yeux du personnage, un terrain de chasse. De la même manière que le musée, cette salle est passée d'un *campus* à un *saltus*, mais plutôt que de la présenter comme un lieu de « paix, [d']équilibre [et de] mémoire » (F, 101), Damasio y appose le regard d'un chasseur. Alors qu'Agüero poursuit son exploration, il s'arrête pour dire : « La borne… est une entre ! Un labyrinthe en relief, fait d'aluminium et de circuits imprimés, une marqueterie de caches. Tunnels et trous. Grottes. Chicanes. Trompe-l'œil. Une merveille de terrier » (F, 122), précisant même qu'il a « un instant d'admiration et de stupeur » (F, 122). Nous avions noté que la nature hybride des furtifs pouvait provoquer un certain effroi, mais aussi d'une forme d'ébahissement. Le personnage ne fait pas exception en découvrant une nouvelle facette de la vie de ces créatures.

Pour Damasio, l'hybridité furtive est largement valorisée et valorisante. Il s'agit d'une de ses propositions pour « faire monde(s) » d'une manière nouvelle, qui rejette l'inertie dans laquelle les nouvelles technologies plongent l'humain pour au contraire le lier aux créatures du vivant. Entrer dans les « espaces sauvages » dans *Les Furtifs* consiste, pour les personnages, à cesser de se considérer, en tant qu'humains, comme appartenant à une espèce supérieure, et au contraire d'estimer les deux groupes comme étant égaux. L'habitat des créatures trouve ainsi une autre description du point de vue de Saskia. Celle-ci l'associe à un « temple » (F, 97) dans lequel il faut « […] tendre l'oreille, pavilloner dans la souplesse et se fondre. Se faire aussi menus et discrets que possible afin de laisser les furtifs venir […] ». Le personnage accorde ainsi un véritable respect aux créatures en tant qu'espèce. Elle estime qu'il ne faut pas les « assaillir de rayonnements infrarouges et d'ultrasons » (F, 97) pour espérer les faire sortir de leurs cachettes ; elle envisage au contraire une interaction qui se déroulerait pacifiquement. La méthode d'échange qui lui paraît idéale consiste à les laisser approcher et lancer la communication.

Nous avons pris le temps de détailler les *domus* des furtifs parce qu'il nous paraissait essentiel de montrer comment ceux-ci hybrident tout, de leur forme aux lieux qu'ils visitent et dans lesquels ils s'installent. Nous rappelons également que ce sont les principales « créatures » de notre corpus. Le Guin, quant à elle, présente plus

volontiers différentes espèces humaines plutôt que non-humaines. Ce choix n'exclut en revanche aucunement la présence d'« espaces sauvages » dans ses utopies critiques, chacune d'elles les traitant d'une manière toute particulière. Si nous revenons à *La Main gauche de la nuit*, il est important de souligner que l'autrice n'abandonne jamais ses lecteurices. En effet, même en entrant dans les terres sauvages, ils trouvent une note de bas de page qui leur permet de mieux comprendre le monde fictionnel. L'autrice, à l'aide de ces indications géographiques et toponymiques, accentue l'effet de réel de son univers tout en instaurant cette dimension ethnographique si présente dans ses écrits. Le Guin indique ainsi : « Le glacier de Pering est le banc de glace qui couvre l'extrême nord-est de la Karhaïde et qui, en hiver, lorsque la baie de Guthen est gelée, avoisine le glacier de Gobrin en Orgoreyn. » (M, 34) Notons d'ailleurs que l'« espace sauvage » du glacier de Pering est décrit factuellement et sans fioritures, il garde sa dimension « sauvage » qui n'est en rien minimisée ou accentuée. L'autrice se contente de donner des faits. L'entrée dans ces espaces se fait donc différemment que chez Damasio. Celui-ci donne des indices plus ou moins ambigus et subtils à travers ses descriptions et les discours de ses personnages. Nous pourrions peut-être voir une forme de baroquisme chez Damasio dans la glorification que fait l'auteur des métamorphoses, des changements et des émotions.

Le Guin, de son côté, laisse peu de place au doute dans son roman. Elle met en avant l'idée selon laquelle les nouvelles technologies servent au contrôle. À l'opposé, les espaces « sauvages » qu'elle décrit suivent leurs propres règles et sont présentés comme l'incarnation d'une liberté ancienne, alors même qu'il s'agit d'espaces plutôt hostiles. En effet, dans les cultures occidentales, les montagnes et les déserts ont été considérés pendant longtemps comme des parangons de la sauvagerie du fait de leur climat inhospitalier. Le Guin évoque par exemple une zone « [a]ux limites nord et ouest de l'Orgoreyn, dans cette vaste région sauvage qui s'étend à l'ouest du Sembensyen, [où] on circule à peu près librement ; les inspecteurs n'y sont pas assez nombreux pour qu'on s'y sente parqué comme des moutons. En ces lieux la liberté d'antan défie encore l'Ère Nouvelle. » (M, 217) Cette description permet d'évoquer la période qui marque le début du développement technologique sur Géthen et son opposition à cette « liberté d'antan » où les habitants étaient plus libres et moins surveillés. Elle écrit également que : « les inspecteurs n'y sont pas assez nombreux pour qu'on s'y sente parqué comme des moutons » (M, 217) pour souligner qu'une forme de répression existe en Orgoreyn. L'usage du mot « mouton » n'est par ailleurs

pas à négliger, puisqu'il s'agit d'un animal domestiqué, d'un bétail, qui est ici sous la très sérieuse surveillance des dirigeants de l'Orgoreyn.

Si le « sauvage » n'est jamais décrit de manière péjorative par l'autrice, nous trouvons dans la narration une vision plus équilibrée de ces espaces bien particuliers, qui associe des formes de beauté et de terreur absolue. *La Main gauche de la nuit,* en particulier, met l'accent sur le sentiment d'isolement et de peur du protagoniste, qui reconnaît au fur et à mesure à quel point il est sans défense dans ces lieux dont il ne connaît ni ne maîtrise rien. Le traitement des espaces du *saltus* par Le Guin comporte ainsi bien plus de nuances que celui de Damasio. L'auteur des *Furtifs*, s'il présente bien au début de son roman une perception négative de ses créatures fictionnelles de la part des humains, ne manque pas d'en souligner d'emblée la beauté et la poésie. Si les personnages ont un regard biaisé sur les furtifs dans les premiers chapitres de l'œuvre, c'est surtout pour mieux dérouler les étapes de leur introspection respective et du travail d'ouverture et de compréhension qu'ils vont effectuer envers les créatures.

Dans *La Main gauche de la nuit*, les interactions avec le *saltus* jouent un rôle dans le conflit de cosmologies vécu par Genly. C'est en effet lors de son voyage dans le Glacier du Gobrin avec Estraven que le protagoniste termine de se perdre entre sa cosmologie terrienne et celle de la Karhaïde. Alors que les deux personnages s'apprêtent à affronter le froid du glacier de Gobrin, le protagoniste prend quelques instants de réflexion à propos de son acolyte de fortune :

> Jamais je n'ai rencontré personne qui sût, aussi bien qu'Estraven, s'adapter parfaitement et instantanément à une situation nouvelle. Je suis en voie de guérison et je veux partir ; il est sorti du thangen ; c'est net, pas d'hésitation, le voilà en route. Ce n'est pas qu'il agisse jamais à l'étourdie ou avec précipitation, mais il est toujours prêt. Et ce fut là sans doute le secret de l'extraordinaire carrière politique qu'il a sacrifiée à ma cause. Je comprends aussi maintenant comment il a pu croire en moi et se dévouer à ma mission corps et âme. Quand je suis venu, il était prêt, seul de tous les Nivôsans. (M, 236)

Estraven se distingue ainsi des membres de la cosmologie karhaïdienne dont il est originaire. Il semble pourtant parfaitement en maîtriser les codes, mais il est également capable de les dépasser, et ainsi l'intrusion d'une autre cosmologie dans son quotidien, celle du protagoniste, ne représente pas un problème pour lui. Estraven est ainsi un personnage qui n'est aucunement pris dans un conflit de cosmologies. Non pas parce qu'il se tient parfaitement à l'aise dans la sienne sans contact avec une autre, mais parce qu'au contraire, il est capable de s'hybrider à volonté. Comme le dit Genly à son propos, « il est toujours prêt ». Cet aspect de sa personne nous fait nous demander si Estraven ne tient pas le rôle d'un passeur dans le roman, ou d'un passant qui

précisément n'a besoin d'aucune aide pour passer d'un côté ou de l'autre. Nous reviendrons plus en détail sur la dimension « liminaire » du personnage dans la partie suivante.

Cette traversée qu'effectuent les deux personnages n'est en effet pas sans nous rappeler la « phase de marge » du rite de passage, sur lequel nous reviendrons, et de toute traversée, particulièrement en milieu hostile, « période de survie […] [qui] transforme nécessairement et durablement son homme[161]. » Nous considérons en effet que, si Estraven joue le rôle du passeur et prend toutes les responsabilités et tous les risques nécessaires à cet effet, Genly vit bien différemment ce voyage. Ce dernier est pour lui l'ultime épreuve qui l'amène à devenir une personne de « l'entre-deux cosmologies », ayant conservé une partie de sa cosmologie d'origine, mais ayant aussi absorbé celle de Géthen. Le protagoniste dresse un inventaire détaillé des outils qu'ils ont à leur disposition :

> Le poêle est un excellent appareil d'un rendement extrêmement économique, de ceux que les Géthéniens ont mis au point au cours des siècles pour lutter contre le froid. Je ne vois pour l'améliorer qu'un système de chauffage par fusion. Sa batterie à générateurs bioniques peut fonctionner quatorze mois sans interruption, avec un rendement calorifique élevé. Ne pesant pas plus de deux kilos, il combine les fonctions de poêle, radiateur et falot. Sans lui, il nous serait impossible de faire cinquante kilomètres. (M, 237)

Cet extrait met en exergue la préparation qui est nécessaire avant d'entrer dans les « espaces sauvages ». L'énumération de matériel que fait Genly permet de comprendre qu'Estraven s'adapte surtout à son compagnon, afin de le maintenir en vie, puisque lui-même est tout à fait capable de résister au froid et tous ces objets ne lui apportent qu'un confort supplémentaire. Genly ajoute que « [c]et achat a dû faire une sérieuse brèche dans le maigre avoir d'Estraven […] » (M, 237) et que les outils ainsi que la nourriture ont « dû représenter pour lui une fortune. » (M, 237) L'exilé karhaïdien n'a pas lésiné sur les moyens pour s'assurer de la survie de son comparse, ce qui tend à confirmer son rôle de passeur pour cette traversée fort compliquée avec un humain tout à fait inhabitué au froid.

Le passage du glacier met en avant le rapport à la mort et au danger propre aux lieux du *saltus*. Le non-civilisé amène Genly à interroger les fondements de sa propre culture. Alors que le protagoniste sort d'une convalescence de plusieurs jours, il dit qu'il « […] risqu[e] quelques sorties en raquettes pour [se] refaire des muscles et [s']entraîner sur les pentes du vallon enneigé où se cache [leur] tente. » (M, 237) et

[161] PRIVAT, Jean-Marie. « Un habitus littératien ? », *op. cit.*, p. 120.

qu'il « […] n'ose pas [s]'éloigner sur les collines de crainte de perdre les traces qui doivent [le] ramener à la tente […] » (M, 237) Il précise encore que « […] c'est une région sauvage, accidentée, coupée de cluses et de ravins, s'élevant en pente rapide, à l'est, vers les hautes cimes perdues dans les nues. » (M, 237) Le personnage dresse ici une liste d'éléments figés, dans lesquels nous ne trouvons aucun signe de vie humaine ou animale. Le sauvage est ici représenté par les éléments du paysage, contrairement aux créatures de Damasio qui l'incarnent dans *Les Furtifs*. Il n'est fait mention d'aucun son, d'aucun bruit de la nature, mettant en avant la solitude glacée dans laquelle se trouve Genly. Celui-ci se tient littéralement au milieu de nulle part, dans un espace dont il ne maîtrise aucunement les codes.

Dans l'œuvre de Le Guin, le sauvage prend la forme de l'immobilité glacée et du silence éternel, complètement opposé donc aux métamorphoses et aux frissons des furtifs. Les propositions de chacune des œuvres, et par extension de chacun des auteurices, se démarquent et mettent en avant le fait que les formes du sauvage sont plurielles, tout comme leurs interprétations. Là où les créatures furtives sont très clairement considérées d'un point de vue positif dans le roman de Damasio, le glacier de Gobrin chez Le Guin montre une différente facette du « sauvage » qui a tout de terrifiant. Les auteurices invitent cependant tous deux à une ouverture envers l'altérité, tout en soulignant la nature humaine de leurs protagonistes, et par conséquent les risques qu'entraînent pour eux les interactions avec ce « sauvage ».

Dans le cas de *La Main gauche de la nuit*, ce sont bien la préparation et la prudence qui priment chez les deux personnages. Cela étant dit, celles-ci ne se font pas dans de bonnes conditions. Rappelons que le Karhaïdien est exilé de son pays d'origine et qu'il a aidé, dans l'État voisin, à libérer un individu considéré comme un criminel. C'est ainsi au cours de ce périple dans les espaces « sauvages » qu'Estraven brise les règles de sa cosmologie d'origine. Lorsque Genly demande par exemple l'origine du matériel en leur possession, le Karhaïdien lui répond : « Je l'ai volé […] » (M, 238) et l'autrice ajoute ainsi une dimension dramatique dans ce dialogue, puisqu'elle désigne son personnage par « l'ancien Premier ministre de Karhaïde » (M, 238). En rappelant son précédent statut, Le Guin insiste sur son passage d'un membre éminent du gouvernement karhaïdien à celui d'un simple voleur. Estraven perd de plus en plus du prestige qu'il détenait au début du roman, tout cela toujours dans l'intérêt de Genly. Le protagoniste précise qu'il « n'en [a] jamais su davantage », car « Estraven ne tire aucune vanité de son exploit et serait bien incapable d'en rire car le vol est un crime

infâme sur Nivôse. Nul n'y est plus méprisé que le voleur, si ce n'est celui qui met fin à ses jours. » (M, 238) Nous identifions dans cet extrait le point de non-retour pour Estraven, qui ne pourra plus jamais s'intégrer à sa communauté de départ. Le passage achève de démontrer le revirement total du personnage, puisque Genly constate qu'« [i]l a froid, même lui […] » (M, 238).

Le rapport à la langue des deux personnages se modifie également lors de ce voyage, ce qui met en avant la porosité des frontières entre les différents langages sur Géthen. Cela démontre également qu'en tant qu'individus qui se trouvent loin de leurs groupes d'origine, ils en perdent peu à peu les codes. Genly précise que « […] naturellement, [ils] parl[ent] karhaïdien ensemble […] » (M, 238), mais se servent de termes orgota pour désigner leurs « rations sur-concentrées d'une haute valeur énergétique » qu'ils appellent des « guichy-michy » (M, 238). Ils trouvent ainsi un compromis en n'utilisant ni la langue terrienne ni celle de Karhaïde.

Nous notons une omniprésence du calcul chez Estraven pendant leur traversée. Le passage du glacier est profondément marqué par une forme de numératie. Si la littératie renvoie à « la culture écrite[162] », la numératie peut, elle, se rapprocher d'une « culture numérique » ou d'une « culture du chiffre », celle-ci engageant de la même manière « des pratiques, des agents et des valeurs[163] ». Dans cet espace sauvage qu'ils traversent, la numératie devient ainsi salvatrice, puisque les estimations et calculs les plus précis possibles permettent d'assurer la survie des personnages. Genly prend le temps de décrire avec force détails la routine millimétrée de son compagnon :

> Après s'être lavé et restauré, Estraven, la nuit, auprès du feu, passe des heures à faire le calcul exact de nos richesses et de leur utilisation dans le temps. N'ayant pas de balance, il doit procéder au jugé, utilisant comme étalon une boîte d'une livre de guichy-michy. Il connaît, ce qui n'est pas rare chez les Géthéniens, la valeur nutritive de chaque aliment et son apport en calories ; il peut calculer ses besoins en fonction des circonstances, et, quant à mes propres exigences, il trouve le moyen de les évaluer assez exactement. C'est là une science précieuse sur Nivôse, un atout sur cette planète, dans la lutte pour la vie. (M, 238-239)

Estraven calcule bien pour assurer leur survie. Le protagoniste précise d'ailleurs que, « [s]es calculs enfin terminés, Estraven se laisse glisser sur son sac et s'endort. La nuit [il] l'enten[d] marmonner en rêve des chiffres – poids, distances, nombre de jours. » (M, 239) Dans la continuité de ce que nous avons dit plus tôt, la numératie s'intègre en tous les lieux pour le Karhaïdien. Il ne peut profiter réellement de son temps de repos sans prévoir toujours plus précisément les circonstances de leur voyage. Il

[162] PRIVAT, Jean-Marie. « Culture écrite », *op. cit.*, p. 1.
[163] *Ibid*.

compte ici à l'oral plutôt qu'à l'écrit, il n'est d'ailleurs fait mention d'aucune forme de littératie pendant leur trajet dans le glacier de Gobrin. De la même manière dont il se sert pour peser les quantités d'une boîte de « guichy-michy » (M, 238), Estraven trouve des solutions alternatives pour poser ses additions, soustractions et autres multiplications ou divisions.

Le Guin démontre ainsi que, si une préparation est nécessaire, vitale, pour traverser des espaces « sauvages », l'être humain ne peut toutefois que penser en estimations, à partir des connaissances extérieures qu'il apporte avec lui dans ces étendues du *saltus*, sans certitude absolue de la réussite de ses plans. Il y a donc dans *La Main gauche de la nuit* une initiation préalable qui est nécessaire pour entrer dans les espaces « sauvages » : l'individu qui s'y aventure doit avoir été initié à une culture de la prévoyance et de la prévision. Il s'agit là d'une manière humaine de se réapproprier cet espace hostile afin de survivre. La numératie s'avère être ici une façon d'ordonner le « sauvage », puisqu'elle entraine à la fois une rationalité positive et un sens de la prévision. C'est un rapport au temps particulier et qui permet ici de conjurer la mort. La traversée du Gobrin est pour Genly une ultime épreuve qui le pousse hors de ses habitudes et qui le force à s'entraîner et à tenter de s'y accommoder. Le trajet imaginé par Estraven correspond à cet exercice d'estimations. Il est indiqué dans le roman qu'ils ont « […] mille trois cents kilomètres à parcourir. », en commençant par « […] cent cinquante kilomètres de trajet en direction du nord ou du nord-est […] » où ils traversent une « […] forêt, puis des contreforts septentrionaux de la chaîne du Sembensyen […] », toujours des espaces sauvages donc, pour espérer ensuite arriver au « grand glacier, cette calotte qui recouvre les deux lobes du Grand Continent partout au nord du 45e parallèle, poussant certaines pointes jusqu'au 35e. » (M, 239) Ils prévoient ensuite de continuer « […] sur la calotte elle-même – environ mille kilomètres en direction de l'est », puis « [l]à où elle s'incurve de nouveau vers le nord, près de la baie de Guthen, [ils] la quitteron[t] pour couper vers le sud-est dans les marais de Shenshey, qui seront alors couverts d'une couche de neige de trois à cinq mètres […] » et enfin terminer par « […] cent à cent cinquante kilomètres dans [l]es marais pour atteindre la frontière karhaïdienne. » (M, 239) Le discours d'Estraven compte nombre d'éléments numératiens et d'indicateurs géographiques. Celui-ci confirme le rôle endossé par le Karhaïdien. Il est le passeur, celui qui accompagne en cet espace « sauvage ».

L'entrée dans les espaces « sauvages » de Sutty, dans *Le Dit d'Aka*, rejoint celle de Genly sur de nombreux points. Les deux protagonistes vivent une longue traversée dans des espaces reculés, extrêmes et une même menace politique plane sur eux : les gouvernements ne voient pas leur voyage d'un très bon œil. Toutefois, si les espaces « sauvages » sont dépeints d'une manière duelle dans *La Main gauche de la nuit*, le traitement que leur réserve Le Guin dans *Le Dit d'Aka* est quelque peu différent. Contrairement à Genly, la rencontre de Sutty avec le « sauvage » se fait d'une manière bien moins violente. Elle décide d'elle-même de suivre ses compagnons d'Okzat-Ozkat dans les montagnes afin de trouver la dernière bibliothèque d'Aka, et cet espace paraît nettement moins terrifiant que ne l'est le glacier de Gobrin pour Genly. Ce dernier permet de mettre en exergue la solitude profonde du protagoniste, tout autant que le fait qu'il est complètement sans défense et impuissant face aux manifestations du vivant. Dans le cas de Sutty, Le Guin nous présente un trajet qui prend des airs de joyeuse randonnée, avec une forte dimension spirituelle. Les habitants d'Okzat-Ozkat se désignent comme « le peuple de la Montagne » (D, 164) et la protagoniste, qui considère tout de même que leur voyage « […] risque d'être dangereux […] » constate avec un certain étonnement qu'« [i]ls [ont] tous cette confiance sereine, cette témérité, quand ils parl[ent] des montagnes. Aucun reproche. Rien à craindre. Peut-être d[oivent]-ils s'astreindre à penser de cette façon pour pouvoir continuer à vivre. » (D, 164-165) Nous verrons par la suite que, si les partenaires de voyages de Sutty sont si confiants envers la montagne, c'est avant tout parce qu'ils sont des descendants de ce « peuple de la Montagne » (D, 164). Ceux-ci n'ont qu'une expérience discursive d'une telle expédition, à travers les discours et les récits transmis par les maz. Ainsi, le trajet du petit groupe n'a pas grand-chose de similaire à celui de Genly et Estraven. Malgré tout, celui-ci comporte son lot de difficultés.

De même que dans *La Main gauche de la nuit*, le départ vers les espaces « sauvages » se prépare. Cette étape revêt une importance capitale pour l'aventure de Sutty car, si la narration laisse penser qu'une joyeuse randonnée entre amis va avoir lieu, la réalité est autre. Cette ascension est la première découverte du monde sauvage pour les membres du groupe. Elle est ainsi une initiation pour les personnages qui s'apprêtent à arpenter la montagne. Pour Sutty bien sûr, mais également pour les jeunes gens qui participent à l'aventure. La protagoniste achète donc « […] deux sacs de couchage merveilleusement isolés, qui ne pesaient presque rien, un pour elle, un pour Akidan. » (D, 165) L'isolation thermique et la légèreté priment tout autant que pour Estraven dans le choix du matériel, les plus grandes craintes restant le froid et la

difficulté à porter ses bagages. Comme la protagoniste « […] ressor[t] ses bottes et sa pelisse [et] f[a]it son sac à dos […] » (D, 165) nous constatons que les préparations pour le voyage se font tranquillement. Contrairement à Estraven, qui avait dû voler discrètement des vivres ou utiliser ses dernières économies pour leur acheter du matériel, Sutty a tout le temps qu'elle souhaite pour faire ses affaires. Elle n'a pas de souci financier non plus puisqu'elle a les moyens de se payer un sac de couchage mais également d'en acheter un au neveu de sa logeuse. Ce dernier, qui est jeune et n'a jamais été dans la montagne « […] dor[t] dans le sien chaque nuit, en suant à grosses gouttes […] » (D, 165). Il fantasme sur cet espace « sauvage » qui sera le théâtre de son initiation, de son passage à l'âge adulte.

Si Le Guin présente la préparation et le début de l'ascension de manière très positive, elle ne se contente pas de tirer un portrait enchanté de cet espace « sauvage ». Il y a en effet ici un véritable suspens narratif, comme une accalmie avant le danger, un *topos* des romans d'aventures qui font vivre aux lecteurices :

> […] un contingent d'émotions que la vie ordinaire ne peut lui offrir : on l'introduit dans un univers où peuvent exister des haines inexpiables, des crimes affreux, des vengeances terribles : à chaque instant, le lecteur, confortablement installé dans son fauteuil, découvre par le truchement de son héros de prédilection le risque, la frayeur, l'espérance[164].

Au moment de son départ, Sutty est extatique : « On *va* là-bas […] on va *là-bas* ! » (D, 165). L'objectif principal, bien que tout se soit préparé comme il l'aurait été fait d'une joyeuse randonnée, reste d'atteindre le giron de Silong, ce lieu mythique censé abriter la dernière bibliothèque de la planète. Sutty décrit le paysage de ce matin-là, où « [u]ne obscurité bleutée empli[t] les rues de la ville, mais là-bas, au nord-ouest, la grande muraille brill[e] en plein jour et son sommet laiss[e] voir ses bannières radieuses de nuages […] » (D, 165). Okzat-Ozkat est plongée dans le noir, un temps du *saltus* où tout peut devenir ensauvagé, les ombres recouvrant les bâtiments et dissimulant toute action qui pourrait s'y dérouler[165]. Les rues sont ici associées à la nuit, à quelque chose de sombre, tandis qu'en parallèle les montagnes « brill[ent] » et sont parées de « bannières radieuses de nuages » (D, 165).

Les premières difficultés que rencontrent le groupe arrivent rapidement après le début de l'ascension, avec la présence d'« oiseaux charognards » qui « ne viv[ent] que

[164] RAIMOND, Michel. « Chapitre 3. Le roman d'aventures. », *Le roman*, (3ème édition) Malakoff : Armand Colin, 2023, pp. 40-52, p. 49.

[165] « […] il suffit que la nuit tombe sur le plus domestiqué des territoires pour que les camps d'ombre de l'anomie s'installent ici et là, désappropriant l'espace, le bouleversant rituellement parfois, l'ensauvageant toujours […] » FABRE, Daniel. « Limites non frontières du Sauvage », *L'Homme*, n° 175-176, Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, 2005, pp. 427-443, p. 441.

sur les plus hauts sommets » (D, 165). Si les personnages ne paraissent pas s'attarder sur la présence de ces animaux, il pourrait bien s'agir d'un intersigne[166], annonciateur de danger dans la culture de l'autrice et de ses lecteurices. Les oiseaux sont ici le signe de l'entrée dans le *saltus* véritable. La narratrice indique d'ailleurs que « [l]a file de huit personnes avan[ce] péniblement, si minuscule dans le paysage titanesque qu'elle sembl[e] piétiner sur place » (D, 165). Le groupe ne se déplace finalement pas aussi facilement qu'il l'espérait. Malgré le fait qu'ils soient « le peuple de la Montagne », (D, 164) le *saltus* reste synonyme de difficulté pour eux. Le paysage est devenu « titanesque », et écrase le groupe « minuscule » (D, 165). Alors qu'ils ont enfin pénétré dans cet espace « sauvage », une autre dynamique s'installe. De manière peut-être moins violente que dans *La Main gauche de la nuit*, l'autrice rappelle que, malgré tous les espoirs et fantasmes de chacun, l'être humain reste d'une grande fragilité face aux espaces « sauvages » qui le surplombent complètement.

C'est à travers ces signes discrets, qui sont à peine remarqués par les personnages, que l'autrice présente subtilement les menaces qui se terrent dans les espaces « sauvages » et prévoit aussi la fin en demi-teinte attendant la protagoniste. Le Guin met ainsi en avant une aventure qui n'a que très peu de choses à voir avec celle dépeinte dans *La Main gauche de la nuit*. Les éléments « sauvages » y sont insérés avec subtilité, là où le danger apparaît plus frontalement pour Genly et Estraven. Nous ne pouvons pas réellement rapprocher cette expédition en montagne des interactions avec les habitations des furtifs chez Damasio. Cette expérience se distingue ainsi complètement de celles des deux autres romans de notre corpus. Tout dans les descriptions qui en sont faites paraît trop beau pour être vrai, la montagne n'est pas à craindre, les guides qui vivent dans les villages isolés plantés sur celle-ci sont timides mais volontaires à l'idée d'emmener des étrangers visiter ces territoires et la seule manifestation du « sauvage » sur eux se trouve sur leurs visages, marqués par « la vie au grand air » (D, 165).

Si, dans *La Main gauche de la nuit*, Estraven ne raisonnait que par des données chiffrées pendant le voyage, il n'est pas surprenant de constater que les distances sont à nouveau mises en avant dans le trajet de Sutty. Nous retrouvons l'idée que la numératie est salvatrice, que les savoirs théoriques qu'amènent avec eux les personnages sont essentiels à leur quête. Ceux-ci sont directement liés au maz, ces

[166] Un intersigne est un « phénomène mystérieux qui est supposé annoncer un événement ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Intersigne », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/intersigne

savants ayant pour rôle de « dire » le Dit à tous ceux qui voudront les écouter et qui, nous l'avons vu, sont les derniers représentants de cette culture. Ce sont eux qui jaugent par le regard les espaces « sauvages » : « La paroi lumineuse de Silong s'élevait, immuable ; elle ne semblait pas plus proche. Deux sommets insignifiants de 5 000 mètres, au nord, avaient changé de place et diminué de taille, un peu. Les guides et les trois maz, entraînés à retenir descriptions et chiffres, connaissaient le nom et l'altitude de chaque pic. » (D, 166) Comme Estraven qui se repère par des estimations à partir de ce qu'il connaît de la géographie et des chiffres, les maz sont « […] entraînés à retenir descriptions et chiffres […] » et « […] connaiss[ent] le nom et l'altitude de chaque pic. » (D, 166) Les personnages se servent plutôt ici de données visuelles, puisqu'ils sont capables de reconnaître n'importe quel pic et d'en donner la description la plus précise possible, allant de son nom à sa taille. Les chiffres jouent donc un rôle important dans les récits de science-fiction de Le Guin. Dans ses deux utopies critiques, les personnages guidant les autres et prenant les décisions quant aux chemins à suivre sont ceux qui « […] ret[iennent] […] [les] chiffres […] » (D, 166) et sont capables d'appliquer leurs connaissances mathématiques aux étendues qu'ils ont à parcourir. Les maz sont ainsi ceux qui guident, tant symboliquement, puisqu'ils ont pour rôle d'instruire la philosophie du Dit, que lors de cette aventure « sauvage ». Ils endossent donc le rôle d'initiateurs pour Sutty et les autres jeunes gens.

Par sa manière de raconter l'aventure dans les espaces « sauvages » dans ses utopies critiques, Le Guin fait deux propositions bien distinctes. Dans *La Main gauche de la nuit,* elle met en avant un espace sauvage froid, terrifiant, dans lequel les personnages sont livrés à eux-mêmes dans un milieu hostile. Les risques encourus et les difficultés rencontrées sont déjà connus avant même le début du trajet. Dans *Le Dit d'Aka*, au contraire, l'écrivaine narre une expédition dont les complications se font de plus en plus progressives et où les mauvais présages sont subtilement présentés. Dans les deux cas, ce sont les personnages maîtrisant la numératie et surtout ce qu'elle implique de connaissances cartographiques du monde et de sens de la prévision, qui jouent le rôle des protecteurs et des initiateurs. Tant Genly que Sutty vivent pendant leur voyage une initiation. Alors qu'ils sont tous deux marqués par une forme d'inconscience face au « sauvage », leurs guides, initiés, sont les garants de la réussite de leur passage. Les deux protagonistes ne pénètrent ainsi pas impunément dans le *saltus*. Il s'agit bien pour eux d'entrer dans des espaces de la marge afin d'en ressortir profondément changés. Dans ce cas précis, leurs cosmologies d'origine et d'accueil s'en trouvent hybridées. Les utopies critiques de l'autrice soulignent également la nécessité d'un changement

dans les rapports des êtres humains à leur environnement : « Les animaux peuvent-il créer de l'art ? Les montagnes ont-elles la capacité d'agir ? Les histoires de Le Guin sont une invitation à considérer ces questions et à produire une transformation de l'humain, rappelant l'ouvrage *Vivre avec le trouble* de Donna Harraway[167]. »

Les Furtifs, *La Main gauche de la nuit* et *Le Dit d'Aka* mettent tous trois en scène des rapports entre les humains et le reste du monde vivant. Nous avons constaté cependant que les interactions qui sont présentées dans le roman sont différentes. Damasio paraît être le plus novateur dans sa manière d'appréhender le vivant, puisqu'il crée une espèce entière autour de laquelle gravite son intrigue. Le Guin, cependant, est très loin de se contenter d'un paysage sauvage en toile de fond, servant uniquement à poser un décor pour les péripéties de ses protagonistes. Chez les deux auteurices, les interactions avec le « sauvage » mènent systématiquement vers des formes d'initiation. Pour Lorca et sa meute, il s'agit de dépasser leurs biais culturels pour entrer en contact avec cette espèce nouvelle que sont les furtifs. À terme, ces échanges mènent à une hybridation d'ordre physique et cosmologique. Les créatures furtives ont leur propre théorie collective du monde, une manière de vivre ce dernier qui est complètement différente de celle des êtres humains. Dans le cas de Genly et de Sutty, l'entrée dans les espaces « sauvages » leur permet d'aller vers la cosmologie des autres. S'il n'est pas question de « faire corps » avec les altérités « sauvages », comme c'est le cas dans *Les Furtifs*, il résulte de ces expériences du *saltus* une véritable initiation. C'est précisément celle-ci qui donne la possibilité aux protagonistes de communiquer avec les autres, en s'éloignant des cadres gouvernementaux rigides et des normes sociales des sociétés humaines.

[167] « Can animals make art? Can mountains have agency? Le Guin's stories are an invitation to consider these questions and effect a transformation of the human reminiscent of Donna Harraway's *Staying with the Trouble*. » [notre traduction] CREUZE, David. « The Legacies of Ursula K. Le Guin: Science, Fiction and Ethics for the Anthropocene », *op. cit.*

Chapitre II
Communiquer avec l'autre

II.1. Dialoguer, autrement

Nous avons jusqu'à présent détaillé les différentes formes d'altérités qu'il était possible de trouver dans les utopies critiques de notre corpus. Lors de nos analyses, nous avons rendu compte des interactions avec l'autre au sens large. De quelle manière les protagonistes perçoivent-ils les autres, comment sont-ils eux-mêmes considérés, quelles sont les cosmologies auxquelles ils sont confrontés et comment gèrent-ils ces rencontres entre leur cosmologie d'origine et celles d'autres sortes ? Nous souhaitons, dans le chapitre qui suit, étudier plus en détail les modes de communication qui apparaissent dans les œuvres de Damasio et de Le Guin. Nous nous intéresserons donc spécifiquement aux différentes formes d'expressions et de communications qui sont présentes dans les trois mondes fictionnels.

II.1.1. Dépasser les codes du langage

Nous aborderons spécifiquement dans cette sous-partie *Les Furtifs* et *La Main gauche de la nuit* car ces deux romans nous paraissent mettre en scène de nouveaux procédés langagiers. Jean-Marie Privat rappelle que c'est « […] l'échange verbal qui est constitutif de toute la dynamique de la communication sociale[168] […] » et qu'une conception socio-anthropologique de cet échange « […] fait l'hypothèse que l'oralité ou la scripturalité sont des *modes de production* langagiers qui engagent et structurent les rapports à la langue, à soi, aux autres et au monde[169]. » La question de la communication nous paraît donc tout à fait essentielle pour mieux comprendre les différentes cosmologies fictionnelles d'autant que nos deux écrivain·e·s mettent en

[168] PRIVAT, Jean-Marie. « À propos de Koch & Oesterreicher. Une distance anthropologique », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019a. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6921
[169] *Ibid*.

avant des modes de communication exclusifs à leurs mondes inventés. Empruntant le terme à Bakhtine, Privat redéfinit la « polylogie », en avançant que « [d]ans les cultures alphabétisées de longue date, les régimes de production langagière sont souvent hybrides ou *poly*/logiques (“*Logos*” comme parole vive et “logos” comme rationalité de l’écrit – “géologie”, “musicologie”, “anthropologie”, etc[170].) ». Nous avons constaté dans notre première partie que les personnages principaux, au fil de leurs interactions avec des formes d’altérités, finissaient par atteindre des formes d’hybridités. Ces dernières ne se limitent pas aux relations des personnages les uns avec les autres : nous les retrouvons aussi directement dans les langages. Privat donne pour exemple de polylogie celui des élections, qui passent par un « […] bulletin de vote (objet de la littératie électorale) suivi du décompte des *voix* (affiliation imaginaire de l’expression politique personnelle du citoyen sur le forum) [nous soulignons]. » Il affirme donc que « [c]ette voix de papier [,] c’est ce que la littérature s’efforce parfois de faire entendre […] » et que « [l]a littérature est poly/logique quand elle introduit de l’oralité dans la voix narrative (le roman parlant) ou quand il y a à la fois belligérance et coalescence entre le monde représenté et l’univers proprement scriptural des signes[171] ».

Les différentes formes de communication des furtifs chez Damasio a bien quelque chose de polylogique. Ceux-ci s’expriment tant par le son que par l’écrit. Le narrateur décrit les bruits qu’ils produisent comme « [u]ne forme de polyphonie rythmique des échanges, faite de salves et de contrepoints, scandée par des syncopes, des cris de matières, des petits pas, des appels, nappée du bois qui mute. » (F, 105) Deux éléments nous paraissent particulièrement intéressants dans cette énumération. Tout d’abord la « syncope » (F, 105) qui renvoie, en musique à un « [e]ffet de rupture qui se produit dans le discours musical lorsque la régularité de l'accentuation se trouve brisée par le déplacement de l'accent rythmique attendu […] » et en phonétique à un « [m]étaplasme par suppression (ou absorption) d’un phonème, d’une lettre ou d’une syllabe à l’intérieur d’un mot[172] […] ». Si, dans le deuxième cas, il est bien question des « sons du langage[173] », la musique ne renvoie pas uniquement aux sons, mais bien aussi à une forme de langage. La définition du « contrepoint » vient appuyer cela,

[170] PRIVAT, Jean-Marie. « Polylogie », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019h. [En ligne] http://journals.openedition.org/pratiques/6797
[171] *Ibid*.
[172] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Syncope », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/syncope
[173] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Phonétique », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/phon%C3%A9tique

puisqu'il s'agit, dans le domaine musical, d'une « [t]echnique de composition suivant laquelle on développe simultanément plusieurs lignes mélodiques », ou d'une « [c]omposition musicale écrite suivant les lois du contrepoint[174]. » Enfin, en littérature, le contrepoint est le « [s]econd thème qui se développe parallèlement au premier[175] […] ». Damasio n'a pas choisi ces termes par hasard. La syncope et le contrepoint ont tous deux une signification en musique, qui rappelle tant les sons joués par les musiciens, que les notes sur leurs partitions. Le contrepoint renvoyant également à un élément de la littérature, à quelque chose d'écrit, notre hypothèse est que l'auteur des *Furtifs* tente de décrire le langage de ses créatures par un ensemble d'éléments aux définitions plurielles qu'il serait impossible d'entendre dans la réalité. Les « cris de matière » par exemple, sont problématiques à imaginer, puisqu'il ne s'agit pas seulement ici du bruit que peuvent produire certains matériaux mais bien de « cris », autrement dit d'expressions orales. L'écrivain donne ainsi à voir à ses lecteurices que le caractère hybride et hybridant des furtifs ne se limite pas à leur forme mais commence aussi dans leur langage. En entendant ces sons, Saskia parle d'une « empreinte » que laissent les furtifs où qu'ils aillent. Une empreinte sonore donc, ce qui hybride tant l'oral changeant que l'écrit figé.

Il est intéressant de noter qu'en évoquant la musique comme moyen de communication avec les furtifs, Saskia parle d'un « apprivoisage » (F, 128). Une forme d'apprivoisement serait donc nécessaire pour communiquer avec les créatures. Les humains doivent donc apprendre à utiliser leur mode de communication, qui prend plutôt la forme de bruits que de mots, ce qui démontre l'importance de l'adaptabilité des êtres humains pour comprendre les furtifs. Ainsi, bien que le langage des créatures furtives ait tout de complexe, la façon dont les personnages tentent de communiquer avec eux au départ l'est tout autant. C'est en effet par la musique que Saskia les appréhende en premier lieu. Son compagnon Agüero décrit sa tentative, disant qu'elle « […] va communiquer avec le fif, juste à l'olifant, tout doux, mode discute et musique, apprivoisage. » (F, 128) Saskia n'essaye donc pas de se servir de la parole, de l'écrit ou de gestes pour parler aux furtifs, mais utilise un instrument de musique. Au Moyen-Âge, l'olifant était un « [p]etit cor d'ivoire, taillé dans une défense d'éléphant[176] », servant lors de chasses ou de guerres et produisant un seul son. Dans

[174] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Contrepoint », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/contrepoint
[175] *Ibid*.
[176] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Olifant », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/olifant

les tableaux préparatoires qu'il établit pour élaborer ses personnages des furtifs, constatons que Damasio a quelque peu modifié l'instrument pour servir son roman :

> [Saskia] utilise un olifant court et étroit de très haute technicité qui peut produire quasiment tout type de son et de souffle à la voix ou synthétiquement : cri, voix, ultrason, plainte, sifflement, sirène, chant… et elle peut envoy[er] des balles soniques en gerbe plus ou moins serrée quand elle est à moins de cinquante mètres de sa proie. Souvent, elle le fait en pièce fermée. Touché par un ultrason, un furtif crie et ça s'entend — enfin, elle l'entend ! Quand le furtif engage une forme de dialogue, Saskia échange avec lui grâce à l'olifant. Ces moments d'échange sont fabuleux et très émouvants — ils précèdent souvent l'hallali. Saskia assure la fanfare de chasse et scande les moments de la traque, elle porte l'émotion[177].

Saskia se sert d'une forme d'expression orale particulière qui se rapproche du langage des créatures furtives, puisqu'Agüero dit qu'ils « chant[ent] » (F, 128). Notons tout de même que le compagnon de Saskia est loin de croire aveuglément à la réussite de ce stratagème, il dit : « Estoy muy curioso[178] de voir si ça va marcher. Dios dirà[179]. » (F, 128)

Plus qu'un « langage », les furtifs ont bien une langue. Le linguiste Saussure écrit :

> Pour nous [la langue] ne se confond pas avec le langage ; elle n'en est qu'une partie déterminée, essentielle, il est vrai. C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus. Pris dans son tout, le langage est multiforme et hétéroclite ; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social ; il ne se laisse classer dans aucune catégorie des faits humains, parce qu'on sait comment dégager son unité. / La langue, au contraire, est un tout en soi et un principe de classification. Dès que nous lui donnons la première place parmi les faits de langage, nous introduisons un ordre naturel dans son ensemble qui ne se prête à aucune autre classification[180].

Les méthodes de communication des créatures sont étudiées dans le roman par des linguistes qui les considèrent bien comme une langue à part, qui constitue un élément de leur société. Si nous retrouvons une hybridation d'oralité et de littératie dans les descriptions que fait Damasio de leurs communications orales, les créatures se servent aussi d'une forme d'écriture pour communiquer. Les personnages retrouvent en effet des traces, des « glyphes », lorsque les furtifs se changent en céramique. Bien qu'ils soient au début incapables de les identifier comme une écriture, ils réalisent par la suite qu'il s'agit de mots qui appartiennent au langage des créatures. Tishka, la fille de Lorca, qui est devenue mi-humaine, mi-furtive, grave d'ailleurs l'un d'entre eux sur le couvercle d'une caisse : « [l]'un des cinq mille anagrammes du mot swykemg. Ce mot

---

[177] DAMASIO, Alain. « Fiches personnages des Furtifs », Revue critique de fixxion française contemporaine, 23, Gand : Ghent University, 2021, pp. 1-15. [En ligne] http://journals.openedition.org/fixxion/750

[178] « Estoy muy curioso… » signifie « Je suis très curieux… » en espagnol [notre traduction].

[179] « Dios dirà » signifie « Dieux le dira » en espagnol [notre traduction].

[180] SAUSSURE Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, Paris : Grande Bibliothèque Payot, 1996 (1916), p. 25.

qui peut cacher et déplier la totalité des lettres de la langue furtive. Ce mot qui veut dire “cosmos” ou “monde” ou “l’être”, ou la *phusis*, ou je ne sais quoi… / Qui veut dire le tout. Tout ce qui vit. » (F, 688) Ceux-ci ont en effet un terme d’une telle complexité dans leur langue qu’il peut « […] cacher et déplier la totalité des lettres de la langue furtive. » (F, 688) Nous avons évoqué brièvement dans le chapitre précédent la présence du *novum* au sein de la langue. Puisque nous nous attardons à présent sur les modes de communication dans notre corpus, nous revenons plus précisément sur cette notion. Huz propose de nommer « incidence formelle » du *novum* la « manière dont sa construction (verbale, visuelle, sonore…) transgresse localement les attentes sémiotico-stylistiques. L’altérité peut varier en nature, en degré, en échelle (elle peut concerner *“*les mots, phrases, paragraphes et chapitres*”* […]) et en fréquence (elle peut être unique ou réapparaître plusieurs fois dans l’œuvre)[181]. » Dans *Les Furtifs*, certains termes comme les « taxiles » ou les « vendiants » n’ont pas forcément un impact majeur sur la narration, mais ils permettent toutefois de préciser les caractéristiques de la société alternative dépeinte par Damasio. En revanche les mots associés à la langue furtive, comme le « skymweg » ou le mot « tà? » que grave plusieurs fois Tishka derrière elle, ont une incidence sur la narration, comme en témoigne l’étude linguistique de cette langue dans le roman. Chez Damasio, l’hybridité dans la langue des différents narrateurices joue aussi avec le *novum*, le rendant d’autant plus prégnant pour les lecteurices. L’hybridation furtive se trouve tant dans le contenu de l’œuvre que dans l’écriture même du récit.

L’extrait du roman que nous avons cité permet également de constater la difficulté des protagonistes à appréhender cette langue nouvelle, qui est trop différente de la leur. La signification du mot « swykemg » est presque impossible à arrêter précisément pour eux. Ce point appuie ce que nous avançons dans notre premier chapitre, à savoir que les furtifs sont une espèce présentée comme égale à l’espèce humaine. Ils sont non seulement capables de transmettre des messages à travers les sons qu’ils produisent, mais ils connaissent aussi l’écriture. L’auteur souligne également, par ce rapport à la langue, le fait que, malgré de nombreux efforts, les individus humains ne sont toujours pas capables, à la fin du roman, de comprendre pleinement la cosmologie de ces furtifs.

[181] HUZ, Aurélie. « Démêlés avec le *novum* : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle intermédiatique », *op. cit.*

Lors de leur sortie au Centre Culturel Capital, Saskia prête son bonnet d'écoute à Lorca. Sans cet outil qui amplifie les sons, ou sans une oreille experte, il est presque impossible de distinguer le frisson des furtifs. Lorca dit :

> Bientôt j'ai commencé à les entendre. Un ongle passé sur un microsillon ; le *zizz* d'un vinyle qu'on raye avec un tesson ; du verre pilé, émietté, jeté en lit de gravier sur une table de bois, quelque part derrière nous, dans la pénombre ; du plastique plié, cassé net ; un disque de glace qui craque, craquette, se fragmente… Puis des bruits de molaires, des dents de strass malaxant des pierreries, des cris de vitre et des trilles de verre, en contrepoint à contre-chant. (F, 134-135)

Il lui faut donc un temps d'adaptation pour entendre les furtifs, malgré la précision du bonnet d'écoute. Cette scène se déroule au début du roman, aussi met-elle en lumière le fait qu'au départ, les échanges avec les furtifs ne se déroulent pas sans encombre. Les personnages ne sont même pas capables à ce stade de les entendre. Si nous nous arrêtons sur les sons en eux-mêmes, nous constatons que ce sont des bruits qui proviennent de la réalité, que les lecteurices peuvent avoir entendus. Les furtifs se contentent de métaboliser un son à partir de toutes les matières et les bruits existants qu'ils hybrident dans leurs frissons. Le narrateur utilise par ailleurs une onomatopée pour donner une image plus précise du son qu'il décrit dans son passage, ce qui démontre une difficulté à rendre compte du langage des furtifs par l'écrit.

Les interactions langagières entre humains et non-humains ne commencent pas instinctivement dans le roman. Celles-ci sont le fruit d'un travail de recherche, d'expériences et nécessitent un temps d'adaptation. Si Saskia est la première à accorder de l'importance à ce que les créatures disent, son influence s'étend rapidement à tout le groupe de chasse. Elle dit que « [l]à où Agüero s'[est] affiné en tant qu'ouvreur, c'[est] sur le rythme de la chasse » puisqu'il utilisait d'abord les « […] chiens pour susciter la panique […] » (F, 113) sans se rendre compte que les furtifs pouvaient aisément éviter ces agressions et trouver des cachettes où se terrer le temps qu'elles se terminent. Dans l'extrait, le personnage dit qu'il « [la] laiss[e] écouter […] », qu'il « […] altern[e] attaque et écoute, vision et audition […] » (F, 113). Lorsque Lorca visite pour la première fois l'appartement de Saskia, il réalise que toutes ses analyses et observations sur les furtifs sont épinglées sur les murs, que sa conviction profonde que ceux-ci sont capables de communiquer ne vient pas simplement d'une intuition infondée. De la même manière, dans cet extrait, Agüero commence seulement à envisager l'intérêt d'écouter ce que les créatures ont à exprimer, sans encore considérer que ces derniers parlent dans une langue, expriment des idées. Il n'abandonne pas encore sa position de chasseur.

La langue des furtifs ne se limite pas à des formes novatrices d'expressions orales et écrite. Elle leur sert tant à communiquer qu'à se rassurer et à envoyer des leurres à ceux qui les agressent. Leur langue va jusqu'à créer tout un « empire phonique » (F, 113), quelque chose d'incroyablement complexe et pluriel. Saskia évoque une « […] réponse sonique des furtifs à l'attaque […] » qui est « […] de l'ordre de la plainte réflexe avec des projections de leurres sonores qui souvent repre[nnent] et retourn[ent] les bruits qui les agress[ent] » (F, 113), soutenant déjà l'idée que ces créatures ne se contentent pas d'émettre des sons pour communiquer sommairement entre elles. La « plainte réflexe » par exemple, est une expression instinctive de la douleur et de la peur des furtifs. Le personnage précise encore que, lorsque le furtif a le temps de reprendre ses esprits après ces agressions, il reste immobile et « […] cherch[e] aussitôt à se rassurer en émettant son frisson. Exactement comme les chats ronronnent pour s'aménager un cocon vibratoire où ils se lovent et s'apaisent. Alors il dev[ient] possible de les identifier. » (F, 113) Le frisson, qui est donc un élément de la langue furtive, est ici associé à un phénomène biologique présent chez les félidés. Ce rapprochement montre bien que les furtifs sont encore, à ce stade, considérés comme des animaux. L'auteur augmente encore la violence de cette situation, puisqu'en émettant ce son si rassurant pour eux, ils deviennent complètement vulnérables et les chasseurs n'hésitent pas à en tirer profit. Leurs voix peuvent tout de même les protéger partiellement, puisqu'ils s'en servent pour envoyer des leurres qui, « [à] l'écoute, […] produis[ent] des effets de masque et une multiplication des pistes presque impossible à déchiffrer. » (F, 113) Les furtifs émettent une pluralité de voix qui fait barrage face aux chasseurs, sans jamais pourtant devenir elles-mêmes agressives.

L'interprétation de la langue furtive est complexe et provoque des débats au sein du roman. La cellule Cryphe, un groupe de linguistes qui se passionne pour son étude, a d'abord pour postulat que les créatures :

> […] manipulent plutôt bien [leur] langue […] [et que] […] le frisson peut aussi bien être un thème musical complexe qu'une suite d'accords assez simples, à la guitare par exemple. Ça peut être un pattern de batterie, un beat ou un groove […]. Ou une certaine configuration rythmique de gouttes de pluie sur un toit en tôle. Il peut naître de sons naturels comme l'écoulement oscillant d'une cascade, le crépitement cadencé d'un feu, le frémissement d'une forêt sous le mistral. Il peut aussi venir d'un chant animal ou humain ; de sons urbains ou industriels structurés, à période. Et puis, apparemment, il pourrait naître du langage même, de la parole. Par exemple d'un sonnet ou d'un rondel, de laisses poétiques… (F, 330)

À ce stade de leur analyse, les furtifs ont un langage mais leur langue n'est pas encore reconnue comme telle. Le néologisme « auralité » proposé par l'ethnocritique est ici

fort bien exemplifié, puisque c'est le point de vue de Saskia et son expérience de l'écoute qui bouscule les croyances de la cellule Cryphe en suggérant que les furtifs entendent et répondent lorsqu'ils sont sollicités. C'est ensuite à l'écriture furtive d'être reconnue et étudiée. Lorsque Tishka laisse le mot « tà? » (F, 334) à destination de ses parents, sur le mur de la chambre de leur ancien appartement, toute la cellule est bousculée et cherche à en comprendre le sens, ce qui n'a rien d'évident, malgré la formation linguistique de ses membres :

> Si votre fille a bien écrit ce mot, le sens doit en être restreint et centré sur vous, ses parents. Nous allons travailler d'arrache-pied pour le décompacter ensemble, croyez-moi. Nous n'allons pas vous laisser tomber ! S'il s'agissait de salves orales comme nous en avons entendu là-haut, je serais très inquiète, je vous l'avoue. Parce que, si Hakima a raison, on peut extrapoler dans chaque mot prononcé son anagramme possible, ses déplis cachées, un origami littéraire quasi oulipien, si bien que ce serait proprement l'enfer de tenter de déchiffrer ça. Mais à l'écrit, avec un mot très court, et par la grâce du swykemg, nous avons des chances raisonnables de trouver ce qu'elle a voulu dire. (F, 334)

Les longs passages qui montrent les personnages en pleine analyse des traces laissées par Tishka sont nombreux, les protagonistes tentent individuellement et collectivement de résoudre cette énigme, mais leurs recherches se révèlent souvent infructueuses et frustrantes, en particulier pour le couple Varèse, qui espère retrouver Tishka en comprenant le mot qu'elle a laissé derrière elle. Il y a en tout cas ici un échange, un message laissé par l'enfant-furtive à Lorca et Sahar, et tout l'enjeu est de le déchiffrer. Dans son article dédié au conte de Perrault *Les Fées*, Privat conclut, à propos de l'échange verbal que : « […] si parler (lire, écrire) c'est parfois communiquer (explicitement) et si parler c'est souvent (se) socialiser (se socialiser dans la langue et socialiser la langue), parler c'est toujours s'affilier symboliquement […][182] ». Dans *Les Furtifs*, tenter de comprendre et de communiquer avec les créatures furtives, c'est ainsi s'affilier à leur univers.

Les interactions entre humains et furtifs étayent un point qui a été démontré dans notre premier chapitre : il existe, dans le monde fictionnel créé par Damasio, une cosmologie furtive. En effet, la langue des créatures représente un ce que Descombes appelle un « territoire rhétorique » qui est compris à part entière dans leur cosmologie. Le philosophe explique que :

> Proust parle ironiquement de la « philosophie de Combray », mais nous devons parler littéralement de la « cosmologie de Combray ». En effet, les idées de Françoise ne sont pas ses idées, celles qu'elle s'est formées. Ce sont les idées qu'on a chez elle. Françoise est chez elle à Combray. Or c'est là une grande question, non seulement de la *Recherche*, mais de tout roman : Où le personnage est-il chez

[182] PRIVAT, Jean-Marie. « La théorie des "Fées" », dans Véronique Cnockaert, Marie Scarpa et Marie-Christine Vinson (dir.), *L'ethnocritique en mouvement. Trente ans de recherches avec Jean-Marie Privat*, 2021. [En ligne] https://ethnocritique.com/la-theorie-des-fees/

> lui ? La question porte moins sur un territoire géographique que sur un territoire rhétorique (en prenant le mot *rhétorique* dans le sens classique, sens défini par des *actes rhétoriques* tels que le plaidoyer, l'accusation, l'éloge, la censure, la recommandation, la mise en garde, etc.). Le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il partage la vie. Le signe qu'on est chez soi, c'est qu'on parvient à se faire comprendre sans trop de problèmes, et qu'en même temps on réussit à entrer dans les raisons de ses interlocuteurs sans avoir besoin de longues explications. Le pays rhétorique d'un personnage s'arrête là où ses interlocuteurs ne comprennent plus les raisons qu'il donne de ses faits et gestes, ni les griefs qu'il formule ou les admirations qu'il manifeste. Un trouble de communication rhétorique manifeste le passage d'une frontière, qu'il faut bien sûr se représenter comme une zone frontière, une marche, plutôt que comme une ligne bien tracée[183].

Ainsi, les modes de communication novateurs que présente Damasio avec ses créatures sont un élément essentiel de leur cosmologie. Les protagonistes, qui n'arrivent à comprendre cette langue que partiellement, ne peuvent donc pas pleinement « devenir » des furtifs mais ils tentent tout de même de se lier avec eux.

Maintenant que nous avons détaillé la langue des créatures furtives, il nous paraît important de nous attarder sur les autres formes de communication présentes dans le monde fictionnel de Damasio. L'une des originalités de son roman se trouve dans la pluralité de narrateurices que compte l'œuvre, et surtout dans la façon dont l'écrivain crée pour chacun d'eux une écriture spécifique. Dans *Les Furtifs*, les narrateurices sont homodiégétiques et intradiégétiques, ils sont en effet ceux qui racontent et acteurs de ce qu'ils narrent. Le roman est ainsi polyphonique, puisque les narrateurices se succèdent, et les prises de parole se font en alternance. Les personnages principaux que suivent les lecteurices ont, pour leur part, des styles plutôt sobres, probablement car ce sont ceux que l'on retrouve le plus souvent. Toutefois, deux personnages, dont le temps de parole est bien plus réduit, s'expriment d'une façon toute particulière pour correspondre à leur personnalité. Ainsi, Zilch, un ami hacker du protagoniste, est un personnage qui s'exprime essentiellement dans le roman via une forme d'écriture numérique. Ce personnage représente ainsi celui qui s'est pleinement épanoui grâce aux nouvelles technologies, ce qui constitue une manière de montrer l'impact de celles-ci sur la façon de penser et d'être des individus au contact de l'autre « numérique ». Lorsque Zilch aide Lorca à se diriger tandis qu'il traverse la ville, il lui envoie des indications sur sa montre : « [Zilch] ne parle plus dans cette zone éminemment surveillée, mais crypte. x2 pour accélérer (10 kmh), x3 pour courir (15 kmh), x5 pour sprinter (25 kmh), avec les directions au cadran horaire : tout droit = 12, à droite = 3, à gauche = 9… Après dix minutes de marche sur l'avenue, ça donne ça sur mon écran : *x2.12.Time. 3.Molière.x4.12. 0 infog.12x1. 0 sollice.x0.12x1, 9x2.*

[183] DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 179.

Spark. » (F, 48) La manière de s'exprimer du personnage met également en avant un rapport nouveau à l'écrit dans une France futuriste où les dispositifs technologiques sont partout, tant dans les lieux publics que privés.

Ce code relève de la littératie, mais celle-ci est très numératienne ici, puisque le personnage utilise des nombres et des symboles pour guider Lorca, le tout sous une forme de code. Si Zilch se sert d'un minimum d'éléments pour gagner du temps, ses indications sont similaires à celles que pourrait donner un ordinateur. Il indique également des valeurs de vitesse très précises. Les quelques interventions de Zilch dans le récit mettent en avant un imaginaire numératien. Il y a dans son discours quelque chose de rationnel et de froid, mais aussi une forme de magie, comme dans une espèce de grimoire, d'où la fascination que cet extrait peut exercer. Un parallèle peut être fait entre les interventions de Zilch et la langue furtive qui convoquent la question des codes à déchiffrer que nous retrouvons dans d'autres récits de science-fiction, mais également dans la littérature d'aventure ou dans les romans policiers. Le mode d'expression du personnage donne aussi au monde fictionnel sa dimension futuriste, déjà présente dans les descriptions de la ville et de la France, et met en exergue la capacité de l'être humain à adapter son langage au numérique en une forme d'hybridation technologique de la langue en somme.

Nous souhaitons donc mettre en parallèle le crypte de Zilch avec le mode d'expression d'un autre personnage. Si les styles qui caractérisent Lorca, Saskia, Agüero et Sahar n'entravent pas la compréhension des lecteurices, celui de Nèr, qui est un membre de la meute du protagoniste, n'est pas aussi facile à déchiffrer, bien qu'il reste compréhensible. De la même manière que les paroles de Zilch, nous retrouvons chez ce narrateur un usage massif de nombres et de symboles, des « + » et des « = » (F, 95) surtout, ainsi que des phrases extrêmement courtes et hachées : « OK/Récap : centre culturel = ellipse. Coupée en quatre. Grand axe + petit axe en couloirs d'accès. Vitrés. » (F, 95) Dans sa description du C3, il se montre très factuel :

> Centre = atrium. Circulaire. 20 m de haut. En tournant quart après quart, on a : la Philharmonie, la Réalité, la médiathèque, le musée. La salle de concert > < cauchemar : quatre niveaux de balcons. Des îlots courbes, concave/convexe. Fosse, scène, coulisses >> plutôt classique. La Réalité > typique des espaces de jeux virtuels ringards 2030. Que des bulles, des grappes, du transparent, du lisible, du visible : le Bien. La médiathèque : dédalé, merdique. De la salle en parallélépipèdes, collés/collés. Douze en tout. Sur la maquette on dirait douze dicos posés sur une table, emboîtés. Sauf qu'aucun livre n'a la même taille. Ni la même épaisseur. Donc aucune salle le même volume. Ni le même niveau. Parfois les sas entre deux salles font 1,5 m de haut, parfois 5 m, parfois 3. Parois opaques souvent, pour corser. Quelques vitres/pas assez. A scanner ? L'enfer. A traquer ? Oublie. Gros soucis. Enfin le musée. Murs courbes, en S. Rien d'impossible. Si Hernán rabat dedans > ça peut passer. » (F, 95)

Le discours de Nèr comprend de nombreux éléments qui relèvent indubitablement de la numératie et d'autres qui ne sont pas des chiffres mais des indicateurs de valeurs ou des formes géométriques. Nous retrouvons ici une langue qui se mêle à une forme de numératie. Dans ce cas-ci toutefois, il s'agit bien d'une hybridation entre oralité et numératie, là où le crypte de Zilch était un mode d'expression écrit. Plus tard dans l'histoire, au moment où se déroule la chasse aux furtifs, Nèr s'exprime d'une manière encore plus robotique. Il se contente de donner des détails sur la préparation de la traque et matérialise une image schématique de la situation et démontre une manière très froide d'appréhender les créatures furtives : « Capteurs de présence et de passage > OK. Senseurs de sol > OK. Micros OK. Lidar OK. Caméras activées. Plasmap 1 : 10. Projetée relief, taille grid communiquée à meute. Mécas en position. Intechtes OP. Meute en position. Cinq ennemis au radar + / - 2 possibilités leurre. Attente signal de l'ouvreur > ? » (F, 117) Sa manière de communiquer souligne une forme de nervosité frénétique qui peut être en lien avec son prénom : Nèr se rapproche bien de « nerf » phonétiquement.

Il est évident que ces modes de communication, propres à deux personnages, ne partagent pas beaucoup de points communs avec la langue si élaborée, plurielle et insaisissable des furtifs. Damasio joue avec Zilch et Nèr sur des possibilités d'hybridation du langage autres que celles qu'il présente avec ses créatures. S'il est récurrent dans le genre littéraire de la science-fiction (et même dans d'autres médias) de trouver des androïdes ou des robots doués de parole (et de pensée dans certains cas), des personnages humains qui s'expriment de manière aussi « numérique », si l'on peut dire, sont plus inhabituels. Damasio crée ainsi un imaginaire linguistique très particulier par son inventivité. En tant que roman polyphonique, *Les Furtifs* présente alternativement divers points de vue à travers différents narrateurices. Ceux qui interviennent dans le roman appartiennent toutefois à la même équipe et partagent, à terme, les mêmes opinions sur les furtifs. Il y a ainsi dans l'œuvre une forme de cohésion à travers cette pluralité de voix et, si le style de chaque personnage diffère, celui de Zilch et de Nèr sont plus marquants pour les lecteurices. Ces derniers se trouvent face à une énonciation plus numérique qui tranche avec celle, plus fluide, des autres protagonistes.

Cela nous permet de conclure que le motif de l'hybridation est absolument prégnant dans le roman de Damasio. Qu'il s'agisse d'hybridation physique, de cosmologies ou de langues, rien n'y échappe. La proposition de « faire monde(s) » de l'écrivain se

concentre finalement sur le dépassement des barrières de l'espèce, suggérant l'idée selon laquelle, de manière contemporaine, l'humain ne peut plus seulement être humain justement. Sa langue et lui s'hybrident avec tout ce qui compose son quotidien : aussi bien le vivant omniprésent autour de lui que les nouvelles technologies. Bien qu'elles ne soient présentées que sous la forme d'outils par l'auteur, celles-ci jouent un rôle dans la construction de l'être humain. Damasio montre cependant dans son histoire l'hybridation qui lui paraît la plus légitime. Zilch et Nèr n'ont qu'une place minime au sein du roman. Ils sont présents sans pour autant être sur le devant de la scène. Nous avons noté la complexité et la pluralité de la langue furtive, celle-ci ne connaissant aucune limite et s'étendant à tout ce qui existe pour se former. De l'autre côté, le langage robotique de Zilch et Nèr paraît plus limité. Du point de vue de Damasio donc, la langue furtive, hybride, multiple, représente un idéal inatteignable pour l'être humain. Si toutes les acculturations passent par ces formes de métissage, cela peut provoquer des langues vraiment composites, ce que nous avons pu constater chez Zilch ou Nèr, mais qui apparaît également dans la langue hybride parlée par Tishka, mêlant culture humaine et furtive. Notons d'ailleurs que, malgré la polyphonie du roman, l'enfant-furtive ne s'y exprime jamais en tant que narratrice. La transformation qui s'opère dans la langue des narrateurices, après leurs hybridations furtives, n'est ainsi visible que de façon minime.

Si nous abordons maintenant la question de la langue chez Le Guin, nous constatons un fait de comparaison intéressant : dans *La Main gauche de la nuit,* l'autrice présente aussi une cosmologie terrienne très avancée technologiquement, qui dispose de « vaisseaux NAFA », et maîtrise la « transmission instantanée » ainsi que le « langage télépathique » (M, 82-83). Cependant, l'écrivaine met en scène un protagoniste qui, s'il n'a aucune haine envers la technologie, n'éprouve pas non plus une forme de supériorité de son espèce sur celle de Géthen. Il n'y a aucune forme de mépris dans son discours envers l'astre sur lequel des claviers ne permettent pas encore d'écrire à quelqu'un se trouvant à plusieurs années-lumière. Ce point de vue de Genly nous rappelle celui de l'ethnocritique à propos des rapports entre cultures écrite et orale :

> L'histoire de la culture écrite est celle d'une emprise toujours plus grande sur les cultures orales premières. L'empire de l'écrit implique toutefois de ne sous-estimer ni la nostalgie des oralités ni la présence latente des voix dans la littérature écrite. La culture écrite doit aussi être considérée dans ses caractéristiques propres (visualisation, mémorisation, objectivation, spatialisation du langage, etc.) et dans ses différentes manifestations (le clavier, l'écrivain, la main, le livre, la bibliothèque, l'Académie, etc.). C'est dans ce cas que l'on parle plutôt de littératie comme d'un système socio-

> sémiotique complexe qui engage des pratiques, des agents et des valeurs. Le scriptocentrisme est d'un point de vue épistémologique l'angle acritique de la culture écrite/littératie[184].

Si le réseau de l'Ekumen est détenteur de formes d'expressions écrites plus poussées, qui passent d'ailleurs précisément par l'usage d'un clavier et par le fait de « voir » le texte écrit sur un écran, il n'est jamais fait mention dans le roman d'une opposition entre cette forte présence de culture écrite, propre à l'Ekumen, et celle de l'oral sur Géthen. Bien que Genly amène avec lui sur la planète son dispositif de communication à distance, il n'a à aucun moment le rôle d'inciter les Géthéniens à préférer se tourner vers l'écrit et à abandonner leurs oralités. Son but est avant tout de présenter l'Ekumen et ses avantages aux gouvernements de l'astre. Le Guin raconte par ailleurs la démonstration de communication instantanée à distance d'une manière très particulière. Le premier point à noter est que ce n'est pas l'aspect « écrit » qui fascine les Géthéniens, mais plutôt la « […] notion d'escamoter le temps, qui, suggérant une promesse trompeuse d'immortalité, [fascine] tous ceux à qui [Genly] l'avai[t] exposée, depuis les pêcheurs de l'île de Horden jusqu'au Premier ministre […] » (M, 49). Même les habitants d'une petite île, loin des grandes villes donc, ne sont pas intrigués par le fait de taper sur un clavier ou de voir un message sur un écran, ce qui les surprend est le fait de pouvoir parler à un individu qui se trouve sur une autre planète à des années-lumière d'eux.

Dans le roman de Le Guin, l'écrit n'est pas un argument qui justifie la modernité des civilisations. C'est plutôt ici le fait que la population de Géthén ne connaisse pas le fonctionnement d'une telle technologie qui la rend fascinante. Ce n'est pas tant l'outil qui est intriguant que ce qu'il est capable d'accomplir. Lorsque Genly présente ces nouvelles possibilités de communication au roi de la Karhaïde, celui-ci n'est pas impressionné le moins du monde et n'éprouve aucun intérêt pour ce dispositif. Genly détaille le procédé :

> Cet appareil […] peut formuler un message en deux points quelconques, simultanément. N'importe où. L'un des deux points doit être fixe, situé sur une planète d'une certaine masse, mais l'autre extrémité, c'est-à-dire mon ansible, est mobile. J'ai réglé l'appareil sur notre planète mère, Hain. Un vaisseau NAFAL met soixante-sept ans à faire le trajet entre Géthen et Hain, mais si je rédige un message sur ce clavier, il sera reçu sur Hain au moment même où je le composerai. (M, 50)

Le protagoniste livre une explication scientifique neutre de la pratique et met en avant le temps extrêmement conséquent pour faire le trajet d'une planète à une autre, jouant sur la dimension spectaculaire du dispositif. Il ne cherche toutefois pas à impressionner le souverain, et son discours reste tout à fait factuel. L'échange entre les deux astres se

[184] PRIVAT, Jean-Marie. « Culture écrite », *op. cit.*

fait via un clavier, un élément de la littératie. Cela sous-entend le fait que pour pouvoir parler sur des planètes aussi éloignées, il faut passer par la rigueur de l'écrit, et plus largement par des outils technologiques qui permettent à cette communication d'exister.

La méthode de communication proposée par la machine du protagoniste est uniquement écrite. La précision et la clarté des informations et du message sont ce qui compte avant tout. Les nouvelles technologies chez Le Guin seraient alors plutôt placées du côté de la littératie. Lorsque Genly propose au souverain de tester le dispositif et d'envoyer une question à leur interlocuteur sur Hain, le roi pose une question générique qui semble être une forme de provocation plutôt qu'une curiosité sincère : « Qu'est-ce qui d'un homme fait un traitre ? » (M, 51) et dit par ailleurs « [p]osez à votre machine cette question […] » (M, 51). Bien que Genly ait expliqué qu'il y a un humain pour répondre sur l'autre planète, le souverain se contente de voir l'ansible du protagoniste comme un objet, une machine (incapable de métaphysique) et éprouve des difficultés à concevoir le fonctionnement du dispositif. L'écrivaine écrit ensuite que Genly « frapp[e] […] les touches réglées pour taper en caractères karhaïdiens » (M, 51) preuve que l'écriture existe en Karhaïde. La rédaction du message se fait bien à l'aide d'un clavier et l'objet a été préparé pour être utilisé là où le protagoniste a été envoyé, afin que les Karhaïdiens puissent vérifier les capacités de l'objet et ainsi les convaincre de son utilité. Il est dit ensuite que les « lettres » (M, 51) apparaissent sur un écran : il s'agit bien d'un échange par écrit. Le Guin précise que le roi « […] surveill[e] l'écran, cessant pendant une minute de se dandiner » (M, 51), et suggère que le souverain éprouve tout de même une légère curiosité envers les capacités de l'appareil. Sa réponse lui arrive rédigée, sous la forme d'un message cordial : « Au roi Argaven de Karhaïde sur Géthen avec nos salutations » et ponctué d'un « Respectueusement » (M, 51). Il comporte une signature plutôt longue dans laquelle se trouvent toutes les informations d'identité de l'interlocuteur, du temps et du lieu où il a été rédigé : « Spimolle G. F., pour les Stabiles, à Saire sur Hain 93/1491/45 » (M, 51) et Genly doit « sorti[r] la bande de l'appareil » (M, 51) pour que le roi puisse consulter la réponse qui lui est adressée.

La cosmologie terrienne de Genly semble bien être plutôt marquée par le développement d'une culture littératienne et rigoureuse qui s'avère essentielle pour dépasser les simples échanges sur une même planète. Géthen, en revanche, dispose de moyens de communication qui passent davantage par l'oral et le corps, voire la

mystique. Le Guin présente en effet, plus loin dans son roman, un procédé divinatoire qui se déroule comme un échange entre deux individus, raison pour laquelle nous étudions cette pratique ici, dans cette partie dédiée aux formes de langages. C'est en effet avec les Devins que l'oralité apparaît comme culture orale, en tant que type de rapport au monde. Au cours de son voyage, Genly se rend aux Citadelles, où résident ces Devins karhaïdiens. Le rite de divination se déroule comme suit : un individu vient poser oralement sa question à un ensemble de Devins qui lui répondent de la même manière. L'une des citations qui détaille le mieux la façon dont se déroule cet échange est issue d'un conte fictionnel que Le Guin insère avant le chapitre détaillant l'arrivée de Genly aux Citadelles :

> Le Seigneur Berosty rem ir Ipe s'en vint à la Citadelle de Thangering et offrit quarante béryls et la moitié de la récolte annuelle de ses vergers pour prix d'un Oracle, et son offre fut agréée. Il posa sa question au Tisseur Odren, et la question était : quel sera le jour de ma mort ? / Les Devins se réunirent et se retirèrent ensemble en l'ombre de la nuit. Sorti de l'ombre, Odren donna la réponse : *Odstreth sera le jour de ta mort* (Odstreth étant le 19e jour de n'importe quel mois.) » (M, 56)

Cet extrait permet de constater que parler avec les Devins de Karhaïde est une tâche ardue qui doit être réfléchie, puisqu'une question ne peut pas être posée à la légère. Cette petite histoire du Seigneur Berosty rem ir Ipe comporte une forme de morale à travers le décalage entre le sens de la question et celui de la réponse. Le Guin narre ensuite la vie du seigneur une fois rentré des Citadelles. Terrifié par l'oracle qui lui a été livré, il choisit de s'enfermer dans la tour de l'un de ses domaines sans jamais vouloir en sortir. Son partenaire, Herbor, se rend alors auprès des Devins et leur demande « *Combien de temps vivra Asha Berosty rem ir Ipe ?* » (M, 58), ce à quoi ils lui répondent : « *Il vivra plus longtemps qu'Herbor de Geganner !* » (M, 58). Lorsque ce dernier rapporte la nouvelle à son compagnon, celui-ci est pris d'une rage folle et le tue dans sa colère, avant de sombrer dans la folie en se rendant compte de son acte. Ce « conte[185] » se termine ainsi sur la mort du seigneur, qui survient un mois après celle de son partenaire lorsqu'il « […] se pen[d] le jour d'Odstreth, le 19e jour du mois de Thern. » (M, 59) Cet extrait nous permet tout d'abord de constater que Le Guin ne manque pas d'ajouter un contexte autour de l'expérience que vit son protagoniste. Celui-ci visite les Citadelles et s'interroge sur la pratique divinatoire géthénienne.

Un conte précède ce chapitre pour permettre aux lecteurices de mieux saisir ce qu'ils vont lire plus loin. Notons d'ailleurs que, de manière générale dans cette fiction climatique, si les lecteurices sont confrontés à des inventions linguistiques science-

[185] Nous trouvons dans la version originale le terme « story » qui se traduit communément par « histoire » mais peut, plus rarement, désigner un « conte ».

fictionnelles, par l'apparition de termes propres à l'univers narratif de *La Main gauche de la nuit*, ils sont toutefois bien accompagnés. En effet, l'autrice ajoute parfois des notes de bas de page expliquant l'un ou l'autre terme et, surtout, Genly découvre lui aussi la culture géthénienne et ne manque pas de s'interroger sur certains concepts. Ainsi, les opérations mentales effectuées par les lecteurices pour comprendre les termes nouveaux sont, dans ce cas-ci, « facilitées par le schéma narratif [comme] dans le cas d'un roman de formation [telles les] *Chroniques du Pays des Mères*, d'Elisabeth Vonarburg [où] la découverte des données nouvelles épouse les progrès du personnage principal[186]. » Bien que *La Main gauche de la nuit* ne soit pas un roman de formation, le protagoniste vit bien une évolution constante tout au long du récit, qui consiste en une initiation progressive à la culture géthénienne et à sa compréhension.

Avec ses Devins, l'autrice montre à son lectorat une autre facette de la culture karhaïdienne, avec une pratique mystique et difficilement compréhensible par la pluralité de sens que peuvent convoquer les questions et les réponses formulées lors de la divination. Ainsi, toute demande qui est formulée auprès des Devins peut être interprétée de mille manières. Un autre point qui nous paraît essentiel pour bien appréhender la nature de cette pratique est le fait que le Tisseur, celui qui tient le rôle central lors de la séance divinatoire et énonce la réponse « cri[e] » et « […] se tor[d] de douleur comme s'il était brûlé vif. » (M, 58) Répondre à une question ne relève pas de la simple et calme énonciation, puisque le devin subit une douleur intense et s'exprime par un cri. Toujours est-il que, nous l'avons bien vu, la pratique divinatoire géthénienne repose entièrement sur une question et une réponse qui sont échangées entre deux individus : nous ne pouvons donc pas ignorer le rôle du langage ici. L'écrivaine se sert de sa complexité pour donner une dimension encore plus mystique aux séances de divination qui prennent place sur l'astre. Ainsi, sur Géthen, si quelqu'un souhaite recevoir un type de réponse en particulier, il lui est nécessaire de penser longuement la question qu'il va poser à l'oral aux Devins. Rien n'est laissé au hasard et la spontanéité de l'oralité disparaît au profit d'une longue réflexion sur les termes à employer. La prophétie est une oralité particulière, puisqu'elle joue sur la maîtrise du temps et sur des questions essentielles, de vie et de mort notamment.

La culture de l'oral est très présente chez les Devins de Karhaïde. En effet, le rite de divination convoque les oralités par un rapport au corps et à un imaginaire

[186] LANGLET, Irène. *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Malakoff : Armand Colin, 2006, p. 8.

particulier. La réponse donnée par les Devins est le résultat d'une succession de mouvements effectuée par plusieurs individus qui permettent au Tisseur, celui qui répond, de s'exprimer. La culture de l'oral des Devins relève d'opérations cognitives spécifiques et le rapport à la parole qui se joue entre silence et voix amène à considérer la notion d'auralité, puisque l'écoute est au centre de cette culture. Une relation particulière à la mémoire intervient également dans cette oralité divinatoire, par les nombreuses années de traditions dont est issue la pratique du Handdara, ainsi qu'un rapport spécifique au temps. Les rites de divination doivent être exécutés certains jours dans l'année, à un horaire précis. Ainsi, la vie dans les Citadelles tourne autour de cet instant, qui est toujours attendu, sous la forme d'un cycle. Ce qui se joue au cours du rituel pour celui qui vient questionner les Devins et pour le Tisseur lui donnant une réponse est de l'ordre de la transaction, à la fois énonciative et symbolique. Dans le cas de Genly, lorsqu'il vient poser sa question aux Devins afin de vérifier l'efficacité de leur pratique divinatoire, s'il y a échange de mots, c'est surtout une transaction symbolique qui s'opère. En effet, ce qui se joue lorsqu'il participe au rite, c'est une forme d'agrégation à la culture karhaïdienne, par l'initiation à la spiritualité et au rapport au monde des Handdarata.

Cette religion est au départ étrange pour Genly, qui ne manque pas d'expliquer qu'il ne saisit pas réellement en quoi elle consiste. Le Handdara est une pratique religieuse et spirituelle qui se veut mouvante, fluide et ne reposant sur aucune hiérarchie. Les Devins n'ont pas de statut particulier au sein de leur communauté : ils sont seulement ceux qui répondent aux questions posées par les visiteurs. Les Citadelles apparaît comme un lieu de « nulle part », perdu dans une forêt où des individus passent tandis que d'autres restent. Il s'agit d'un lieu à part en Karhaïde, qui se distingue nettement des cités visitées par Genly. La communauté des Devins est ainsi en opposition avec l'État orgota ainsi qu'avec la monarchie karhaïdienne, dont les modes de pensée sont différents.

> En fait, je ne savais presque rien sur cette secte. Le Handdara est une religion sans institutions, sans prêtres, sans hiérarchie, sans vœux, sans credo ; aujourd'hui encore je serais incapable de dire si elle comporte un Dieu. Elle est insaisissable. Elle est toujours ailleurs. Elle ne se manifeste de façon permanente que dans les Citadelles, retraites où l'on peut passer une nuit ou toute une vie. Je ne serais pas allé poursuivre ce culte étrangement fuyant jusqu'en ses sanctuaires secrets, n'eût été le fait que je voulais, puisque les Investigateurs ne l'avaient point fait, répondre à cette question : Qui sont les Devins, et de quoi sont-ils vraiment capables ? (M, 69)

Le Guin présente ainsi dans son utopie critique l'image d'une religion « idéale », qui accepte tout un chacun en ne prônant pas une hiérarchie stricte.

Le Handdara est une religion qui met au sein de sa pratique le travail sur les émotions considérées comme négatives. Ses pratiquants ne les rejettent pas et tendent au contraire à les accepter. Cette pratique religieuse s'oppose ainsi au culte de Yomesh, plus présent en Orgoreyn, qui vénère un humain unique du nom de Meshe. La doctrine de cette religion est justement de rejeter l'ombre pour ne valoriser que la lumière. En mettant plus en avant le Handdara dans son œuvre, Le Guin présente une alternative religieuse plus égalitaire, visiblement inspirée du taoïsme, qui prône une forme d'équilibre et se voulant par ailleurs insaisissable par le langage[187]. Cette religion est aussi intéressante en ce qu'elle a de similaire avec le mode de vie des furtifs de Damasio. Ce culte a quelque chose de fluide et d'insaisissable. Il est changeant, puisque ses membres peuvent arriver aux Citadelles et partir comme bon leur semble, en un échange perpétuel. Le Handdara est aussi et surtout une religion qui « inverse » : elle s'oppose en ce sens aux religions monothéistes de notre monde réel qui tendent à être manichéistes :

> Il pratique cette discipline du Handdara qu'on appelle la Présence et qui est une sorte de transe – portés sur les expressions négatives, les Handdarata appellent cela une contre-transe – visant à la diminution du moi (ou à son accroissement ?) par une réceptivité et une acuité sensorielles poussées à l'extrême. Bien que cette technique soit exactement l'inverse de la plupart de celles qu'utilise le mysticisme, c'est probablement une discipline mystique orientée vers une expérience de l'Immanence ; mais il m'est impossible de ranger avec certitude les pratiques des Handdarata dans telle ou telle catégorie. (M, 72)

Ici, Le Guin souligne la possibilité d'un autre mode de pensée, d'un rapport au monde différent qui ne cherche pas uniquement le bien et la lumière, et qui construit quelque chose avec des émotions et des expressions considérées comme négatives. Le parallèle entre le Handdara et les furtifs de Damasio peut être poussé un peu plus loin. En effet, les manières de « faire monde(s) » propres à ces deux groupes font l'apologie de ce qui est changeant et ne reste pas figé dans un cadre. En cela, la communauté des Devins se veut être une forme de « contre-structure[188] » qui se construit en opposition avec les gouvernements problématiques de Géthen, respectivement un État totalitaire et une monarchie dirigée par un roi presque fou. Par ailleurs, la religion Handdara n'a pas réellement d'institutions, ni de prêtres, ce qui renforce l'opposition entre la communauté des Devins et la monarchie karhaïdienne.

[187] « Le *dao* ne peut être entendu […] : ce qui s'entend n'est pas lui. Le *dao* ne peut être perçu […] : ce qui se voit n'est pas lui. Le *dao* ne peut être énoncé […] : ce qui s'énonce n'est pas lui. Ce qui donne forme aux formes est sans forme. Le *dao* ne répond à aucun nom […]. » TSEU, Tchouang. *Les œuvres de maître Tchouang*, Jean Levi (trad.), Paris : Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2006, p. 186.
[188] TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, *op. cit.*

Le Handdara est par ailleurs une religion qui fonctionne grâce à l'ignorance et à l'incertitude. Il s'agit également d'une forme de mouvance fluctuante, puisqu'il est impossible de prouver quoique ce soit pour les Devins. Ainsi, être « très ignorant » en Karhaïde est une caractéristique valorisée, qu'il faut apprendre à maîtriser par la pratique du Handdara. La seule certitude absolue que l'être humain peut avoir selon les Devins, c'est le fait que, quoi qu'il puisse faire dans sa vie, il mourra forcément un jour. La philosophie Handdara se base ainsi sur l'absence de réponse claire que l'on peut donner à toutes les autres questions qui fondent la vie. Pour les Handdarata, c'est la condition nécessaire à la continuité de l'existence, puisque connaître la réponse à chacune de ces questions empêche précisément de vivre :

> - L'inconnu, disait dans la forêt la douce voix de Faxe, ce qui n'est pas prédit, ce qui n'est pas prouvé, voilà sur quoi la vie est assise. L'ignorance est le fondement de la pensée. L'absence de preuve est le fondement de l'action. S'il était prouvé qu'il n'est point de Dieu, il n'y aurait pas de religion. Pas de Handdara, pas de Yomesh, pas de dieux du foyer, rien. Mais tout aussi bien, s'il était prouvé qu'il existe un Dieu, il n'y aurait pas de religion… Dites-moi, Genry[189], que sait-on de certain, de prévisible, d'inéluctable… la seule chose sûre que vous sachiez sur votre avenir et sur le mien ? / - Je sais que nous mourrons. / - Oui. Il n'est vraiment qu'une seule question à laquelle nous puissions répondre, et nous connaissons déjà la réponse… Ce qui seul rend la vie possible, c'est cette incertitude permanente, intolérable : ne pas savoir ce qui vous attend. (M, 87)

Le Handdara se fonde sur un court texte, le « lai de Tormor » évoqué par Genly et Estraven au cours de leur voyage : « *Le jour est la main gauche de la nuit,* / *et la nuit la main droite du jour.* / *Deux font un, la vie et la mort* / *enlacés comme des amants en kemma,* / *comme deux mains jointes,* / *comme la fin et le moyen.* » (M, 271) Pour les pratiquants du Handdara, la dualité peut se fondre en une unité. Le jour et la nuit ne sont pas simplement deux éléments isolés, mais forment un tout, un équilibre et ne peuvent pas être pensés indépendamment l'un de l'autre. Nous trouvons ainsi dans cette religion l'hybridation de grandes frontières qui en fondent le mode de pensée : la lumière et l'ombre, la vie et la mort notamment. Ainsi, ce qui peut être considéré par certaines cultures comme étant négatif ne l'est pas réellement pour les Handdarata. Ce sont simplement des éléments à penser avec ce qu'ils créent en fonctionnant ensemble.

La présence et l'importance de cette religion dans l'utopie critique de Le Guin viennent préciser le rapport au monde des Karhaïdiens, qui véhicule une volonté d'unité entre les individus. L'absence de genre sur Géthen ne rend toutefois pas ses habitants complètement réfractaires à l'idée de dualité, qui est présente différemment. Les relations aux « autres » sont aussi au centre de leur culture, mais elles ne se

[189] Il est indiqué dans l'œuvre que les Géthéniens ont du mal à prononcer le prénom « Genly » et appellent ainsi parfois le protagoniste « Genry ».

focalisent pas sur une différence de genre. Ce qui importe, c'est l'autre en tant qu'individu, c'est qui il est plus que la catégorie à laquelle il appartient :

> Vous êtes isolés, et vous formez un bloc uni. Peut-être êtes-vous tout aussi obsédés par le monisme que nous le sommes par le dualisme. / - Nous aussi, nous sommes dualistes. La dualité est quelque chose de fondamental, non ? Tant que le moi s'oppose à l'autre… / - Moi et Toi, dit-il. C'est vrai, c'est plus qu'une question de différenciation sexuelle. (M, 271)

Il y a ainsi une sorte de morale à l'utopie critique de Le Guin. Il faudrait chercher à connaître l'autre en s'interrogeant sur sa culture, mais aussi sur la personne qu'elle est vraiment. Cela véhicule l'idée que, peut-être, ce processus permet d'entrer au contact des autres en étant moins influencé par ses propres biais culturels.

L'autrice américaine ne se contente toutefois pas de la communauté des Devins pour interroger les rapports à la langue. Elle met aussi en scène des manières de s'exprimer qui sont propres à chaque cosmologie présente dans son roman. Estraven s'adapte bien à la « mode orgota » (M, 185), la manière de faire propre à la cosmologie orgota, lorsqu'il traverse le Glacier du Gobrin avec Genly. Il s'acculture à une autre cosmologie que la sienne et intègre facilement leurs coutumes et habitudes. Le personnage dit qu'il a « […] contacté l'Envoyé, à la mode orgota. Non pas ouvertement, chez Shousgis [chez qui réside Genly], dont le personnel doit fourmiller d'agents du Sarf à commencer par Shousgis lui-même, mais dans la rue, "par hasard", furtivement […] » (M, 185-186). Puisqu'Estraven précise bien qu'il s'agit d'une « mode orgota », il paraît évident que les Karhaïdiens ne procèdent pas ainsi. La question des langues est ici essentielle : chacune étant propre à une culture spécifique, ce qui crée un conflit de cosmologies.

Cela nous permet de noter un point important : si Genly est parfaitement capable de comprendre les langues parlées en Karhaïde et en Orgoreyn, Le Guin le place en étranger face aux manières de communiquer de ces deux contrées. Une manière pour l'autrice d'avancer que, pour connaître et comprendre l'autre, il ne suffit pas de maîtriser sa langue. Notons d'ailleurs que Genly rencontre bien des problèmes lorsqu'il tente d'expliquer ce que désigne le terme de « guerre » aux Géthéniens. En effet, « Le Guin affirme que son désir premier était d'écrire un roman sur une société qui ne connaît pas la guerre, les États-Unis étant engagés à l'époque dans la Guerre froide et celle du Vietnam. L'idée de mettre en scène une société androgyne lui est venue ensuite[190] » et les Géthéniens sont bien un peuple « […] dont la langue n'a pas

[190] MULLER, Justine. « Fiction romanesque et histoire du féminisme : à propos de *La Main gauche de la nuit* », *op. cit.*, pp. 2-3.

de mot pour désigner la guerre. » (M, 160) Il paraît évident que des cosmologies qui ne connaissent pas la guerre n'ont aucune manière de la désigner. Il existe cependant bien un conflit entre voisins, entre la Karhaïde et l'Orgoreyn, mais celui-ci n'est jamais nommé comme étant une « guerre », il est plutôt désigné comme une mésentente. Genly est donc capable de comprendre la langue de la planète de Géthen mais il se trouve tout de même face à des difficultés dès lors qu'un mot et son sens n'existent pas sur l'astre, alors que ceux-ci sont d'une grande importance chez lui. Plus largement encore, le terme « kemma » est un *novum* langagier majeur dans cette utopie critique, puisqu'il s'agit d'un concept central du monde fictionnel que le protagoniste ne comprend pas réellement. Ce terme « répercute l'opacité du signifiant à hauteur du texte tout entier pour lui conférer une fonction "tensive" globale […] : le mot-fiction fait retour, son élucidation est remise en jeu à chaque occurrence, et le lecteur doit traquer et interpréter ensemble les indices ainsi dispersés pour lui donner sens, c'est-à-dire identifier un paradigme sexué radicalement nouveau[191]. »

Ainsi, les deux auteurices de notre corpus ne lésinent pas sur les moyens de communication alternatifs. Si Damasio privilégie l'invention d'une langue à travers les sons et les traces que produisent les furtifs, Le Guin déplace l'intérêt plutôt sur les manières de s'exprimer que sur les contenus langagiers en tant que tels. Dans l'histoire de la connaissance de l'autre, l'intérêt pour la langue n'a pas toujours été considéré comme primordial. C'est seulement à la fin du XIXème siècle, à partir du tournant linguistique de l'anthropologie, que la question de la langue devient essentielle, notamment grâce aux recherches de l'explorateur John W. Powell et des anthropologues Franz Boas et Edward Sapir[192]. Malgré les difficultés rencontrées quant à la compréhension d'une langue autre, les protagonistes sont automatiquement positionnés comme étant ouverts à la discussion et capables de dépasser leurs conceptions de la langue, de la parole et de l'écrit pour tenter de comprendre celles d'autres humains ou d'autres espèces. Rappelons qu'« [i]l n'est ni culture sans langage, ni langage sans culture. L'un permet à l'autre d'exister, le traduit, autorise sa transmission et son évolution, donc sa vie[193] », constat qui est plus que présent dans les œuvres du corpus. Les personnages principaux sont toujours mis en difficulté

[191] *Ibid*.
[192] HIM-AQUILLI, Manon, TELEP, Suzie. « Introduction. Anthropologie linguistique : le tournant sémiotique », *Langage et société*, n° 172, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2021, pp. 19-28. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-langage-et-societe-2021-1-page-19?lang=fr
[193] BERTHELIER, Robert. « Langage(s) Culture(s) Personne(s) », *VST - Vie sociale et traitements*, n° 87, Toulouse : Éditions érès ; 2005, pp. 42-51. [En ligne] https://doi.org/10.3917/vst.087.0042

lorsqu'ils débutent des échanges avec l'autre. Ils sont conscients de leurs limites et les lecteurices sont amenés à les voir persévérer pour finalement atteindre une compréhension qui reste partielle. Qu'il s'agisse de Saskia, de Lorca et de leurs compagnons ou de Genly, les personnages n'arrivent jamais à maîtriser parfaitement les modes de communications des autres auxquels ils font face. Il nous semble que les deux écrivain·e·s mettent en avant une conclusion en demi-teinte. Chercher à comprendre la langue de l'autre est primordial pour établir un contact, pour apprendre à connaître leurs cosmologies, mais le fait de ne pas y parvenir complètement n'est finalement pas aussi grave que cela. Damasio et Le Guin finissent tous deux leurs récits sur des protagonistes hybridés entre leur cosmologie de départ et d'accueil, dans une forme incomplète mais qui est toutefois considérée comme satisfaisante. Ces choix nous paraissent résulter du fait qu'il est, pour les deux écrivain·e·s, impossible d'entrer entièrement dans la ou les cosmologie(s) des autres.

II.1.2. Sortir des cosmologies limitatrices par les oralités

Nous avons bien compris que les auteurices de notre corpus se servaient du langage dans des buts très précis. Les nouvelles formes d'expression qu'ils présentent, volontairement complexes (dans le cas de la langue furtive ou des oracles karhaïdiens par exemple), sont intéressantes dans les mondes fictionnels où elles s'inscrivent, d'une part parce qu'elles aident à distinguer « l'autre » du « soi », mais aussi car elles sont une manière d'échapper à l'emprise des gouvernements oppressifs et répressifs qui sont dépeints dans les histoires de nos auteurices. Nous l'avons évoqué en parlant des altérités « technologiques », mais les romans se déroulent en des mondes qui ont des rapports spécifiques avec les machines. Dans *Les Furtifs* et *Le Dit d'Aka* en particulier, les protagonistes évoluent dans des villes ou des États qui sont sous le contrôle total de leur gouvernement. De la même manière que les différents types d'oralités aident les protagonistes à sortir de cette surveillance perpétuelle, le langage joue un rôle non négligeable.

Parler d'oralité revient à convoquer la notion de « culture orale ». L'ethnocriticien Privat subdivise les oralités en plusieurs types. Le premier, « […] l'oralité "primaire", ne comporte aucun contact avec l'écriture. Il se rencontre soit dans les sociétés dépourvues de tout système de symbolisation graphique, soit (plus rarement) dans des

groupes sociaux analphabètes complètement isolés. Historiquement, ce type précède les autres[194] […] ». Privat précise ensuite que :

> Les deux autres types d'oralité ont pour trait commun de coexister, au sein du groupe social, avec l'écriture. On parlera d'oralité « mixte » lorsque l'influence de l'écrit demeure externe, partielle, ou s'exerce avec retard ; on la dira « seconde » lorsqu'elle se recompose à partir de l'écriture, au sein d'un milieu où celle-ci tend à affaiblir (jusqu'à les éliminer) les valeurs de la voix dans l'usage, dans la sensibilité et dans l'imagination. En inversant le point de vue, on peut dire que l'oralité mixte est provoquée par l'existence d'une culture « écrite » (au sens de « qui possède une écriture ») ; l'oralité seconde, par confrontation avec une culture « lettrée » (où toute expression est plus ou moins fortement marquée par la présence de l'écrit). L'oralité seconde existe en régime d'hégémonie de l'écrit ; l'oralité mixte ignore cette hégémonie mais vit en régime de concurrence, où se dessinent des tensions, variables avec le temps et les registres d'expression[195] […].

Ces deux derniers types d'oralités sont les plus représentés dans les utopies critiques de notre corpus. En effet, il n'existe pas ici de communautés qui n'ont « aucun contact avec l'écriture ». Les oralités prédominantes sont donc soit « mixtes », soit « secondes ». Nous avons vu qu'aussi bien Damasio que Le Guin tendent à privilégier l'association des cultures orales et écrites, laissant penser que, plutôt que de les mettre en concurrence, il faudrait les hybrider. Nous nous demandons alors s'il est très exact de parler d'« oralité mixte » pour leurs inventions, sachant qu'ils ne montrent pas de conflits entre cultures écrites et orales. Toutefois, ces nouveaux langages ne nous paraissent pas non plus appartenir à des « oralités secondes » puisque, précisément, l'oralité est mise en avant et n'est pas supplantée par la littératie. Toujours est-il que les différentes oralités que nous retrouvons dans nos œuvres sont utilisées par les protagonistes pour se libérer des gouvernements qui les contrôlent. Le combat qui se livre dans ces récits de science-fiction contemporaine se déroule aussi à travers les rapports aux langages.

Dans *Le Dit d'Aka*, l'autrice propose un premier chapitre mouvementé. Elle y décrit une propagande limitatrice qui s'oppose à toutes les « autres paroles » et « autres livres » (D, 14). Au moment où Sutty vit encore sur Terre, « […] une escadrille de l'Armée de Dieu[196] venue du Colorado bombard[e] durant quatre heures la Bibliothèque du Congrès […] » (D, 14). S'il existe dans les utopies critiques de notre corpus essentiellement des tensions entre cultures orales et culture technologique, l'autrice souligne ici la lutte entre une culture large et plurielle. La bibliothèque contient « […] des siècles d'histoire et des millions de livres […] » (D, 14) et

[194] PRIVAT, Jean-Marie. « Oralité/Oralités », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019f. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6787
[195] *Ibid*.
[196] L'Armée de Dieu est, dans *Le Dit d'Aka*, une organisation religieuse et militaire dirigée par les « Pères » (D, 15) qui cherche à imposer ses croyances aux autres Terriens.

représente ainsi une pluralité de voix et de texte, tandis que l'Armée de Dieu véhicule une parole unique et violente. Le Guin introduit son roman dans une grande brutalité. La Bibliothèque du Congrès, lieu littératien par excellence, représente un monument de savoir et d'Histoire, celui-ci ayant « […] survécu aux émeutes, aux périodes troublées ; aux guerres, aux révolutions, pour enfin succomber sous les coups de la Purification. » (D, 14). Cette bâtisse, qui a tout d'un symbole dans la manière dont elle est décrite, a tenu bon sous les coups de nombreux conflits, véhiculant les pensées de tous les auteurices qui y sont représentés, pour se faire écraser parce qu'« [i]l n'y [a] qu'une seule Parole, qu'un seul Livre » (D, 14) selon les Armées de Dieu. Il nous est difficile ici d'ignorer la référence plus qu'explicite au monothéisme et aux trois religions du Livre. D'un autre côté, le titre du roman « Le Dit d'Aka » renvoie à l'oral et à la transmission orale que pratiquent les maz, qui oppose ainsi une autre parole à celle proférée par les Armées de Dieu. Le titre original anglais est « *The Telling* », qui peut être traduit par « le récit », « le dire », deux termes qui renvoient également à l'oral. Le titre de l'œuvre met par ailleurs l'emphase sur l'unicité de ce « dire » par l'usage de l'article défini « le » (« *The* » en anglais).

Le passage de la destruction de la Bibliothèque du Congrès souligne la volonté de l'autrice de montrer la désolation qui peut découler de l'extrémisme religieux. L'écrivaine écrit encore que « [l]e commandant en chef des Armées du Seigneur, annonçant le bombardement tandis que celui-ci se poursui[t], le qualifi[e] de pédagogique. » (D, 14) Cette description des faits par le militaire a tout d'ironique. D'une part il annonce une attaque qui est déjà en train de se dérouler, et justifie ensuite ses actes derrière le fait que ceux-ci seraient « pédagogiques ». Cette entrée dans l'histoire permet de mieux comprendre les ambitions de Sutty. Celle-ci, qui a vu la bibliothèque de Washington détruite par l'extrémisme religieux, se passionne rapidement pour les langues et littératures akiennes. Car l'apprentissage est bien sa principale motivation.

Le Guin présente, dans ce premier chapitre, une opinion forte quant aux répressions des différentes paroles qui peuvent avoir cours dans certaines communautés. Dovza-Ville subit le même sort que Washington, puisqu'elle est régie par la Corporation d'Aka. L'autrice met toutefois en avant des solutions possibles pour sortir d'une cosmologie limitatrice, grâce à une forme d'expression orale et corporelle : la musique. L'écrivaine donne une vision méliorative du désordre et de l'irrégularité qui caractérisent celle-ci. Comme l'ont déjà montré nos analyses des Furtifs, la musique

est aussi littératienne. Toutefois, le texte de Le Guin insiste sur sa corporalité. Le supérieur de Sutty entend pourtant, près du fleuve, ce qui s'appelle sur Aka la « musique-médecine » (D, 33). Il dit que « [l]a musique akienne, dans son ensemble […] semble ignorer les notes. » (D, 33) et qu'à contrario, cette « musique-médecine » (D, 33) comprend des « intervalles différents », des « harmonies très subtiles » (D, 33) et « […] ne ressembl[e] en rien à la musique des haut-parleurs. » (D, 33) Le personnage ajoute que celle-ci est « […] jouée par les guérisseurs. » (D, 33) Si nous nous arrêtons sur la définition du « guérisseur », il apparaît que celui-ci est une « [p]ersonne qui guérit, en dehors de l'exercice légal de la médecine, par des procédés magiques ou empiriques, en vertu de dons mystérieux ou à l'aide de recettes personnelles[197]. » Ainsi, les individus qui produisent cette étonnante musique se situent clairement en dehors de la cosmologie de Dovza-Ville. Ceux-ci se serviraient de « procédés magiques ou empiriques » ou de « recettes personnelles », autrement dit autant d'éléments qui ne peuvent être parfaitement réglés par la Corporation et en conséquence qui ne sont pas acceptés dans la cosmologie de la ville. Tant dans *Le Dit d'Aka* avec cet art sonore, que dans *La Main gauche de la nuit* par l'importance donnée au rituel de divination karhaïdien, Le Guin dénonce le désir d'absolue conformité et d'ordre des gouvernements répressifs qu'elle décrit dans ses romans. Au contraire, elle se place en faveur d'activités à la dimension plus spirituelle, qui, bien qu'elles reposent sur du déséquilibre (la pluralité de sens des questions et réponses énoncées aux Citadelles, les variations dans la musique akienne) réussissent à s'organiser sous forme de structures.

Dans *Le Dit d'Aka*, le point de vue que défend Le Guin repose sur un détachement de ces outils technologiques au profit des échanges entre êtres humains. Si cela peut paraître peu original au premier abord, voire légèrement manichéen, l'écrivaine ne se contente pas cette simple opposition. Elle imagine de nouveaux rapports entre la parole et l'écoute, réinstaure l'importance des mots qu'il faut « […] emporter […] avec soi et […] réécouter en pensée. » (D, 129) Ceux-ci ne sont plus de simples « mots » qui servent à exprimer des idées, mais plutôt des trésors précieux qu'il faut ramener chez soi pour les réentendre, les repenser. En quittant Dovza-Ville, régie par le gouvernement et marquée par une absence totale de contacts entre les individus, ainsi que par l'omniprésence des nouvelles technologies, pour s'enfoncer plus loin dans les terres, à Okzat-Ozkat, la protagoniste a appris ce que signifiait réellement « écouter ».

[197] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Guérisseur », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/gu%C3%A9risseur

La critique que fait ici Le Guin des sociétés dépendantes de la technologie est plus que visible. Sutty ajoute que « [s]i le talent des maz [est] de dire, celui des yoz [est] d'écouter. » (D, 129) Dans la cosmologie d'Okzat-Ozkat, les « maz » (D, 129) sont des individus dont le rôle est de raconter le « dit », d'où le titre du roman, et les autres, les « yoz » (D, 129) se doivent « d'écouter ». Cette mécanique repose sur la parole. Elle est distribuée à certains, qui ont pour devoir de la dire et de l'enseigner, tandis que les autres membres de la communauté en tirent des apprentissages. Dans son roman, Le Guin ramène ses lecteurices à quelque chose d'essentiel, dire, écouter, échanger et tenter de saisir le sens de ce qui a été énoncé. Un parallèle peut être fait ici avec le personnage de Saskia dans *Les Furtifs*. La philosophie du Dit présente un rapport frappant avec l'auralité que nous avons définie plus haut. Dans le roman de Damasio et dans *Le Dit d'Aka* l'écoute est en effet primordiale pour espérer comprendre l'autre. Les deux œuvres reviennent à ce processus essentiel de l'échange qui prend non seulement en compte ceux qui parlent, mais également ceux qui écoutent. Ainsi, la parole des « maz » au même titre que l'écoute des « yoz » (D, 129) est considérée avec une grande importance et elles expriment toutes deux des formes de libération qui sont impossibles dans une cosmologie telle que celle de Dovza-Ville.

Si l'écrivaine remet au centre de son propos l'importance des échanges verbaux, et plus encore celle des mots, nous retrouvons dans l'un de ses essais, tirée du *Langage de la nuit*, l'une de ses réflexions sur ce que représente un « mot », un « nom ». Le Guin avance qu'il :

> […] y a des mots, par exemple l'infusion de pointelle, que je ne peux tout simplement pas expliquer. Dans ces pays-là, on boit de l'infusion de pointelle, et cela porte ce nom-là, comme ici on boit du lapsang souchong ou du Earl Grey. Le mot pointelle vient de l'hardique, bien entendu ; si vous insistez, je pourrai encore dire qu'il s'agit d'un buisson également appelé pointelle, qui pousse à l'état sauvage et est cultivé un peu partout au sud d'Enlad. Ses feuilles sont petites, rondes ; une fois séchées et infusées, elles produisent un thé brunâtre, au goût très agréable. Or, je ne savais rien de tout cela avant d'écrire les phrases qui précèdent – ou peut-être le savais-je, en fait, mais je n'y avais simplement jamais pensé. Qu'y a-t-il dans un nom ? Il y a beaucoup, en réalité[198].

L'autrice ne manque pas de créer des objets ou des lieux aux noms particuliers, qui ne peuvent avoir un sens que dans son monde fictionnel. Cette réflexion n'est pas sans rappeler le micro-monde bakhtinien. Dans *Le Dit d'Aka*, la modification de fonctionnement du langage est plus poussée et nous amène à penser que Le Guin met en exergue une oralité au sens de culture. Alors qu'elle séjourne à Okzat-Ozkat, Sutty a l'occasion de discuter avec les habitants de la petite ville, ce qui représente déjà pour elle un incroyable changement avec la capitale d'Aka dans laquelle personne ne lui

[198] LE GUIN, Ursula. *Le Langage de la nuit*, *op. cit*., pp. 52-53.

adressait la parole. Elle apprend au fur et à mesure que les citoyens d'Okzat-Ozkat ont une façon de parler bien à eux et refusent l'imposition de codes langagiers propres à la capitale. Ceux-ci utilisent par exemple des formules de politesse, alors même qu'elles sont proscrites à Dovza-Ville car inutiles pour augmenter l'efficacité des individus et représentant une perte de temps. Le Guin invente un mot qui est très fréquemment utilisé à Okzat-Ozkat : « Ah ». Celui-ci possède nombre de significations complexes cachées et ne répond que partiellement à la question posée durant l'échange. Il est ainsi considéré comme inefficace à Dovza-Ville. L'autrice complexifie ici le simple « oui » que les lecteurices connaissent. Ainsi, dans la cosmologie d'Okzat-Ozkat, les individus ont une façon de parler qui est différente, moins réglée et lissée que celle de la Corporation, alors même que celle-ci est censée avoir du pouvoir sur la petite ville. Si, dans la capitale, chacun respecte les règles à la lettre, à Okzat-Ozkat, les graines de la rébellion se trouvent déjà dans la façon de parler.

Ainsi, les habitants de la petite ville répondent très souvent en utilisant ce terme qui est décrit par la protagoniste comme « [u]n assentiment, assorti d'une certaine réserve. Oui mais pas tout à fait. […] Oui, mais inutile d'en parler. Un oui assorti d'une échappatoire. » (D, 67) Les habitants ne comptent donc pas se laisser dominer et écraser par un gouvernement destructeur et résistent par leur façon de s'exprimer. La manière de parler propre aux habitants d'Okzat-Ozkat se retrouve aussi dans les dialogues écrits par l'autrice. Les « maz », ceux qui « disent », utilisent plusieurs pronoms spécifiques, ils emploient par exemple « ma/notre naissance » (D, 150). Cela montre une façon de se désigner sur Aka qui diffère de celles que connaît Sutty sur Terre. C'est également une manière d'intégrer le « je » dans le « nous » (D, 150), d'hybrider l'individuel et le collectif. Cette association nous rappelle celle du genre dans *La Main gauche de la nuit*, seulement ici, il s'agit bien de penser à la fois le « je » et le « nous » en tant qu'ensemble, alors que, dans son autre roman, sur Géthen, l'autrice invite à ne pas penser le genre du tout et à imaginer l'humain en tant qu'individu. La communauté d'Okzat-Ozkat est bien marquée par une culture de l'oral. Les oralités organisent cette société qui se construit autour de la philosophie du Dit. Il n'est pas question que de transmission orale avec cette doctrine, mais bien d'un rapport au monde particulier qui est véhiculé par les maz et les yoz.

Le Guin propose donc une réflexion autour des paroles, des mots et de ceux qui les prononcent, les écoutent. Dans son discours, il apparaît que les nouvelles technologies sont un frein aux actions les plus basiques qui soient, autrement dit d'échanger entre

êtres humains. Cela étant dit, ces outils technologiques ne sont pas seuls à être mis en cause. L'écrivaine met en avant son hostilité envers les gouvernements ou institutions répressifs, qui cherchent à éradiquer toutes les voix, sauf les leurs, à soumettre les êtres humains à leurs règles uniques sans jamais les laisser développer le moindre esprit critique. Dans ce contexte qui est montré dans le récit comme empêchant toute forme de liberté, les oralités et corporalités sont des échappatoires. Le langage, les modes d'expression ne sont plus seulement des moyens de communiquer, ils sont aussi vecteurs de pouvoir, de résistance et de liberté parce qu'ils renvoient à la pluralité et surtout à une culture.

Le monde fictionnel du *Dit d'Aka* partage des caractéristiques avec celui des *Furtifs*, notamment leurs deux métropoles où les nouvelles technologies sont omniprésentes. Les auteurices suivent également une même logique quant aux interactions qui y ont lieu entre les citoyens. Nous avons vu que, dans la cosmologie de Dovza-Ville, l'efficacité et la rapidité étaient favorisées, le quotidien réglé à la minute pour chacun et la surveillance permanente. Chez Damasio, nous retrouvons surtout la dimension d'espionnage perpétuel. Le gouvernement d'Orange a en effet moins de contrôle sur ses citoyens, ceux-ci pouvant tout à fait disposer de leur libre arbitre, mais sont pour la plupart devenus complètement dépendants des outils technologiques qui sont présents dans tous les aspects de leur vie. Toujours est-il que la ville française présente la même distance entre les individus que Dovza-Ville dans le roman de Le Guin, et la limitation des échanges y est tout autant pratiquée et encouragée. Alors que Lorca donne rendez-vous à sa femme dans un café, par définition un lieu du *campus*, de la vie en collectivité où des individus se retrouvent pour discuter, il décrit l'endroit comme étant un « café efficace », « [u]n café qui, comme la plupart, depuis que la ville avait été privatisée, n'était plus du tout un lieu de braillades, de petits vieux, d'échanges ou de cuites complices mais un ersatz de bureau pour travailleurs auto-entrepris » et où « [p]ersonne ne pren[d] plus la peine de s'y regarder, d'y tenter un flirt ou un tchin : on cobossait sans même se voir […] » (F, 68). Ce lieu du collectif s'est ici transformé en un bureau où chacun reste seul, le regard fixé sur son écran. Le café reste donc d'une certaine manière un *campus*, puisque rempli d'individus « auto-entrepris », mais perd tout de sa dimension « collective » ou « communautaire ». Chacun travaille « sans même se voir » en silence.

Nous retrouvons dans le discours de Lorca l'« hyper-technologique-solitude » du monde des *Furtifs*. L'écran et le casque, des outils technologiques, sont utilisés pour isoler l'individu. Le gouvernement a tellement aseptisé l'ensemble des lieux présents dans la ville que la notion même de convivialité s'en est vue complètement modifiée. Les interactions humaines sont présentées par Damasio comme inexistantes. Grâce aux mots de Lorca, les lecteurices peuvent comprendre qu'il existait dans un passé proche, avant que la ville ne soit achetée par Orange, des cafés qui étaient des « lieu[x] de braillades, […], d'échanges ou de cuites complices » où les individus se parlaient, vivaient intensément. Lorca ajoute qu'un « […] plateau relevé à 60° ser[t] d'écran et dress[e] […] un muret sans appel entre le client et le monde, encore redoublé par le cocon du casque. » (F, 68) Lorca conclut avec ironie que ce café représente « [l]a convivialité 2040 » (F, 68). Le protagoniste raconte que, lorsque sa femme et lui se font reprendre par la serveuse car ils sont trop bruyants, ils « […] [se] dépla[cent] mécaniquement vers une zone orange matelassée d'alvéoles » où se trouve « [u]n pictogramme *blabla* […] peint aux pochoirs sur les murs », signe qu'ils « [ont] officiellement le droit d'émettre des mots l'un envers l'autre. » (F, 72)

Nous constatons ainsi que tout dans Orange est réparti en catégories précises et bien délimitées. Ici une zone spéciale est mise à part dans le café, espace exclusif dans lequel la parole est réellement autorisée. La spontanéité est complètement étouffée au profit d'une organisation rigide et contraignante, reflet de l'ordre que le gouvernement d'Orange cherche à imposer dans l'intégralité de la ville. La cité que décrit Damasio dans son roman ressemble ainsi trait pour trait à celle de Le Guin dans *Le Dit d'Aka* pour ce qui est des échanges humains. Tout dans l'environnement des individus est pensé pour limiter le contact. Les lieux qui étaient auparavant visités pour discuter sont devenus des sortes de bureaux dans lesquels chacun se concentre sur son travail, ignorant complètement les personnes autour. Pire encore, le monde n'existe plus aux yeux de ces individus qui vivent leur vie à travers un écran.

Au fond, le monde des *Furtifs*, et Orange en particulier, ressemble à une sorte de « panoptique », tel que le théorise Foucault. Le philosophe prend l'exemple du « Panopticon » de Bentham :

> […] à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre, une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du

> contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt[199].

Il ajoute :

> De là, l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice ; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce ; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs. Pour cela, c'est à la fois trop et trop peu que le prisonnier soit sans cesse observé par un surveillant : trop peu, car l'essentiel c'est qu'il se sache surveillé ; trop parce qu'il n'a pas besoin de l'être effectivement[200].

Si Orange n'est pas construite autour d'une tour et d'un anneau, les nouvelles technologies qui servent à la surveillance des habitants remplacent ce dispositif architectural. À Orange, l'organisation de la surveillance par le gouvernement se fait bien selon un réticulaire plus horizontal. Si les individus sont isolés dans la ville, ce qui les lie les uns aux autres est le dispositif de surveillance complexe élaboré par le gouvernement. Ainsi, Orange déploie en réseau ses outils technologiques afin de toujours épouser les contours de la cité en n'oubliant aucun citoyen. Ce réseau de surveillance permet de repenser le panoptique tel que le décrit Foucault :

> Le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir ; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu. / Dispositif important, car il automatise et désindividualise le pouvoir. Celui-ci a son principe moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards ; dans un appareillage dont les mécanismes internes produisent le rapport dans lequel les individus sont pris[201].

Il n'est pas question de tour centrale à Orange qui surveille toute la ville. Au contraire, l'entreprise qui dirige la ville, sans que les dirigeants ne soient par ailleurs individuellement présentés dans l'œuvre, utilise spécifiquement des drones, bagues et autres moyens de surveillance connectés et est capable de voir chaque habitant de la métropole, de connaître la moindre de ses activités. Vanessa Codaccioni revient justement sur le modèle du Panoptique qui s'est décliné sous une nouvelle forme conjointement au développement des nouvelles technologies :

> On parle désormais, notamment dans les recherches anglo-saxonnes, de « panoptique inversé », « réticulaire » ou « omnioptique » pour décrire cette sousveillance née avec l'avènement d'internet

[199] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 2021 (1975), p. 233.
[200] *Id*., pp. 234-235.
[201] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, *op. cit*., p. 235.

> et des réseaux sociaux, et pour caractériser une société dans laquelle « le plus grand nombre observe le plus grand nombre sans aucune autorité centrale »[202].

L'usage de dispositifs technologiques au sein d'Orange permet de penser une surveillance qui se déploie selon un réseau quasiment invisible pour les citoyens. Dans *Les Furtifs* toutefois, nous trouvons en guise d'autorité centrale le gouvernement de la ville, qui pourtant n'est jamais visible autrement que par ses outils : les miliciens, les drones, les caméras, etc.

Étant donné ce que nous avons appris sur les furtifs et sur leur langue, il devient évident que le visuel, ou l'optique, qui relève du « pouvoir » (F, 116), ne peut en aucun cas être utile pour interagir avec les créatures. L'optique est précisément du côté du gouvernement et de la répression. Saskia avance en parlant de l'univers des furtifs que « [l]e sonore est un art de la durée. Donc du mouvement et de l'émotion : c'est la même racine. » (F, 116) Face à une société emmurée par les écrans, le fait de parler d'émotion pour désigner le « sonore » laisse penser que, pour devenir à nouveau capable d'exprimer des sentiments, de les ressentir, les sons incarnent une possible solution. Le personnage ajoute qu'« [on] accompagn[e] la métamorphose progressive des sons, [on] les épous[e]. [On] *devien*[*t*] en même temps que ce qu['on] écout[e]. » (F, 116) Le potentiel hybridant du sonore se fait très présent dans son interprétation et prévoit dès le début du roman la direction qui sera suivie par les protagonistes. Saskia utilise l'optique pour faire un parallèle, expliquant que celui-ci est un « art de l'espace », qui « […] consiste à fixer et à figer le monde à l'instant t » (F, 116), un art des « coordonnées, des trajectoires, des vecteurs […] du pouvoir. » (F, 116) Les furtifs, en revanche, sont des créatures qui vivent dans la mouvance, l'inconstance, l'hybridité et l'hybridation permanente. Ainsi, une pratique qui « consiste à fixer et à figer le monde » (F, 116) est on ne peut plus contraire à l'existence des furtifs. Par leur fluidité, ces créatures participent d'une certaine manière à une forme de queerisation du monde, comme d'ailleurs l'androgynie chez Le Guin.

Damasio met ici en avant un univers sonore que nous pourrions qualifier de « sain » puisqu'il ne permet pas de contrôler les furtifs, mais plutôt de les rejoindre, de s'incorporer à eux. Il est dit plus loin du personnage qui gère l'aspect optique dans l'équipe de chasse, que : « S'il le pouvait, Nèr voudrait immobiliser cette salle, la tenir sous sa supervision éternelle. » (F, 117) Celui-ci ne jure que par les technologies de

[202] CODACCIONI, Vanessa. *La société de vigilance. Auto-surveillance, délation et haines sécuritaires*, Paris : Éditions textuel, 2021, pp. 42-43.

pointe, les écrans, les machines, les radars et ne cherche pas à appréhender les furtifs dans le réel, il veut les surveiller au travers de ses écrans, de manière détournée. Il a pour fantasme le contrôle absolu qui découle précisément de l'usage des nouvelles technologies et la meute va de plus en plus s'éloigner de ce mode de fonctionnement. Nous l'avons déjà évoqué, mais Saskia incarne ce personnage lucide, à l'écoute dès le départ et qui réalise rapidement que la seule voie pour entrer dans l'univers des créatures est celle du sonore, un art du vivant, qui mobilise un mouvement et une métamorphose continus. L'optique est par ailleurs reliée aux nouvelles technologies, aux écrans, au numérique, autant d'éléments dont les protagonistes tentent de se détacher.

On l'a vu, l'auteur des *Furtifs* donne un rôle tout particulier à Saskia. Bien qu'elle ne soit pas le personnage principal de l'histoire, elle intervient souvent dans le récit, et, comme en miroir avec Sutty dans *Le Dit d'Aka*, elle rend ses lettres de noblesse à l'action d'« écouter »[203]. Elle dit qu'elle « […] croi[t] à l'écoute […]. À l'accueil du monde » (F, 117) et renforce l'idée selon laquelle, par l'écoute, en cherchant à s'intégrer aux sons émis par les furtifs, l'humain pourrait rejoindre ces créatures et évoluer sur le même plan qu'elles pendant un temps. Saskia ajoute que « [l]orsqu'on écoute, on partage quelque chose avec quelqu'un qui l'exprime, qui s'expose. » Elle précise d'ailleurs que pendant qu'ils s'arrêtent dans le C3 pour tendre l'oreille, ils font « corps avec la salle telle qu'elle vit, sans l'impacter. » (F, 117) Le personnage rappelle que l'écoute ne repose pas sur le contrôle, qu'il faut se contenter de faire « corps » avec un lieu pour être capable d'atteindre les furtifs. Cette manière d'appréhender les interactions avec les créatures nous rappelle ce que nous évoquions plus haut, que « [l]a communication humaine s'enracine dans un ensemble plus large de communications, intégrant le vivant avec force indices et icônes[204]. » Damasio met en scène les prémisses d'une hybridation de la « communication humaine » qui « int[ègre] le vivant » et en fait, non pas une solution, mais *la* solution pour échapper à la cosmologie limitatrice qu'il décrit dans son roman.

Les interactions avec les furtifs sont salvatrices dans l'utopie critique de Damasio, mais celles-ci ne sont pas les seules expressions de l'oralité et de la corporalité que nous trouvons dans le roman. Le chapitre précédent montrait que, bien que l'auteur se

[203] Le roman *Les Furtifs* est vendu avec un CD ou un album téléchargeable qui met en voix certains passage du roman sur un fond musical. Cet élément accentue l'importance portée par l'auteur à l'écoute.
[204] WALLENHORST, Nathanaël, HÉTIER, Renaud. « Interprétations de l'Anthropocène et anthropologies politiques », *op. cit.* p. 41.

positionne contre l'utilisation des nouvelles technologies, il laisse la place à une forme de mesure dans *Les Furtifs*, montrant parfois l'intérêt de tels outils et dispositifs. Nous retrouvons cette même nuance dans les méthodes de communication qu'emploient certains personnages. Lorsque Lorca se trouve bloqué dans un immeuble du quartier défavorisé d'Hakim Bey, poursuivi par la milice d'Orange, Halej, un locataire lui offre son aide en le cachant et en l'aidant à sortir sans se faire repérer. Pour ce faire, il le cache dans une poubelle et l'amène à l'extérieur avec d'autres déchets. Alors que cet homme se fait importuner par les miliciens, l'auteur écrit qu'il « […] activ[e] sa bague et trois dealers […] rappliqu[ent] illico. » (F, 59) Damasio illustre ainsi comment l'usage de la bague servant à surveiller les citoyens peut être détourné. Halej, en l'activant, appelle à son secours des dealers de son quartier qui font face aux miliciens. L'outil technologique est ainsi utilisé directement contre l'institution qui l'a imposé aux habitants d'Orange.

Un usage particulier des nouvelles technologies prend également place dans un lieu que nous avons cité à plusieurs reprises : le Centre Culturel Capital. L'œuvre modulable qui s'y trouve, *Il Cosmondo*, est marquée par de constantes métamorphoses rappelant les transformations des furtifs. Elle a été pensée par l'artiste « Fulvia Carvelli », pour être « touch[ée] » par les visiteurs qui « […] p[euvent] même escalader et modifier […] » (F, 95) tous les éléments qui la composent. Elle se présente sous la forme d'une maison remplie de couloirs, de trappes, d'échelles et de tunnels explorables à l'envie, que les individus peuvent déplacer à leur guise. Toutefois, les modifications qui sont possibles dans *Il Cosmondo* ne se limitent pas à cela, puisque la maisonnette se module également en fonction des bruits que produisent les visiteurs à l'intérieur de la maison, de leurs cris, rires et autres expressions orales qu'ils peuvent y émettre. L'artiste imaginée par Damasio cherche par son art à dénoncer le statisme et le figement qu'impose le gouvernement d'Orange à ses citoyens, ceux-ci ne cherchant d'ailleurs pas à s'en émanciper, trop habitués au confort que leur procurent les nouvelles technologies. Paradoxalement, Fulvia Carvelli se sert précisément de ce type d'outil pour en montrer les limites, mais son œuvre a le mérite aussi de donner à voir les pouvoirs des sons que chacun produit.

Si nous évoquons le « pouvoir » du sonore, il est pertinent de parler plus spécifiquement du « pouvoir » des oralités. En effet, dans *Les Furtifs* est décrit un événement où les voix se mêlent pour faire entendre leurs revendications. C'est Sahar qui raconte à ses élèves les manifestations ayant eu lieu à l'époque où Orange allait

devenir une ville privatisée et où le dernier symbole de liberté était « la Tour » qui est « […] tombée d'une masse, verticale, les étages comme des rayonnages qui s'écroulent les uns sur les autres, dans un bruit sourd […] » alors qu'elle et sa mère « […] ét[aient] dans la manif d'appui […] » et qu'elles « chant[aient] » (F, 44). Il s'agit là d'une première occurrence du chant en tant qu'arme pour intensifier les manifestations et faire entendre les voix de tous les participants, qui est arrêté brutalement ici par la chute de la Tour, qui elle-même ramène les manifestants au silence par le bruit sourd qu'elle produit. Une autre manifestation remplie d'oralités, de corporalités humaines et furtives, se situe à la toute fin du roman, à Marseille :

> L'orchastre[205] de Saskia a repris sa place aux avant-postes du cortège de quête avec ses bombardes et ses tromblons, sa fanfare d'olifants, de cors et de trompes, tout un zabar de darboukas, de timbales, de bamtours, de fûts, qui pétarade derrière, boosté encore, si c'était possible, par la mitraille de caisses claires de la batucada. Dans la nuée de furtifs qui nous accompagnent, bruissant parmi les bateaux, souvent nous précèdent, parfois nous cuivent, je n'entends maintenant que l'éclat réfracté des A dans l'architecture des corps et des os, dans le bois des pattes et des ailes, sur les peaux écaillées et la chitine des paracaces. La vibrance en est assimilée et relancée aussi sec, plus animale, bien plus mate, répercutée vers l'avant et projetée par vagues et ressac sur le barrage des derniers cars de gandermes. (F, 668)

Cet orchestre manifestant n'est pas éloigné de ce vacarme rituel nommé « charivari » :

> Toutes les descriptions des charivaris attestent le rôle décisif des manifestations sonores, soulignent l'aspect contre-musical des protestations charivariques, authentiques vacarmes cérémoniels. Le charivari est donc avant tout un vacarme orchestré de bruits oraux et instrumentaux discordants. La protestation bruyante et publique dont est porteuse cette para-musique à signification rituelle manifeste le droit du groupe social lésé à faire entendre son jugement[206].

L'ensemble incohérent des instruments, des bruits de furtifs, des sons des corps qui se meuvent ont tout d'un charivari, de ce « vacarm[e] cérémonie[l] » associant « bruits oraux et instrumentaux discordants ». Cet orchestre produit par ailleurs une force physique puisqu'il « proje[tte] par vagues et ressac » sa « vibrance » sur les « derniers cars de gandermes. » (F, 668) Ici,

> [l]e chant, comme expression du peuple assemblé, est révolutionnaire en ce qu'il mobilise les puissances du passé avec l'énergie du présent. Il sape les fondements de la police – c'est une autoroute chargée de camions de marchandises qui s'effondre sur les tanks – parce qu'il est la forme d'expression à la fois la plus humaine et la plus animale, la plus intime et la plus collective, la plus immédiate et la plus ancienne. Il exprime la puissance vitale qui est en deçà de tout contrôle[207].

Les frissons produits par les furtifs, qui accompagnent ces chants de manifestants, permettent ainsi d'exacerber la puissance des voix humaines et d'en faire des armes.

---

[205] À mesure que Sahar s'hybride avec des furtifs, sa manière de parler se modifie et certains termes sont légèrement modifiés, ici « orchestre ».
[206] PRIVAT, Jean-Marie. *Bovary Charivari*, *op. cit.*, p. 75.
[207] ENGÉLIBERT Jean-Paul. « La surveillance et le frisson. Police et musique dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio », Littérature, n° 204, Malakoff : Armand Colin, 2021, pp. 46-55, p. 54.

Ainsi « [o]pposer le frisson à la surveillance ou, pour emprunter des termes plus généraux, la musique à la police, ce n'est pas seulement appeler des créatures fictives à la rescousse de la contestation, c'est opposer une manière de voir et un art de faire à l'ordre néolibéral qui a prétendu les vider de leur sens[208]. »

Dans le passage qui décrit la manifestation, Sahar raconte que « [l]'orchastre clavance encore, rageur, les A giclent des tam-tam et des cymbales, la fanfare rattaque au sax et fait bramer les cuivres comme on forge une épée de braise écarlate. » (F, 668) Les termes qui sont employés, tels « rageur », « rattaque » ou « épée » ne laissent aucun doute quant à la dimension agressive de l'orchestre. Tous les individus qui en font partie sont dans l'attaque, ils se battent en utilisant leurs voix. Engélibert écrit, à propos de cet extrait :

> Ce morceau de bravoure raconte en près de trente pages une manifestation qui se termine par la victoire totale des militants révolutionnaires alliés aux furtifs contre les forces de l'ordre armées de tanks. Or, le combat, mené en musique, est gagné grâce à la musique : c'est en jouant de leurs instruments, en chantant et en criant, que les manifestants sont entrés dans un devenir végétal et animal qui les a libérés, comme le raconte Sahar, une des narratrices de ce chapitre qui en compte plusieurs [209][…]

Cette dernière manifestation prend place à la fin du roman comme l'ultime accomplissement de l'hybridation entre êtres humains et furtifs, ce que le chercheur appelle le « devenir végétal et animal ». Il nous semble que, plus encore que l'hybridité, c'est ici la libération de la parole qui est célébrée, le fait que les humains aient réussi à s'extirper de cette cosmologie limitatrice dans laquelle ils étaient enfermés. Notons tout de même que, si nous avons montré comment les protagonistes évoluent par rapport aux furtifs tout au long de l'œuvre, ils ne sont ici plus seuls, et c'est nombreux qu'ils se trouvent à manifester à Marseille. Engélibert ajoute :

> Ces facultés libérées et cette joie d'agir données comme immanentes, primordiales, antérieures à toute spécification, sont les qualités furtives des manifestants : elles sont ce que les furtifs incarnent. C'est pourquoi leur expression commune dans le chant, exubérante, inintimidable, a déclenché le frisson des furtifs présents, qui a résonné pour fracturer et démolir les plaques, les murs et les piliers de béton qui les entouraient et emporter la victoire[210].

Ainsi, ce sont bien les êtres humains et les furtifs qui produisent ce « charivari » en un ensemble commun et uni. Le *novum* du roman,

> [c]es créatures insaisissables, […] [sont opposées] à des êtres humains englués, immobilisés, empêtrés dans des données numériques exploitées à outrance par un capitalisme tardif, dont le seul objectif semble de devoir transformer l'individu en consommateur. Alain Damasio ne nous parle par conséquent pas du futur ; il nous met par contre en mouvement — par le biais de la langue, une

[208] *Id*., p. 47.
[209] *Id*., p. 53.
[210] *Ibid*.

> langue puissante, une langue vivante, apte à briser les « technococons » qui nous rassurent en nous isolant de tout ce qui n'est pas nous —, afin que nous puissions conscientiser à quel point nous ressemblons à Lorca, à quel point nous sommes devenus incapables de vivre, de laisser la vie souffler en nous[211].

L'intérêt de ces altérités est ainsi double. Il se trouve tant dans le monde fictionnel de l'œuvre, puisque la présence des furtifs permet de penser une espèce du « vivant » ayant une culture véritablement « autre », que dans la réception des lecteurices. Ainsi, les cultures de l'oral décrites par l'auteur ne sont pas libératrices que pour les protagonistes, le lectorat est également amené à ressentir le pouvoir de ces oralités. En effet, « [p]rêter l'oreille aux *babaçueiras*, aux soubalbés, aux performances d'Alain Damasio ou aux slogans et barricades verbales peut contribuer à réparer nos sensibilités abîmées en leur offrant la possibilité, à la fois urgente et enthousiasmante, d'étendre et de transmettre des "cultures du vivant"[212]. »

Il y a dans l'écriture de Damasio quelque chose de mimologique, en particulier dans la langue furtive que ne cessent d'étudier les protagonistes, mais aussi dans la manière dont les divers narrateurices s'expriment. Le roman est une illustration du triomphe de la polyphonie, les diverses voix des protagonistes se mêlant pour former une sorte d'homogénéité, mais aussi de l'auralité. L'importance de l'écoute dans les échanges est valorisée, puisqu'elle est essentielle à la libération des villes privatisées par les citoyens. Les oralités et les corporalités ne sont d'ailleurs pas présentes uniquement lors des manifestations, puisqu'elles servent aussi à faire corps avec le sonore. C'est par exemple ce qu'il se produit sur l'Île du Javeau-Doux, située sur le delta du Rhône, où s'est établie une communauté balinaise, que Lorca a connue lorsqu'il exerçait en tant que sociologue. Le protagoniste et sa meute s'y rendent pour interroger le balian, le guide spirituel de cette communauté, sur la disparition de Tishka. Ils y restent une journée et ont donc l'occasion de participer aux festivités qui prennent place dans la soirée :

> À 10 heures, les danseuses de *legong* ont dégagé pour laisser la place à un truc de pur fou. Le *keçak*. Cinquante bonshommes en cercle, collés, assis, qui font de la percu avec leur voix. Juste leur voix. Que de l'onomatopée, du cri, par saccades, par vagues, en écho tchac-à-tchac-à-tchac-à-tchac-à-tchac-à-tchac Tcha-tcha ! Un bloc de bras et de voix, qui bouge, en houle, en foule. Plus fort que toute musique. Plus brut que toute danse. (F, 186)

---

[211] ATALLAH, Marc. « Raconter le capitalisme… », dans Cécile Désaunay, François De Jouvenel (dir.), *Rapport Vigie 2020 : Scénarios de rupture à l'horizon 2040-2050*, Paris : Futuribles, 2020, pp. 169-2020, p. 171.

[212] BONVALOT, Anne-Laure, BREZILLON, Héloïse, CAZALAS, Inès, DECAUX, Sylvie, LORIN, Marie et SUCHET, Myriam. « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle », *Littérature*, 201(1), Paris : Armand Colin, 2021, pp. 38-65. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-litterature-2021-1-page-38?lang=fr

C'est à la nuit tombée que l'Île du Javeau-Doux est représentée par l'expression des voix et des corps. Les onomatopées, une forme oralisée bien connue, montrent le joyeux désordre qui a lieu sur la scène et cassent avec les descriptions plus littéraires que l'auteur place dans son roman. La pluralité des corps ne forme ici plus qu'une seule masse, « [u]n bloc de bras et de voix » (F, 186), une entité organique qui dépasse la musique et la danse tandis que les corps se laissent aller. C'est précisément dans cette heureuse cacophonie qu'Agüero, l'un des compagnons de Lorca, se met à danser tel un diable à côté des locaux, mû par l'un des furtifs avec lequel il s'est hybridé. Cette petite fête prend la forme d'une libération : Agüero, qui connait une forme d'ensauvagement furtive, se révèle, parce que son corps n'est plus entravé.

Cette communauté balinaise entretient par ailleurs des rapports particuliers à l'oralité et à la littératie. Si, dans les religions du Livre, les pouvoirs mystiques et spirituels passent beaucoup par la Lettre, Damasio met ici en exergue une spiritualité différente, qui est basée sur une culture de l'oral. Ainsi, lorsque Tishka est changée en statue de céramique dans les derniers chapitres du roman, l'un des habitants de l'île dit à Lorca que : « [l]e balian pense qu'il peut entrer en contact avec l'esprit de la morte » (F, 573) et une fois celle-ci revenue à la vie « […] le balian transcrit son expérience sur des feuilles de *lontar*, sereinement. Il redonne sa dimension spirituelle à nos rationalisations d'Occidentaux pour qui tout phénomène s'analyse, se décompose et se démontre. » (F, 607) Nous constatons que, si les oralités servent à entrer en contact avec les morts, la littératie est utile pour retranscrire les événements et transmettre cette expérience aux futures générations.

En étudiant les oralités dans *Les Furtifs*, nous devons noter un point essentiel de l'écriture de Damasio, qui est sa nature hybride par excellence. Notons d'ailleurs que, sur les sites de vente qui proposent le roman en version dématérialisée, nous lisons : « AVERTISSEMENT DE L'ÉDITEUR : Alain Damasio et l'éditeur ont créé une police exclusive par laquelle des personnages sont désignés dans le texte. Il est donc fortement recommandé d'utiliser la "police de l'éditeur" (ou "police d'origine") dans les paramètres de texte de votre logiciel de lecture[213]. » Dans ses fiches personnages préparatoires, l'auteur détaille dans plusieurs tableaux les caractéristiques de deux de ses protagonistes, Nèr et Saskia, dont un « Bloc stylistique » qui se divise en « mode narratif », « syntaxe », « registre » et « sonance ». Prenons pour exemple le

[213] *FNAC*. « Les furtifs : Avec musique téléchargeable », 2024. [En ligne] https://www.fnac.com/a13199662/Alain-Damasio-Les-furtifs

tableau dédié à Saskia. Elle s'exprime selon une « [n]arration subjective en première personne, avec une certaine équivalence », sa syntaxe est :

> [m]usicale avec beaucoup de liant et de fluidité, des effets de systole/diastole, d'expansions mélodiques, de bourgeonnements simples et de regroupements par grappes, plutôt que des ruptures de syntaxe. Ça reste énergique sans être nerveux, sec ni haché. La scientificité du personnage se sent à la structure rythmique qui doit être reçue sans être voyante : du ternaire en éployé mais des symétries courtes (d'adjectifs, de verbes, en tandem) dans le détail des syntagmes. C'est une syntaxe en accordéon doux, ça enfle et ça comprime, avec le pianotement sur le clavier. Le verbe peut être omis, le souffle passer par des laisses nominales et des notations de sons purs. La période est plutôt courte, pas de lyrisme, sauf lors des échanges avec les furtifs où la ligne mélodique doit être tenue jusqu'au bout. Il doit se dégager au final une impression de douceur, de féminité structurée, assez rigoureuse — et de musique. Tout doit pouvoir être lu à l'oral de façon harmonieuse, musicale[214].

Elle s'exprime selon un registre « [t]rès technique sur le son, scientifique dans l'exposé des actions et des faits. Quoiqu'aussi troué, de place en place, par des métaphores courtes, concrètes, puisée dans la nature, des touches poétiques, romantiques. Pas de registre vulgaire, l'ensemble est plutôt simple et noble, à la Jaccottet (non précieux)[215]. » On l'a dit, mais l'écriture de Damasio rend compte d'un imaginaire de la langue particulier qui ajoute une dimension poétique à son œuvre. À propos de Saskia, l'auteur décrit encore ce qu'il appelle sa « sonance » :

> Une harmonie naturelle entre les voyelles claires et sombres. Les plosives fonctionnent comme des percussions, pour la cadence, et les fricatives dominent, avec leurs nombreux effets de sifflements, de chuintement et de souffle. Les liquides et nasales sont aussi bien présentes, surtout en finale. Suffixe –enne, -esse, -el, -al, - ine, -if et -ive, -che, -on, -ante / Mots totems : souffle, furtive, chuchoté, chapechuter, frisson, tintinnabule, hourvari, olifant, bouche, voix, voisé, dévocalisation, pépier, calfeutré, sinusoïdale, décibel, octave, diffraction, battement, oscillations amorties, visco-élasticité, distorsion harmonique, synesthésie animale… Ça sonne oral et chanté (a-o-i, ou-a-i…)[216].

Il y a un ainsi un travail très complet sur la manière dont les personnages s'expriment et « parlent ». Agüero, par exemple, dont la fiche Personnage n'est pas accessible publiquement, s'exprime dans un registre familier, parfois même vulgaire, et il emploie dans son discours des termes en espagnol. « Agüero » est d'ailleurs une commune en Espagne ainsi qu'un terme en langue espagnole qui peut être traduit par « présage ». Le personnage utilise régulièrement des onomatopées et sa langue est très dynamique, rythmée. Damasio écrit, à propos de Nèr qu'il utilise « [d]es voyelles sèches et nerveuses (i, u, é, è, a court) comme Agüero, mais largement monochromes, répétées, insistantes[217]. » Damasio insère également un ensemble de signes et de ponctuation permettant d'identifier au premier coup d'œil quel personnage s'exprime. Il y a ainsi, au sein de l'écriture du romancier, des hybridités très marquées : les

[214] DAMASIO, Alain. « Fiches personnages des Furtifs », *op. cit.*, p. 13.
[215] *Ibid*.
[216] *Id*., p. 14.
[217] *Id*., p. 6.

narrateurices commencent à inverser les syllabes de certains mots dans leurs discours, et des signes de ponctuation apparaissent de plus en plus régulièrement dans les espaces entre les phrases.

Nous terminerons cette sous-partie en évoquant les Karhaïdiens de *La Main gauche de la nuit*. Dans le roman, l'usage des corps sert avant tout à mettre en avant une proximité entre les individus. Les expressions de la corporalité sont assez rares dans l'œuvre, mais, à la fin de l'histoire, Genly décrit sa rencontre avec Faxe, un Devin qu'il a rencontré pendant son périple : « Lorsque Faxe me prit les mains en ce geste de bienvenue dont les Karhaïdiens se gardent d'abuser et qui faisait de moi son ami, je pus mettre dans mon salut une partie de la chaleur qui émanait du sien. » (M, 333) Estraven, en tant qu'exilé de la Karhaïde, a trouvé la mort en posant le pied sur sa terre natale, laissant derrière lui un Genly perdu, qui ne trouvait de réconfort qu'à son côté pendant leur trajet. Le fait que Faxe prenne les mains du Terrien dans les siennes, montre qu'il a accepté, envers et contre tout, le protagoniste, et ce, peu importe les origines de celui-ci. Le personnage lui apporte finalement son soutien face à un gouvernement injuste qui a ôté la vie de l'ami Karhaïdien cher à son cœur.

Les utopies critiques de notre corpus nous donnent à voir des oralités qui prennent diverses formes, mais qui servent toujours un même objectif. Par les voix et les corps, les personnages principaux se trouvent libérés et soutenus face aux cosmologies limitatrices dans lesquelles ils évoluent. L'oral ne sert pas seulement à s'exprimer dans ces mondes. Il permet de communiquer, d'apprendre à communiquer avec les autres, de se battre, de se libérer des carcans dans lesquels des gouvernements répressifs aiment enfermer les individus. Ainsi, si Damasio et Le Guin ne créent pas les mêmes oralités, celles-ci se rejoignent dans leurs usages et sont de réels vecteurs de libération et de liberté.

II.2. « Laisser une trace »

Nous avons détaillé dans la partie précédente, « Dialoguer, autrement », comment Damasio et Le Guin créent des modes de communication fictionnels qui mettent en avant les difficultés des différentes communautés à échanger et à se comprendre. Les oralités et corporalités ont été au centre de notre propos, puisque celles-ci sont des moyens d'expression salvateurs dans les histoires de science-fiction contemporaine des deux auteurices. Les littératies ne doivent toutefois pas être oubliées dans notre

étude. Ces dernières sont en effet dédiées à un autre objectif, celui de « laisser une trace ».

II.2.1. Le Paradigme des derniers

Privat parle de la trace comme étant « […] en effet trace de quelque chose […] », précisant qu'« il y a une secondarité de la trace » et qu'« [a]insi, la trace présente vaut-elle pour la chose absente – comme le signe linguistique. La trace supplée la présence de la chose et en signifie même l'absence[218] […] » et c'est bien l'absence des choses qui nous intéresse dans cette sous-partie. Parmi les œuvres de notre corpus, deux d'entre elles, *Les Furtifs* et *Le Dit d'Aka*, mettent en avant des cultures anciennes, considérées comme éteintes et dont il ne reste rien de plus que des « traces ». C'est précisément le cas dans le musée du Centre Culturel Capital que nous avons déjà évoqué dans notre travail. Lorca l'introduit en disant qu'« [a]utrefois, ici, le visiteur humain, se croyait prince […] » (F, 101), il précise même qu'« [a]utrefois, il y avait un musée dans ces murs afin qu'on vienne y rencontrer un art, une pensée hors norme, une démence : cette démence apprivoisée et transmise par l'œuvre même qui avait su, pour et par l'artiste, la cristalliser dans l'acrylique, la résine ou l'acier. » (F, 101) Le protagoniste ne signale donc pas que le musée est simplement abandonné. Celui-ci n'existe tout simplement plus « dans ces murs ». Le personnage conclut en disant que cet endroit est à présent « […] une crypte. Un tombeau pour une culture déjà désuète et figée […] » et qu'il n'en est que « le témoin négligeable » (F, 101). Ainsi, le musée n'existe plus que pour conserver les vestiges d'un mode de pensée qui se trouve déjà dans le passé. Damasio met ici l'accent sur le fait que, bien que les œuvres qui sont exposées dans ces lieux ne soient pas si anciennes, la société se développe tellement vite qu'elle les a déjà oubliées, que des technologies et des idées nouvelles les ont dépassées, remplacées. Lorca devient ainsi un témoin, « négligeable », d'une culture tout entière.

Nous retrouvons ici les réflexions d'Augé sur la modernité. L'anthropologue rappelle en effet dans son ouvrage sur les non-lieux l'expression « marche de basse[219] » dont se sert Starobinski « […] pour évoquer les lieux et les rythmes anciens […] » et qui met en avant le fait que « […] la modernité ne les efface pas mais les met à

[218] PRIVAT, Jean-Marie. « À propos de Koch & Oesterreicher. Une distance anthropologique », *op. cit.*
[219] AUGÉ, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.* p. 99.

l'arrière-plan[220]. » Le musée, bien qu'il ne soit plus visité, conserve les mêmes caractéristiques que lorsqu'il était actif. Il n'a en effet rien d'une ruine dont il faudrait reconstruire mentalement les murs pour imaginer son fonctionnement. Ici, tout est resté en place sans la moindre protection et ainsi, comme l'avance Augé, « [l]a modernité en art préserve toutes les temporalités du lieu [ancien], telles qu'elles se fixent dans l'espace et la parole[221] » et laisse derrière elle un lieu intact, tel qu'il a existé, mais vide de toute forme de vie.

Damasio montre par ses descriptions du musée à quel point le gouvernement d'Orange n'éprouve aucun respect pour les œuvres d'art, dont certaines dénoncent l'usage massif des nouvelles technologies. Lorca dit, alors qu'il avance dans cette « crypte », que « [t]oute l'exposition [a été] laissée sur socle, les tableaux accrochés au mur, sans même ranger les œuvres, sans même les protéger […], partout où il entre les « […] toiles et dispositifs [sont] restés tels quels » tant et si bien que « […] des installations [sont] en mode veille […] », des machines ont la « diode [de leurs] batteries [qui] oscill[e] vers la recharge. » (F, 102) L'auteur insère dans ces quelques lignes l'indignation de son protagoniste, une manière de partager la sienne avec ses lecteurices. Lorca continue son chemin au sein du musée, voit « une hyène [qui] abo[ie] sur [s]on passage. » et il se trouve incapable de dire si celle-ci est un robot car elle « sen[t] le fauve » (F, 102). Plus loin « […] une boucle vidéo [a] redémarré et montr[e] un enfant qui se dévor[e] les mains, pouce, index, majeur, annulaire, en effet supraréaliste. » (F, 102) Les œuvres qui sont restées allumées en boucle pendant des années mettent Lorca mal à l'aise, il a du mal à les mettre à distance en tant qu'objets et dispositifs artificiels. Le protagoniste ressent un profond malaise car tout dans ce musée pourrait être une manifestation des créatures furtives, qu'il craint encore à ce moment du récit. Ainsi, les temps du musée s'hybrident : Lorca n'est pas capable de différencier les anciennes œuvres d'art et les métamorphoses furtives qui prennent place dans le présent. L'auteur décrit un lieu hybride, marqueur d'une culture éteinte qui n'est pourtant pas si ancienne et qui revit grâce à l'investissement du lieu par les furtifs.

Dans son roman, Damasio met en avant un parti pris fort : les sociétés contemporaines, aveuglées qu'elles sont par les développements technologiques, abandonnent des éléments de leurs cultures et les oublient. Le lieu dans lequel cette culture, « désuète et figée » (F, 101), vivait s'est transformé en environnement

[220] *Ibid*.
[221] *Ibid*.

inconnu, terrifiant et hostile. Malgré le fait que les œuvres qui y sont exposées soient des créations de contemporains du protagoniste, celui-ci est décrit comme perdu et n'ayant aucun repère dans ce lieu. Ces « traces » que nous retrouvons dans le musée sont le résultat de la modernité, qui les place en arrière-plan. Celles-ci existent, peuvent être observées mais n'ont plus cours dans le quotidien des habitants d'Orange. L'écrivain présente donc une « culture » oubliée qui a toujours une existence physique.

Le Guin, de son côté, prend une direction quelque peu différente. Dans *Le Dit d'Aka*, la protagoniste est envoyée sur la planète pour en étudier les langues et littératures anciennes. Nous trouvons déjà ici une culture bien plus lointaine que celle dépeinte dans le musée des *Furtifs*. La difficulté du travail de Sutty réside précisément dans le fait que son objet d'étude n'existe plus sur l'astre, ou plutôt n'a plus le droit d'exister. Il nous paraît essentiel ici de mobiliser ce que l'anthropologue Daniel Fabre désigne comme « un nouveau paradigme des sciences sociales[222] », le paradigme des derniers. Celui-ci consiste en la survivance des « derniers » face à la disparition de leur communauté. Dans son article « Le dernier des guépards : que partagent l'anthropologie et la littérature[223] ? », l'anthropologue étudie le personnage de Don Fabrizo, prince de Salina et dernier de sa famille, « […] le dernier parce que le sens d'une famille noble réside entièrement dans ses traditions, dans des souvenirs chargés de vitalité. Or il est le dernier à posséder des souvenirs particuliers, distincts de ceux des autres familles[224]. » Le dernier est donc celui qui reste, le seul individu vivant capable de raconter la langue et la culture de son groupe. Daniel Fabre ajoute que, « [l]e "dernier" est toujours, plus ou moins, un hybride culturel. Il a la capacité d'être "le plus à l'intérieur", mais aussi "le plus à l'extérieur[225]". » Si la protagoniste du *Dit d'Aka* n'est pas la dernière de sa communauté, elle est confrontée dès son arrivée à Okzat-Ozkat à tous les « derniers » de cette cosmologie qui repose sur l'énonciation du Dit et se fait dominer par celle de Dovza-Ville. Ces habitants ont quelque chose de l'« individu-monde » dont parle Fabre d'après le modèle de Bérose[226], qui représente

[222] FABRE, Daniel. « D'une ethnologie romantique », dans Daniel Fabre, Jean-Marie Privat (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2011, pp. 341-342, p. 51.
[223] FABRE, Daniel. « Le dernier des guépards : que partagent l'anthropologie et la littérature ? » Silvia Disegni (trad.), *Recherches & Travaux*, n° 82, Grenoble : UGA Éditions, 2013, pp. 13-20 [En ligne] https://journals.openedition.org/rechtrav/568
[224] *Ibid*.
[225] *Ibid*.
[226] Bérose est un prêtre babylonien qui aurait vécu entre le IVème siècle et le IIIème siècle avant J.-C. Il « est sans doute la première incarnation du *dernier* dont l'écrit ait conservé la trace » d'après Fabre. FABRE, Daniel. « Chinoiserie des lumières », *L'Homme*, n°185-186, Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, 2008, pp. 269-299, p. 280.

dans *Le Dit d'Aka* un monde « […] qui n'est plus directement observable, [qui] n'existe que dans sa parole, [qui] prend corps dans un récit qui n'est pas un simple témoignage sur des événements vécus puisqu'il fait apparaître la complexité révolue d'un être collectif[227]. » L'anthropologue rappelle également que :

> […] l'individu-monde, tel que Montesquieu en dessinera dans les *Lettres persanes* la figure fictive, n'est pas a priori le représentant idéal d'une altérité qu'il rend accessible, il est d'abord un individu défait et reconstruit dans une histoire chaotique dont témoigne sa vie. Sa vertu d'*estrangement*, sa puissance de médiation découlent du fait qu'il n'est plus de nulle part, n'appartenant à aucune société présente et incertain quant à son insertion future[228].

Si Sutty tient le rôle d'une ethnologue pendant son séjour sur Aka, elle a également une position d'enquêtrice, désireuse qu'elle est de retrouver les « traces » des langues et littératures anciennes. Contrairement à Lorca qui entre dans une crypte, dans laquelle il n'y a plus de vie humaine, mais y découvre un musée en parfait état, qu'il pourrait toujours apprécier en tant que visiteur s'il y était pour admirer des œuvres d'art, Sutty ne trouve que de maigres indices, fragment par fragment. Puisque le gouvernement d'Aka prône la lecture des manuels de savoir-vivre, élaborés par ses agents, et interdit formellement la détention ou l'usage de l'ancienne littérature de la planète, Sutty est directement confrontée aux problématiques qui découlent de cette suppression forcée d'une culture. Nous devons souligner qu'elle ne découvre des « traces » qu'une fois qu'elle se rend à Okzat-Ozkat. En effet, il n'est jamais fait mention d'éléments en rapport avec les littératures anciennes à Dovza-Ville. La capitale est donc dénuée de toute trace, celles-ci ayant été méticuleusement effacées par la Corporation qui dirige la planète. L'influence de cette dernière ne s'étend cependant pas aussi efficacement sur des territoires plus éloignés, et c'est pour cette raison que Sutty est capable de trouver pour la première fois des indices sur son objet de recherche. Ceux-ci ne sont pas flagrants pour autant. La protagoniste découvre sur le mur d'une boutique, cachés derrière le tenancier, d'anciens caractères qui possèdent selon elle plusieurs significations : « *éminent/sommet/chapeau de feutre/baisser les yeux/entamer une ascension*, et *deux/dualité/côtés/reins/joindre/séparer* ». Elle précise qu'en les lisant « d'instinct », « […] leurs divers sens se manifest[ent] plus ou moins en même temps […] » (D, 66). Malgré ses connaissances de la langue et de l'écriture akiennes, elle se trouve impuissante face à ces caractères et ne sait expliquer clairement ni leur sens ni les raisons de leur présence sur ce mur. En étudiant cette langue ancienne toutefois, Sutty devient en quelque sorte une archéologue.

[227] *Id*., pp. 278-279.
[228] *Id*., p. 287

Le Guin présente dans son roman une culture oubliée, dont il n'y a plus aucune trace dans la cosmologie de la capitale, qui se positionne d'ailleurs à l'extrême opposé. Pendant ses premières visites d'Okzat-Ozkat, Sutty repère également des temples anciens, appelés « *umyazu* », dont l'usage a été proscrit par la Corporation. Elle remarque que ceux-ci sont composés d'une « […] double porte représenta[nt] l'Arbre […] » (D, 106) attaché à une religion anciennement pratiquée dans la ville. En combinant ses découvertes et ses questions auprès des habitants, elle apprend que ces temples servaient de lieux de rassemblements, dans lesquels les gens venaient pour « écouter » (D, 106). Il s'agissait plus exactement de bâtiments religieux, des lieux du *campus* où se retrouvaient plusieurs personnes, mais également de *domus*, dans lesquelles ceux qui « disaient », les « *maz* » (D, 107), habitaient. Ce qui est intéressant cependant, c'est que, bien qu'elle pose régulièrement des questions aux citoyens d'Okzat-Ozkat, ils ne lui donnent pas réellement de réponses. Une manière peut-être pour l'autrice d'accentuer l'aspect ancien de cette culture. L'écrivaine écrit :

> Sutty finit par comprendre que les umyazu tenaient du monastère, de l'église, mais surtout de la bibliothèque ; des lieux où les professionnels rassemblaient et conservaient les livres, et où l'on venait apprendre à les lire, et les lire, et les entendre lire. Il y avait dans les régions plus riches de vastes umyazu, plus riches eux aussi ; où l'on allait en pèlerinage admirer les trésors de la bibliothèque et « entendre le Dit ». Ils avaient été détruits, rasés, dynamités, sauf le plus vieux et le plus célèbre, la montagne Dorée, loin à l'est. (D, 107)

Notons d'ores et déjà le fait que la protagoniste a dû longuement analyser les faibles indices qu'elle a récoltés pendant son investigation. Cette culture du « Dit » et des livres est depuis longtemps perdue sur Aka, même à Okzat-Ozkat où le contrôle du gouvernement paraît moins présent. Cette philosophie est donc en complète opposition avec la cosmologie de Dovza-Ville, qui ne jure que par les nouvelles technologies. Notons également que, si la Corporation détient l'intégralité du pouvoir – les acteurs qui la composent ne sont pas détaillés dans le roman, mais l'entité qu'elle représente a la mainmise sur toute la population –, le fonctionnement des umyazu était tout autre, puisque, bien qu'il y eût des « maz » qui y habitaient et énonçaient le « Dit », l'écrivaine précise bien que les individus qui voulaient se rendre dans les temples le faisaient de leur volonté propre, désireux d'apprendre ensemble auprès de ces « professionnels ».

Nous avons avancé que l'écrivaine donne à voir à ses lecteurices une culture ancienne perdue, mais nous devons rectifier cette affirmation, puisqu'il s'agit plutôt d'une culture ancienne détruite avec force violence. L'autrice met également l'accent sur les techniques utilisées pour détruire les temples à travers l'énumération « détruits, rasés, dynamités », ce qui, d'une part, montre à quel point la Corporation akienne était

désireuse d'annihiler ces lieux ainsi que les pratiques qui y avaient cours, et d'autre part à quel point celle-ci a été capable d'actes d'une grande violence pour parvenir à ses fins. Ce que la protagoniste apprend dans le roman, c'est que s'il existe encore un dernier temple, c'est parce que les membres de la Corporation n'ont pas été capables de le trouver, celui-ci étant établi en plein cœur des montagnes akiennes. Les « traces » qu'identifie la protagoniste sont alors des marques que la Corporation n'a pas jugées suffisamment importantes pour les supprimer complètement, ce sont de frêles vestiges d'une culture qui a été volontairement annihilée par une autre qui voulait la dominer. Si l'autrice ne précise pas à quelle civilisation elle fait référence dans son roman, plusieurs indices peuvent toutefois nous aiguiller sur le type de société qu'elle imagine à Okzat-Ozkat. Le Guin était en effet intéressée par la philosophie taoïste qui paraît proche de cette communauté. Lors d'un entretien, à la question « Essayez-vous de suivre la voie du taoïsme ? Est-ce que ça ne cherche pas à miner l'individualisme et à promouvoir les valeurs traditionnelles - à l'antithèse, vraiment, des idéaux et de l'héritage des contre-cultures[229] ? », elle répond :

> Le taoïsme est deux choses : d'abord une religion, anéantie par Mao Tse-tung dans un formidable acte de despotisme culturel, je ne sais pratiquement rien à son propos. L'autre est une philosophie ou une manière de penser, qui est très subversive et se pose de manière permanente contre l'ordre établi. (C'est fort d'être radical pendant 2000 ans, mais Lao Tzu l'a fait.) Si vous voulez des renseignements sur la religion, vous allez devoir trouver un prêtre. Si vous voulez connaître la manière de penser, vous pouvez lire Lao Tzu et Chuang Tzu. Vous pouvez lire ma propre traduction de Lao Tzu, si vous voulez. Ou il y en a une cinquantaine d'autres. Je préfère la mienne. La meilleure traduction complète de Chuang Tzu est celle de Burton Watson[230].

Elle précise encore : « Je sais que les idées taoïstes ont beaucoup influencé mes écrits[231]. » Dans un texte du philosophe taoïste Lao Tzu, celui-ci :

> […] recommande à l'homme de prendre pour norme (littéralement pour « loi ») la terre, laquelle prenant pour norme le ciel qui lui-même prend pour norme le *dao*, celui-ci se prenant lui-même spontanément pour norme. Il s'agit donc de prendre pour norme et modèle l'instance immédiatement supérieure. Le sage est alors un miroir du monde sur lequel il n'intervient pas, mais qu'il reflète pour s'en inspirer, car il le prend tel qu'il est, diront plus tard les maîtres Zhuang et Lie. Dans cette vision du monde, tout ce qui relève de la nature doit être exemplarisé et imité, tout ce qui relève de l'intervention humaine doit être condamné et rejeté : opposition absolue de la culture et de la nature, ladite culture se faisant toujours au détriment de la nature. Le sage est donc celui qui prend le monde tel qu'il est et ne cherche pas à le transformer, respectant ainsi le cours spontané des choses qui créent d'elles-mêmes les phénomènes. Cela vaut aussi pour la sphère politique (n'oublions pas que, comme tout livre philosophique en Chine ancienne, le *Lao zi* est un ouvrage de sagesse de la « chose publique ») : l'adepte du *dao* est, par essence, un non-interventionniste. Il laisse le peuple s'auto-

[229] BROSSE, Luigi. « Ursula Le Guin répond à ses fans », Thys (trad.), *Elkabin.net*, 2004. [En ligne] http://www.elbakin.net/fantasy/news/Ursula-Le-Guin-repond-a-ses-fans
[230] *Ibid*.
[231] *Ibid*.

> organiser, s'administrer dans ses activités supposées naturelles, sans qu'il ait besoin d'être dirigé par un souverain[232].

Il y a bien dans la communauté des maz d'Okzat-Ozkat une autonomie et une relation à la « nature » qui est particulière. En effet, dans *Le Dit d'Aka* les maz sont précisément des « non-interventionniste[s] » qui privilégient le respect de leur environnement aux progrès technologiques dont ils pourraient faire usage. D'autre part, bien qu'ils partagent des vérités passées, présentes ou futures, ils ne cherchent pas à modifier le cours de l'histoire ni celui de l'avenir. À propos de cette question, Le Guin dit :

> Nous savons où est l'avenir : devant nous. N'est-ce pas ? Il s'ouvre devant nous – nous avons un grand avenir –, nous y entrons d'un pas assuré à chaque début d'année universitaire ou électorale. Nous savons aussi où est le passé : derrière nous, n'est-ce pas ? Si bien que pour le voir, nous devons nous retourner ; comme cela interrompt notre continuelle progression vers l'avenir, notre continuel progrès, c'est une chose que nous n'aimons pas beaucoup faire. / Il semble que les peuples des Andes de langue quechua aient de tout cela une perception très différente. Pour eux, le passé est ce qu'on connaît déjà, il est donc devant, sous notre nez. C'est un mode de perception plus que d'action, une intuition plus qu'une progression. Comme ils sont tout aussi logiques que nous, ils disent que l'avenir est ce qu'on *ne peut pas* voir, à moins de se retourner le temps d'un coup d'œil, en quelque sorte. Parfois vous le regrettez, parce que vous avez vu ce qui était sur le point de vous sauter dessus… Aussi, tandis que nous entraînons les peuples andains dans notre monde de progrès, de pollution, de *soap operas* et de satellites, eux reviennent vers l'arrière – ils regardent par-dessus leur épaule pour voir où ils vont[233].

Elle ajoute : « Personnellement, en tant qu'auteure de science-fiction je préfère rester longuement immobile, comme les Quechuas, et contempler ce que j'ai réellement devant moi : la terre, mes compagnons terriens, et les étoiles[234]. » Ainsi, si la communauté établie à Okzat-Ozkat n'est pas particulièrement futuriste, c'est avant tout parce que l'écrivaine a préféré se projeter sur ce qu'elle avait sous les yeux, comme évoqué dans la dernière citation. Les maz et les yoz ont bien pour but de former une « contre-structure » qui se place en opposition avec une cosmologie oppressive et précisément marquée par l'usage massif de technologies « *hi-tech* ».

À partir du moment où Sutty intègre le quotidien des habitants d'Okzat-Ozkat, le roman tout entier prend un autre tournant et se centre sur ce paradigme des derniers, sur le sort de ces individus qui tentent de faire revivre une communauté détruite. La protagoniste, qui gagne progressivement leur confiance, se voit inviter par la propriétaire de sa pension, Iziézi, dans un ancien temple servant désormais de gymnase. Elle remarque une « double porte » (D, 78), dont l'« un des panneaux avait été rouge, l'autre bleu », et sur lesquels « [l]e motif de nuages bleus et rouges […]

---

[232] MATHIEU, Rémi. « Chapitre premier. Les premiers maîtres et la genèse de la doctrine », *Le Taoïsme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2022, pp. 19-59. [En ligne] https://shs.cairn.info/le-taoisme--9782130804857-page-19?lang=fr

[233] LE GUIN, Ursula. *Danser au bord du monde*, *op. cit.*, p. 171.

[234] *Ibid*.

transparai[t] en rose et gris spectraux sous les couches de chaux. » (D, 78) Nous retrouvons ici des « traces » physiques de ce qu'était avant ce bâtiment, celles-ci malhabilement dissimulées pour tenter de les supprimer, de les recouvrir. Cependant ce lieu, dont la Corporation a tenté de supprimer l'essence, se trouve visité par les « derniers » dont nous avons évoqué l'existence plus tôt, les individus d'Okzat-Ozkat qui connaissent encore les anciennes coutumes. Ceux-ci y réalisent un exercice de méditation dans une « […] gestuelle sereine, silencieuse, [qui] évoqu[e] des méduses dans un aquarium peu éclairé » et « […] sur le rythme lent d'une respiration. » (D, 79) Sutty désigne cet ensemble de mouvements comme une « fluctuation » dans laquelle se succèdent des phases d'« étirer relâcher » et d'« inspirer expirer » tandis qu'« [u]n son, doux, très doux, accompagn[e] l'exercice, murmure rythmique sans paroles, musique du souffle sans origine apparente » (D, 79) se fait entendre en fond.

Les derniers se réapproprient le temple qui leur a été enlevé. Ils n'en repeignent pas les portes afin que la Corporation d'Aka ne se doute de rien, mais, par leurs corps, ils réinvestissent les lieux de leurs ancêtres pour y pratiquer une méditation ancestrale. C'est à partir de ce moment que l'investigation de Sutty ne se fait plus uniquement sur la base de « traces » disparates éparpillées dans la ville. Le fait que la protagoniste participe à d'anciennes pratiques est tout à fait essentiel à l'histoire, puisque sa quête change alors. Si d'abord elle doit se contenter d'observer et d'étudier les langues et littératures anciennes, à partir de cet événement, son objectif devient l'apprentissage du Dit et du savoir des derniers. C'est ainsi que ses motivations la mènent dans la montagne, aux côtés de ces descendants qui cherchent à retrouver l'ultime temple-bibliothèque de leurs parents. Les bibliothèques, ce haut-lieu de la littératie, joue ainsi un rôle central dans notre corpus.

Les gestes hérités des anciennes pratiques du temple doivent être tenus secrets, comme si tous les vestiges de cette culture avaient disparu, et ce, pour assurer la sécurité et la survie des « derniers ». Si les exercices de méditation dans l'ancien temple fascinent Sutty, elle retourne très vite à la réalité lorsque tout s'arrête dans la « [l]umière, [le] bruit » avec « fracas et blancheur, comme si le toit avait été arraché. » (D, 80) Tandis que « […] tout autour d'elle, les gens se l[èvent] d'un bond pour sautiller, caracoler, décocher des coups de pieds en l'air […] », la protagoniste se trouve « horrifiée » (D, 80), incapable du moindre geste. En effet, lorsque des agents de la Corporation entrent dans la pièce, tous cessent leurs respirations en commun pour effectuer « les exercices de gymnastique hygiénique prescrits par le manuel de santé à l'usage des producteurs-consommateurs de la Corporation. » (D, 81) Tout est fait pour

garder la présence des individus, ainsi que leurs activités, secrètes. De plus, le bâtiment est situé en marge de la ville, « près du fleuve » (D, 141), un lieu du *saltus* donc, et qui sert de refuge pour effectuer les « exercices proscrits » (D, 141). Les derniers doivent ici se déplacer en un autre lieu que le temple de leurs ancêtres, alors même que cette nouvelle localisation ne possède pas la même dimension symbolique. La protagoniste se retrouve plus tard dans cet entrepôt (D, 141) qu'elle décrit comme « […] moins sûr que l'ancien temple reconverti en gymnase qu'elle fréquent[e] en compagnie d'Iziézi » et dans lequel « on pratiqu[e] bel et bien la gymnastique du Manuel de santé, et ce en guise de couverture pour les exercices proscrits. » (D, 141) Dans ce lieu secret, il n'y a que très peu de lumières et les gens parlent « […] par chuchotis presque imperceptibles. » (D, 141)

Lors de sa première visite dans l'entrepôt, une maz appelle Sutty « ma fille » (D, 158) et évoque l'idée que celle-ci puisse trouver « un partenaire », voire qu'elle puisse devenir « maz » à son tour (D, 158). Sutty pourrait bien s'intégrer dans la communauté des maz, et la faire perdurer par divers moyens, soit filiaux ou maritaux. Tout d'abord, et bien que la protagoniste se trouve en difficulté pour effectuer les exercices quand « […] les autres entam[ent] un enchaînement qui lui [est] encore inconnu […] » (D, 141), son voisin essaye de lui inculquer les bons mouvements « […] par pantomime, en exagérant les postures. » (D, 141) Si nous notons ici une nouvelle preuve du conflit de cosmologies dans lequel se trouve Sutty, ce qui nous intéresse plus spécifiquement est le fait que les gestes anciens puissent encore être enseignés. Malgré le fait que ceux-ci aient été pratiqués longuement auparavant et qu'ils se soient vus proscrire par la Corporation, les derniers membres de cette communauté sont encore capables de montrer la marche à suivre aux « autres », à ceux qui ne sont pas familiers de leur cosmologie. D'une certaine manière, par sa présence et sa bienveillante curiosité, la protagoniste est un élément déclencheur pour ces derniers, qui décident alors de rétablir leurs croyances et leur culture en la partageant avec une personne extérieure. Une habitante d'Okzat-Ozkat lui dit d'ailleurs : « Vous voulez apprendre le Dit, je le sais. Vous devriez aller là-bas. Il n'y a rien ici. Ce que j'ai, ce qu'ont quelques maz. Du bric-à-brac. Et de moins en moins. Silong, ma fille. Peut-être que vous trouverez un partenaire. Peut-être que vous deviendrez maz. Hein ? » (D, 158) La maz reconnaît qu'elle et ses semblables en savent « de moins en moins » (D, 158). Elle est parfaitement consciente du fait que leur savoir s'étiole avec le temps et qu'ils n'arrivent plus à être à la hauteur sans le savoir des livres, sans leurs temples, sans leurs bibliothèques.

Un autre maz montre dans son discours que, malgré le fait que toute une partie de leur culture ait été détruite par la présence de la police, il subsiste dans le cœur des derniers la volonté de renouer avec les coutumes de leurs ancêtres. La décision de Sutty de rejoindre la dernière bibliothèque d'Aka encourage d'autres individus à la suivre. Alors qu'elle demande conseil à un autre maz, celui-ci lui raconte les « temps difficiles » qui ont précédé l'emprise totale de la Corporation. Il lui dit qu'« [o]n brûlait les livres. », que « [l]a police était partout » (D, 161) et que « [b]ien des choses ont été perdues, détruites. » (D, 161) Lui et ses parents se sont alors rendus au Giron de Silong pour y trouver refuge. Il conclut en affirmant : « J'aimerais parcourir ce chemin une nouvelle fois avant de mourir, yoz. » (D, 161)

Si nous revenons sur l'ensemble de notre analyse dans cette sous-partie, il nous apparaît que Le Guin met, plus que Damasio, un paradigme des derniers en avant. Elle décrit une communauté oppressée par un gouvernement tourné vers les nouvelles technologies, la production et la consommation. Son roman envoie cependant un fort message d'espoir. Car, contrairement à Genly dans *La Main gauche de la nuit*, Sutty est pleinement invitée à s'intégrer à la cosmologie d'Okzat-Ozkat. Celle-ci est un symbole de transgression des frontières. Désirant plus que tout en apprendre plus sur la culture des maz, leurs temples, leurs livres, le Dit, elle occulte son but premier qui l'a conduite sur Aka. Au contact des « derniers » de cette communauté, elle assoit sa place en tant que nouveau membre d'une culture qui va être ramenée à la vie. Loin de se laisser abattre par la répression de la Corporation, les « derniers » représentés par l'écrivaine n'oublient jamais leurs ancêtres et les savoirs qu'ils leur ont transmis et pour mieux s'en souvenir, pratiquent les exercices anciens de manière collective. Ces « derniers » sont ainsi avant tout les derniers locuteurs vivants du Dit.

Damasio, de son côté, présente une culture oubliée bien différente. Celle-ci est plus récente et existait encore quelques années avant que ne débute l'action des *Furtifs*. Il semble que la disparition de cette culture serve essentiellement à dénoncer une hyperconsommation rapide des biens culturels et autres dans des sociétés contemporaines qui ne cherchent plus que le progrès et abandonnent sans un regard en arrière ce qui était considéré quelques jours plus tôt comme la « modernité ». Il n'est pas réellement question de « derniers », contrairement au *Dit d'Aka*, car, si Lorca est témoin de cette culture perdue, il est lui-même en décalage avec celle-ci et ne peut s'en revendiquer. L'auteur présente toutefois dans l'histoire une communauté balinaise, établie sur l'Île du Javeau-Doux, en périphérie d'Orange. S'ils sont sans conteste un groupe singulier par rapport à la métropole, nous ne pensons pas qu'il s'agisse de

« derniers » : ils sont issus de Bali et ne sont, de fait, pas les « derniers » de leur culture. Nous reviendrons plus en détail sur le statut de cette communauté dans la troisième partie. En revanche, si le paradigme des derniers n'est pas au centre du roman de Damasio, c'est son exact opposé qui y est mis sur le devant de la scène.

II.2.2. Le Paradigme des premiers

Les Furtifs met en scène assez peu de « derniers ». Il nous apparaît, au contraire, que le roman a pour particularité de montrer des « premiers », ce qui induirait un autre paradigme, celui des premiers. Les créatures qui sont décrites dans l'œuvre sont « nouvelles » et les protagonistes prennent un temps considérable pour tenter de saisir leur nature et leurs modes de vie, ce qui se fait, nous l'avons vu, au prix de nombreux efforts et n'aboutit qu'à une compréhension partielle. La langue des furtifs est un point essentiel de cette nouveauté. Pierre Déléage avance que :

> Le langage mathématique, en s'affranchissant des contraintes de la langue, avait rendu possible un nouvel entendement des lois de l'univers. Cependant, cette nouvelle compréhension semblait adverse à toute formulation en langue ordinaire. Les idées de la théorie de la relativité se heurtaient frontalement au « sens commun » de l'Occident « non parce que la nature elle-même les contredit […], mais parce que la manière dont elles doivent être exprimées équivaut à parler un langage nouveau[235] ».

Ce que dit l'anthropologue au sujet du langage mathématique peut être transposé aux méthodes de communication des furtifs. Ceux-ci se servent de mots, de lettres, de sons, de traces, de glyphes, ils emploient l'ensemble de leur environnement pour exprimer des idées, des sensations, créer des leurres pour se défendre et ainsi de suite. Ainsi, ce « langage nouveau » est tout à fait représenté dans l'œuvre de Damasio à travers des personnages principaux qui peinent d'une part à le comprendre, mais aussi à l'utiliser pour parler avec les furtifs. L'analyse de ces modes d'expression suggère d'établir un rapprochement avec un concept imaginé par la philosophe Vinciane Despret dans son ouvrage de fiction *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*[236] : la « théroarchitecture ». La philosophe la définit comme suit :

> Théroarchitecture (n.f.) : littéralement, « architecture du sauvage ». Si un domaine précurseur de la théroarchitecture s'est bien développé à la fin du XXe siècle, notamment sous l'impulsion du spécialiste des abeilles Karl Von Frisch, et si de très nombreuses recherches vont, au cours du XXIe siècle, être entreprises pour étudier les constructions animales, le nom de « théroarchitecture »

[235] DÉLÉAGE, Pierre. *L'autre-mental. Figures de l'anthropologue en écrivain de science-fiction*, *op. cit.*, p. 35.
[236] DESPRET, Vinciane. *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles : Actes Sud, 2021.

> n'apparaît que tardivement. Il désignera non seulement l'étude des habitats mais également celle des infrastructures les plus diverses créés par les animaux (routes, souterrains, signalétiques, monuments, couloirs de migration, etc.) et s'intéressera plus particulièrement aux dimensions artistiques, symboliques et expressives de ces artéfacts[237].

Cette forme d'architecture animale, qui tient tant de « l'habitat » que de l'art ou de la langue, puisque toutes ces créations comportent des mots et des phrases, se retrouve dans le roman de Damasio. Nous en identifions une première forme dans un glyphe laissé par Tishka sur le mur de sa chambre, dans l'ancien appartement de ses parents. Lorsque Lorca et ses compagnons se trouvent dans la pièce, le protagoniste dit d'abord qu'il ne remarque rien de spécial, puis, à la lumière, ils voient « […] quelque chose, sur le troisième mur, gravé à même la frisette, qu'on ne discerne vraiment qu'avec la lumière affleurante. » (F, 256) Lorca note d'abord une ressemblance avec des « […] énormes coups de patte d'un grizzli […] » (F, 256), « trois cercles griffés, disposés en trèfle. Avec des signes au milieu. Chaque cercle s'élargit à la façon des rides d'un caillou jeté dans l'eau. Comme trois ondes radiales. » (F, 256-257) Il est intéressant de noter que tous les éléments qui sont cités ici relèvent du *saltus* : les « griffes », le « trèfle », les « rides d'un caillou jeté dans l'eau » (F, 256-257). Il s'agit donc bien d'un « texte » animal dont la compréhension nécessite une étude particulière, puisque le protagoniste est incapable d'identifier le sens de ce symbole et se contente de le décrire. Il est précisé plus loin que « le glyphe [est] frais, il v[ient] tout juste d'être gravé » et que « Tishka se dissimul[e] dans la pièce […]. Par conséquent, il n'y [a] qu'elle qui ait pu écrire ces trois signes. » (F, 341) Dans ces quelques phrases, nous constatons une évolution dans la manière de désigner le symbole qui se trouve sur le mur. Il est d'abord dit qu'il a été « gravé », ce qui peut renvoyer tant au fait de « [t]racer des traits ou des figures sur une surface dure avec un instrument tranchant[238] » ou de manière plus large de « [m]arquer fortement, d'une façon pénétrante, vigoureuse[239]. » Par ce double sens, nous considérons qu'il y a une hybridité sous-entendue dans ce verbe, ainsi le glyphe pourrait être gravé par un animal ayant « marqué » le mur de ses griffes, ou bien avoir été « tracé » par une main plus humaine à l'aide d'un outil. Dans la phrase qui suit pourtant, la question est tranchée, le symbole a été « écrit », il s'agit donc bien de la « [r]eprésentation graphique d'une langue[240]. »

---

[237] *Id*., pp. 11-12.
[238] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Graver », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/graver
[239] *Ibid*.
[240] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Écriture », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9criture

Au début du roman toutefois, les protagonistes ne sont pas capables de repérer une nouvelle forme d'écriture, leur connaissance des furtifs est trop mince et leur manière de les approcher, en tant qu'animaux à chasser, ne permet pas d'imaginer une nouvelle langue potentielle. Les furtifs ont une écriture, mais celle-ci prend des formes diverses. Nous avons vu plus haut l'exemple d'un glyphe laissé par Tishka, à l'intention de ses parents. Dans ce cas-ci, l'enfant furtive souhaite faire passer un message et donc transmettre une information à son père et à sa mère pour que ceux-ci puissent la retrouver. Cependant, les protagonistes sont confrontés à d'autres situations. La première trace que trouve le groupe est encore plus opaque : « [s]ur les murs de la salle, il y avait des traces de pattes et de griffes, des bouts de plâtre entaillés à de nombreux endroits – sans doute là où le furtif [a] viré, pris appui, bifurqué. » (F, 134) Ce premier glyphe est trouvé dans le Centre Culturel Capital après la chasse effectuée par la meute de Lorca. Ici, il n'y est fait aucunement mention de langage, de langue ou d'écriture : il s'agit simplement des marques du déplacement de la créature. Ensuite, ils « film[ent] les quatre murs tant les arabesques dessinées par les trajectoires de fuite du furtif se révèlent, à l'infrarouge, magnifiques. Même deux heures après, l'empreinte thermique reste lisible. […] On dirait une fresque géométrique. » (F, 134) Après une première étude, qui s'avère ici assez brève puisqu'ils se contentent d'observer de loin les traces laissées par le furtif, ils y reconnaissent un visuel artistique, mais il n'est toujours pas question de langue ou d'écriture. Damasio montre ainsi des protagonistes ignorants au début de l'histoire. Ceux-ci ne sont pas encore suffisamment ouverts sur l'autre « vivant » pour reconnaître une forme de langage. L'écriture des furtifs est si différente de la leur qu'ils n'ont pas le réflexe d'y voir plus qu'un joli « mandala cinétique ».

L'écrit chez les créatures se distingue très clairement de celui des êtres humains : il se caractérise par une présence systématique d'éléments du sauvage, de l'irrégulier. Au fil du temps, en rencontrant des furtifs, les protagonistes réalisent qu'il s'agit d'une espèce égale à l'être humain qui est simplement différente. Ils deviennent rapidement désireux d'en apprendre le plus possible sur ces créatures, tant pour retrouver Tishka que pour mieux comprendre cette espèce autre qui vit à leurs côtés. Alors qu'ils tentent de joindre un groupe de linguistes, qui appartiennent à ce qu'ils appellent « la cellule Cryphe » (F, 320), les protagonistes sont amenés à visiter une caverne, habitée par des furtifs. Celle-ci remplit tous les critères de ce que Vinciane Despret considère comme relevant de la « théroarchitecture ». Deux personnages en font la description, tout d'abord Lorca, qui dit que « [d]ans cette pénombre, [il] distingue à peine les lettres

alors [il] [s'assoit] et [il] commence à toucher. Religieusement. » (F, 316) Pour lire l'écriture des furtifs, la meilleure façon de procéder est de passer par le corps, le toucher, plutôt que par la vue. Une manière d'appréhender l'écrit qui ressemble beaucoup au braille dont la lecture se fait par le toucher. Lorca décrit les murs comme étant « […] plein de stries, d'impacts, de petits trous dont [il] ne sai[t] pas si ce sont des points sur les *i* ou des coups de becs. » (F, 136) Bien que, cette fois-ci, le personnage sache qu'il s'agit d'écriture, le rapport au corps animal est toujours présent.

La caverne visitée par les protagonistes relève donc à la fois de la *domus*, puisque servant d'habitat, du *saltus* parce que les créatures vivantes l'investissent et le modifient, et enfin du *campus* car il s'agit d'une « bibliothèque », remplie de connaissances destinées à être partagées. Le deuxième personnage qui décrit la caverne est Toni, un artiste fasciné par les glyphes des furtifs depuis de nombreuses années. Il considère que cet habitat « fait squat de fée », qu'il « [y] a des autels et des statues » que « le sol fait comme une église », que « ça pourrait être une crypte ou la planque d'un shaman », également qu'il ressemble à un « temple à l'abandon » (F, 319). Nous notons l'usage du champ lexical de la spiritualité. Celui-ci accentue la fascination qui émane de la description faite par le personnage et fait de ce lieu quelque chose de plus que simplement l'habitat de créatures. L'un des membres du groupe avance d'ailleurs que la caverne est « […] une bibliothèque tactile, sans doute antédiluvienne. » (F, 320) Cette description permet de montrer que les furtifs étaient peut-être présents avant le développement de l'espèce humaine, et donc que ceux-ci connaissaient l'écriture bien avant cette dernière. La conclusion des personnages sur cette caverne est qu'ils sont « […] chez les furtifs ». Ils affirment : « Nous sommes chez eux, ça ne fait plus aucun doute. Et cette caverne, ils l'habitent et ils l'ont habitée depuis des millénaires, ils n'ont jamais cessé d'y être. » (F, 320) Les protagonistes confirment ainsi que les créatures ont existé depuis très longtemps et que ce lieu contient en conséquence des écrits nombreux et anciens.

Damasio donne à voir une langue, une écriture, dont la compréhension nécessite aussi bien l'aide de linguistes, car il s'agit d'une nouvelle forme de langage, que d'aveugles, car la lecture ne se fait pas réellement par la vue, mais par le toucher. C'est lors de la découverte de cette caverne que les protagonistes évoquent « la cellule Cryphe » qui « […] s'est installée ici, aux franges de la Provence, sur cette face nord du massif de la Sainte-Baume […] » (F, 320). Ces linguistes se sont placés au contact direct de l'écriture furtive, dans une bibliothèque entièrement gravée en langue furtive,

pour pouvoir ainsi en étudier les subtilités et les détails. Il nous semble pertinent de rappeler ici le deuxième concept imaginé par Vinciane Despret dans son ouvrage de fiction, celui de « thérolinguistique » dont elle donne la définition suivante :

> Thérolinguistique (n. F.) : le terme « thérolinguistique » a été forgé à partir du grec thèr (), « bête sauvage ». Il désigne la branche de la linguistique qui s'est attachée à étudier et à traduire les productions écrites par des animaux (et ultérieurement par des plantes), que ce soit sous la forme littéraire du roman, celle de la poésie, de l'épopée, du pamphlet, ou encore de l'archive… Apparaîtront, au fur et à mesure que cette science explorera le monde dit sauvage, d'autres formes expressives qui débordent des catégories littéraires humaines (et qui relèveront alors d'un autre domaine de spécialisation, celui des sciences cosmophoniques et paralinguistiques)[241].

Cette « thérolinguistique » correspond au type de linguistique étudié par les personnages dans l'histoire. Lorca et ses compagnons rencontrent en effet un groupe de linguistes aveugles qui se spécialisent dans l'étude de la langue furtive, en particulier à partir des glyphes que ceux-ci laissent sur divers supports. Sur eux repose l'espoir des personnages principaux, dont l'un d'eux dit que « [s]i cette cellule existe, ils savent, ils sauront eux, décrypter les trois signes : *tà ?* […]. Peut-être qu'ils sauront aussi décoder les seize glyphes collectés par Toni. Et nous traduire ce que Saskia a enregistré au *Cosmondo* : des heures d'échanges en trilles, cris, syllabes, niveaux de ton […] » (F, 299). Malgré des semaines de réflexion, les protagonistes n'arrivent pas à déchiffrer le matériau qu'ils ont recueilli. Lorsque tous se réunissent pour tenter de comprendre les symboles laissés par Tishka, « [t]ous les membres de la cellule Cryphe [sont] là, assis en tailleur autour d'un immense plateau de bois posé à fleur de sol et couvert de signes en braille que les huit aveugles [font] tourner, de temps à autre, afin d'en caresser la surface. » (F, 347) En tant que linguistes aveugles, ils sont habitués à étudier des écritures par le biais du toucher. Damasio présente ainsi à ses lecteurices une langue écrite qui est tout à fait lisible par ceux qui ne peuvent pas voir.

Pour conclure, notons le fait que Vinciane Despret précise dans sa fiction que la « […] première occurrence du terme "thérolinguistique" [apparaît] en 1974, dans une nouvelle d'anticipation d'Ursula K. Le Guin "The Author of the Acacia Seeds And Other Extract from the *Journal of the Association of Therolinguistics*"[242]. » Ainsi, bien que nous n'ayons pas cette œuvre de l'écrivaine américaine dans notre corpus, nous constatons que cette question de la langue animale et de toutes les productions qui pourraient en découler font partie à part entière des préoccupations de l'autrice. Quant à la langue des furtifs, elle permet de penser un continuum entre langage animal et

[241] DESPRET, Vinciane. *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, *op. cit.*, p. 11.
[242] *Ibid*.

langage humain et confirme la pensée du zoologiste Donald Griffin, qu'évoque Descola dans *Par-delà nature et culture* :

> Griffin fait […] valoir qu'en dépit d'une adaptabilité sans pareille le langage humain ne diffère pas des systèmes de communication employés par les grands singes ou certains oiseaux, et qu'il est loisible d'appeler « langage » ces dispositifs d'échange de messages. Griffin n'est donc pas loin de Condillac lorsque, sur les bases en apparence plus solides que lui fournissent la biologie évolutionniste et l'éthologie cognitive, il se fait l'avocat d'une continuité des facultés mentales entre l'homme et l'animal, récusant comme un préjugé anthropocentrique étranger à la démarche scientifique l'idée d'une différence de nature entre l'un et l'autre[243].

Nous pouvons parler ici de « continuité » mais plus encore de « dépassement ». La langue furtive se montre plus complexe que celle des humains puisqu'elle repose sur l'entièreté de l'environnement des créatures, s'hybridant en tout et avec tout sans aucune limite. L'anthropologue poursuit :

> […] [m]ême si les signaux sonores des animaux n'atteignent pas la complexité et la richesse sémantique et syntaxique du langage humain, il est ainsi devenu difficile de continuer à prétendre qu'ils constituent de simples expressions instinctives : variations arbitraires et innovations au sein d'une espèce, apprentissage par imitation, correspondance stable entre un signe vocal et un signifié, possible intentionnalité du message et anticipation des effets de sa réception, voilà une série de traits qui plaident pour que l'on accorde aux systèmes de communication de certaines espèces animales à tout le moins le statut d'un langage très élémentaire[244].

Damasio semble s'inspirer directement des propos de l'anthropologue ici quant à la langue furtive. Cela nous permet de faire un point sur les furtifs en tant qu'espèce. Nous les avons désignés comme des « créatures » depuis le début de notre travail, car nous voulions éviter le terme « animaux », qui a tendance à renvoyer aux animaux non-humains qui se distinguent de l'être l'humain. Damasio, s'il instaure dès le départ l'idée que les furtifs sont considérés par le gouvernement d'Orange comme des « animaux », voire comme des bêtes à abattre, démontre tout au long de son roman que ce point de vue est faussé. Son œuvre met en scène une hypothèse, une image possible de ce que pourrait donner la découverte d'une nouvelle espèce. Sa proposition se déroule selon plusieurs phases, passant par la violence, la remise en question, l'étude de l'autre, la communication avec l'autre et l'hybridation partielle, stade ultime qui pourtant n'est pas synonyme d'une complète compréhension de l'autre. Par ce biais, l'auteur montre à ses lecteurices une espèce « nouvelle », dont les membres sont bien les « premiers » à tous niveaux. Damasio termine son roman par une réflexion sur l'un des mots de la langue furtive : « L'un des cinq mille anagrammes du mot swykemg. Ce mot qui peut cacher et déplier la totalité des lettres de la langue furtive. Ce mot qui veut dire "cosmos" ou "monde" ou "l'être", ou la *phusis*, ou je ne sais quoi… / Qui

[243] DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*, *op. cit.* p. 315.
[244] *Id*., pp. 322-323.

veut dire le tout. Tout ce qui vit. » (F, 688) Par ce terme, l'écrivain résume la nature plurielle et difficile à délimiter des créatures. Le furtif est « le tout », partout, et s'incarne en « [t]out ce qui vit » (F, 688).

Les paradigmes des derniers et des premiers sont essentiels à la compréhension des cosmologies de nos auteurices. Si chacun illustre spécifiquement l'un des deux, leurs réflexions se rejoignent. Le Guin interroge la situation des survivants, des « derniers », de ceux qui possèdent encore les souvenirs d'un passé disparu, mais elle ne les laisse pas tomber dans l'oubli. En compte-rendu de son séminaire sur la genèse de l'anthropologie, Fabre évoque les deux modèles ayant permis de penser le paradigme des derniers :

> Dersou Ouzala apparaît à Vladimir Arseniev un soir de 1902, cette rencontre avec le « dernier » des Gold inaugurera un compagnonnage dans la taïga de l'Oussouri que le capitaine, topographe et ethnographe, relatera dans un livre publié en 1921. Ishi, « dernier » des Indiens Yahi, retrouvé agonisant sera recueilli par Alfred Kroeber au Museum de l'Université de Californie en 1911. L'intérêt, l'attention, sinon la fascination que leur vouent leurs interlocuteurs tient au fait que le savoir de ces derniers porte non seulement sur un univers, un milieu de vie, une vision du monde radicalement distincts, mais également sur l'histoire – inscrite dans leur existence – de l'effacement de leur société. Dans les deux cas, leur mort précoce scelle leur destin d'individu-monde, et les transcende héroïquement comme incarnation d'une expérience humaine abolie[245].

À propos d'Ishi, que ses parents ont recueilli, Le Guin dit lors d'une interview :

> Comme je l'ai souvent expliqué, je n'ai rien su d'Ishi, ni des relations de mon père avec lui, jusqu'au jour où ma mère a commencé à faire des recherches à son sujet pour écrire son livre. Je ne sais toujours pratiquement rien de lui en dehors de ce que j'ai lu dans ce livre. / Je crois que mon intérêt pour les sociétés fragiles, les cultures les plus diverses et ceux qui vont vivre chez des peuples étrangers pour apprendre quelque chose d'eux, est d'ordre plus général. / Il tient peut-être à une affinité de tempérament ou d'intellect avec mon père, qui était anthropologue. Comme je l'ai déjà mentionné ailleurs, il étudiait des sociétés tandis que j'en invente. J'ai lu en amateur une foule d'ouvrages d'anthropologie et d'ethnologie (et on peut retrouver ici et là dans mes œuvres des traces de Levi-Strauss, ainsi que de Shapir, de Geertz et d'autres encore). Quant au personnage de l'étranger en pays étranger, du marginal solitaire qui doit s'adapter à un monde nouveau pour survivre, c'est bien entendu un classique de la fiction. La fascination qu'il exerce est intemporelle, peut-être parce que, pendant notre enfance et notre adolescence, nous avons tous été des étrangers qui devaient s'adapter aux êtres souvent incompréhensibles et effrayants au milieu desquels ils vivaient. / Ce thème, ainsi que le relativisme culturel qui imprègne mes romans et mes nouvelles, dérive probablement aussi de la vision taoïste qui refuse de privilégier un ensemble d'impératifs moraux ou de règles de conduite, laissant toujours à l'individu le choix toujours contingent de la « Voie »[246].

Si Le Guin n'a pas connu ce « dernier » qu'était Ishi, nous nous permettons d'affirmer la prégnance de sa filiation anthropologique dans ses textes, notamment dans sa façon de mettre en scène des mondes autres et des derniers, attachés à restaurer leur culture. Damasio prend quant à lui une autre direction : il montre que ce qui était et n'est plus

---

[245] FABRE, Daniel. « Anthropologie de l'Europe », *Annuaire de l'EHESS*, Paris : EHESS, 2015, pp. 403-405. [En ligne] http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/19375

[246] HENNINGER, Bernard. « Interview d'Ursula K. LE GUIN ». Anne-Judith Descombey (trad.), *SOUFFLREVE*, 2010. [En ligne] https://soufflereve.blogspot.com/2010/07/interview-dursula-k-le-guin.html

ne peut plus être récupéré. Plutôt que de sauver une culture perdue, il préfère inciter à la découverte de celles qui sont autres et « vivantes ».

Les œuvres de science-fiction contemporaine de notre corpus mettent le rapport aux autres au centre de leur propos. Ce genre romanesque permet une forme de plasticité quant aux espèces qui peuvent exister dans les mondes fictionnels – nous pensons aux Géthéniens ou aux Akiens de Le Guin et aux furtifs de Damasio – et donne la possibilité à leurs auteurices de créer ce que nous appellerons des « laboratoires » fictionnels. Les œuvres de notre corpus construisent des « mondes », faits de plusieurs cosmologies, qu'elles font coexister, s'affronter, s'hybrider. Les histoires reposent sur l'ensemble des interactions et des relations qui peuvent exister entre ces diverses cosmologies. C'est d'ailleurs pour cette raison, à notre sens, que leurs protagonistes sont systématiquement dans un processus de découverte de formes d'altérités, Genly dans *La Main gauche de la nuit*, Sutty dans *Le Dit d'Aka*, Lorca et ses compagnons dans *Les Furtifs*. Les divers modes de communication inventés par Le Guin et Damasio servent ce même objectif. Pour comprendre une autre espèce, il faut tenter de communiquer. Nous disons « tenter » car, on l'a vu, nous trouvons des incompréhensions dans les trois utopies critiques, des termes intraduisibles, des concepts qui n'existent pas chez les uns ou les autres, une forme nouvelle d'expression orale, corporelle ou écrite.

En définitive, les trois romans illustrent, plus que des « futurs » possibles, des « relations » possibles, tout en en montrant les limites. Si les deux auteurices donnent tous deux une conclusion « positive » à leurs œuvres – les protagonistes ont atteint leurs objectifs – ils précisent par leurs histoires qu'il est impossible de passer complètement d'une espèce à une autre et que seule l'hybridation partielle est possible (et encouragée dans leurs récits). Les points de vue présentés par les auteurices montrent également la dimension plurielle et changeante de l'altérité.

Conclusion de la première partie

La diversité des formes d'altérités dans les mondes fictionnels de Le Guin et de Damasio est particulièrement importante. Elle permet de provoquer différents types d'interactions qui façonnent le rapport au monde des protagonistes. La présence de ces « autres » au sein des récits amène les auteurices à poser des questions sociétales contemporaines, notamment sur la manière dont les êtres humains de cultures différentes interagissent, mais aussi sur le rôle des nouvelles technologies dans notre quotidien et sur la façon de repenser les liens avec le « vivant ». De manière générale, ces interrogations répondent à la grande question du « vivre ensemble » d'une façon plus écologique, plus connectée avec l'environnement. Les protagonistes, qui endossent le rôle d'ethnologues dans ces utopies critiques, posent un regard neuf sur des cultures auxquelles ils n'appartiennent pas, ce qui les amène à remettre en question leur propre cosmologies. La narration est donc construite autour des interactions avec les « autres », qui sont les réels enjeux des récits.

Le fait de parler de « cosmologies » dans notre étude de romans de science-fiction contemporaine nous permet de mieux comprendre les relations entre différentes cultures au sein d'un même monde fictionnel et de démontrer que les conflits qui se produisent entre ces cosmologies ont un impact sur les protagonistes et sur le déroulement du récit. Si les interactions sont au centre des trois utopies critiques, elles convoquent forcément des questions d'ordre communicationnel. Rencontrer différents types d'altérités est une première étape pour les personnages principaux, mais cela ne leur permet pas de comprendre réellement ces « autres ». C'est là que les méthodes de communication entre les individus interviennent.

Les auteurices veulent en effet montrer des langues et des langages qui sont « autres ». Cela met ainsi l'accent sur l'apprentissage des « façons de dire » par les protagonistes. Chez Damasio surtout, il y a la volonté de créer une langue nouvelle, qui transforme tous les sons existant en une langue musicale et productrice d'émotions. Chez Le Guin, nous retrouvons de nouveaux mots inventés, mais le plus important est la manière dont les personnages se servent de la langue pour atteindre les « autres ». Dans *La Main gauche de la nuit*, le langage composite parlé par Genly et Estraven lors de leur traversée du glacier est un moyen de se comprendre en utilisant des termes issus de trois langues différentes – terrienne, karhaïdienne et orgota – plutôt que de ne

s'en tenir qu'à une seule. Dans *Le Dit d'Aka*, ce sont les niveaux de langue qui ont une importance capitale dans la façon de communiquer et la capacité de Sutty à s'y adapter lui permet de s'intégrer au sein d'une cosmologie « autre ».

Dans ce roman, Le Guin démontre une envie de renouer avec le passé. Le paradigme des derniers y est en effet très marqué à travers la communauté des maz et des yoz. L'autrice questionne dans son œuvre la place de ces « derniers locuteurs » et la manière dont on communique sur une culture qui a presque entièrement disparu dans le but de la faire perdurer. Chez Damasio, c'est l'inverse que l'on retrouve puisqu'il présente une espèce nouvelle qui a une culture différente des êtres humains, convoquant ainsi un « paradigme des premiers ». La langue furtive relève à la fois d'une culture de l'oral et de l'écrit, l'auteur cherchant à lui faire incarner une forme d'ultimité en utilisant tous les sons qui existent et en montrant une écriture qui s'inscrit et se grave sur nombre de matières différentes.

DEUXIÈME PARTIE

VIVRE ENSEMBLE ?

Chapitre III
Vivre contre : chasse et traque

III.1. La chasse animale

Nous l'avons vu dans notre première partie, les interactions avec des formes d'altérités diverses sont au centre des propos de nos auteurices puisque leurs utopies critiques mettent en scène des réponses possibles à la grande question « Comment vivre ensemble ? » Nous avons évoqué les langues et la communication dans notre première partie parce que notre corpus se dédie longuement à leur compréhension. L'étude progressive des langues ou des manières de communiquer des autres par les protagonistes serait préalable au fait de « vivre ensemble ». Nous allons maintenant analyser plus spécifiquement les relations entre les différentes cosmologies présentes dans les œuvres, qui peuvent successivement se penser en termes de belligérance, complémentarité et hybridation.

Si les œuvres du corpus questionnent les modalités du « vivre ensemble », c'est à partir d'interactions violentes que débute la rencontre des autres. Nous allons ainsi nous attarder sur un motif présent dans tous les romans que nous étudions : la chasse. Si ce terme paraît avant tout renvoyer à la chasse animale – que nous traiterons en premier lieu – il se décline sous plusieurs formes dont nous avons identifié la présence dans les récits de nos auteurices : la chasse animale, la chasse à l'homme et l'enquête. Si toutes trois ont leurs spécificités, nous retrouvons toujours des chasseurs, des chassés ainsi qu'un processus de traque qui se déroule soit sur toute la durée du récit, soit sur une importante partie de l'histoire. Nous commencerons par analyser les divers terrains de chasse que représentent les auteurices afin d'en étudier les caractéristiques et de mieux comprendre leur intérêt dans les œuvres.

III.1.1. Un imaginaire sonore de la chasse

La chasse est définie comme l'« [a]ction de chasser, de poursuivre pour capturer ou tuer à des fins utilitaires ou par goût sportif[1]. » C'est bien ce que nous retrouvons dans le roman de Damasio comme mode principal d'interaction entre les humains et les furtifs, en particulier au début de son récit[2]. Dans les *Furtifs*, le gouvernement d'Orange, hostile aux furtifs, dispose d'une unité spéciale de l'armée dédiée à la traque de ces « animaux » (c'est ainsi, on l'a vu, que les créatures sont considérées pendant une longue partie de l'histoire). Les opérations qui sont organisées pour les traquer relèvent bien de la chasse animale, comme l'illustrent certains propos tenus par les personnages principaux. Agüero, par exemple, lorsqu'il découvre le Centre Culturel Capital, premier terrain de traque de l'histoire, le désigne comme « [l]a pure réserve de chasse » car celui-ci a été fermé au public depuis plusieurs années et est « [i]nsquattable » (F, 631). Ce lieu culturel donc, ce *campus* dans lequel se rendaient des individus pour s'instruire ou découvrir des œuvres d'art, est réduit à une « réserve de chasse », un lieu du *saltus* dans lequel la « sauvagerie[3] » est partout, ce qui en fait l'endroit idéal dans la métropole pour effectuer une chasse. L'absence de présence humaine pendant de si longues années a permis aux furtifs de s'intégrer pleinement au lieu et d'y installer leurs terriers et autres refuges. S'il est ici clair que le personnage y voit un incroyable potentiel de chasse, nous notons la dimension ironique de sa phrase, puisque :

> Les réserves de chasse et de faune sauvage visent à protéger les populations d'oiseaux migrateurs conformément aux engagements internationaux, assurer la protection des milieux naturels indispensables à la sauvegarde d'espèces menacées, favoriser la mise au point d'outils de gestion des espèces de faune sauvage et de leurs habitats et contribuer au développement durable de la chasse dans les territoires ruraux. La pratique de la chasse y est interdite ainsi que toute autre activité susceptible de déranger la faune sauvage[4].

La réserve de chasse est précisément un espace où la faune est protégée et où la chasse est normalement interdite. Le comportement d'Agüero en dit long sur ce qu'il pense des furtifs. Il trouve un certain contentement en tant que chasseur à pouvoir pénétrer

[1] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Chasse », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/chasse

[2] La présence du motif de la chasse dans *Les Furtifs* est d'autant plus marquant qu'il se retrouve dans un nombre important de pages. En effet, sur les vingt-trois chapitres du roman, neuf sont dédiés à diverses traques.

[3] Rappelons que le « sauvage » est une notion labile en fonction des cultures. Elle est ainsi généralement associée à la marge, au « non-civilisé ».

[4] *OFB*. « Les réserves », site internet de l'Office Français de la Biodiversité, 2023. [En ligne] https://www.ofb.gouv.fr/les-reserves

dans cette « pure réserve de chasse » (F, 631) qui n'a pas connu de présence humaine depuis longtemps et déborde certainement de créatures à traquer.

Les créatures ne sont pas décrites comme monstrueuses par Damasio. Si les lecteurices peuvent comprendre qu'il s'agit de métamorphes surprenants, et peut-être un peu effrayants à cause de leurs transformations physiques, aucun fait n'est évoqué qui pourrait justifier leur traque, si ce n'est que l'incapacité des humains à les comprendre les rend dangereux. Leur chasse n'est donc en rien glorifiée par l'auteur, bien au contraire. Lorsque les protagonistes entrent dans le C3, Arshavin, leur supérieur, leur annonce avant le début de la traque que « toutes les œuvres ont été conservées sur place parce que Civin[5] a refusé de payer le transport et l'assurance » et que « […] le site est donc resté fermé à toute présence humaine pendant plus de deux ans » concluant qu'il y a « […] là un nid potentiel de furtifs qu'on ne trouvera nulle part ailleurs dans cette ville. » (F, 89)

L'écrivain insiste sur le fait que l'absence prolongée des êtres humains permet un ensauvagement de l'espace, alors même qu'il est ici un lieu culturel entièrement bâti par des moyens humains. Une manière subtile de montrer l'adaptabilité et la puissance des créatures furtives, capables sans le moindre problème de s'établir dans des environnements inadéquats pour elles *a priori*. Notons qu'Arshavin parle du « site » (F, 89), une autre façon de nommer le « terrain de chasse ». Le lieu est désigné avec des termes qui rappellent que le groupe est présent pour y effectuer une opération militaire. Il reste ainsi un *campus*, mais les activités qui y prennent place changent. Le personnage surenchérit en parlant d'un « nid potentiel de furtifs » (F, 89), un nid étant un « [a]bri, constitué de matériaux divers, de forme variable selon les espèces, que les oiseaux construisent ou aménagent pour y pondre, couver leurs œufs et élever leurs petits[6] » ou plus largement un « [a]bri où logent différents animaux et insectes[7]. » L'usage du mot « nid » renvoie donc très clairement à l'animalité et plus spécifiquement au refuge des animaux, un « nid » leur servant de lieu de repos. Il est ainsi une *domus* pour eux et celle-ci va ici être assaillie sans merci. Bien que les lecteurices n'entrent dans l'histoire que par le point de vue des protagonistes humains, ceux-ci n'ont pas le beau rôle. La chasse est mise à distance par les personnages, qui

[5] Civin est le nom d'une entreprise dans l'œuvre qui a notamment racheté une partie de l'île de Porquerolles. Elle renvoie très certainement au groupe Vinci, spécialiste en énergies et construction.
[6] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Nid » CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/nid
[7] *Ibid*.

ne parlent pas tant des créatures, mais plutôt des espaces et lieux dans lesquels la traque va se dérouler, installant une distance entre l'objet de leur action et eux-mêmes.

La première chasse présentée dans le roman n'est d'ailleurs aucunement un grand événement collectif : elle est au contraire dissimulée, secrète ; seule une poignée d'individus en connaissent la tenue. Lorca précise que « Civin [a] décidé de [leur] ouvrir le Centre à dix heures du soir, pour limiter les curieux. » (F, 95). La traque prend place la nuit, temps du *saltus* par excellence, puisque les *domus* et *campus*, plongés dans le noir, se modifient et abritent les activités secrètes qui se déroulent dans l'ombre. De la même manière, l'organisme qui ouvre les portes du C3 au groupe tient à éviter que d'autres citoyens viennent observer de plus près ce qu'il se passe dans le centre. Tout est fait pour que ce qui a lieu dans cet endroit ne soit jamais connu : même les agents de sécurité sont évacués. L'activité cynégétique est ainsi gardée dans le plus grand secret, comme si seuls les initiés avaient la permission de voir la chasse se dérouler. Nous ajoutons d'ailleurs que, les furtifs étant gardés secrets au sein du gouvernement (qui les pense une force de subversion possible), Arshavin a inventé un prétexte pour faire ouvrir le Centre, affirmant qu'une menace nucléaire avait été repérée à l'intérieur du bâtiment et qu'il fallait s'en occuper discrètement. Personne en dehors de l'unité spéciale de l'armée n'est donc réellement au courant de ce qui a cours dans le Centre. Par ailleurs, le C3 se trouve dans un « quartier privilège », où, « dès le coucher du soleil, les avenues ressembl[ent] à une station balnéaire, hors saison » (F, 95) un espace résidentiel et calme donc.

Pour Lorca toutefois, le C3 ne se limite pas à un terrain de chasse. Bien sûr, il s'agit du lieu dans lequel il va participer à sa première traque, mais c'est aussi un bâtiment vecteur de souvenirs avec sa femme et sa fille. Là où tous les autres personnages décrivent le Centre avec une certaine distance, comme un simple site dédié à la chasse, le protagoniste parle de « l'île aux minots », où « Sahar embarquait Tishka », « […] entourée de son lac de livres, avec ses poufs flottants, ses bateaux-lits et ses hamacs où elle lui lisait des histoires de tempêtes et de pirates, où elle lui montrait tous les mots en T qui coulaient le long du mur, en vagues de lumière. » (F, 95) Le fait que les furtifs choisissent de s'établir dans un lieu auparavant dédié à la culture dit quelque chose de leur nature « civilisée ». Les chasseurs, en revanche, sont particulièrement animalisés puisque leurs sens, tant la vue que l'ouïe, sont exceptionnels.

Si les personnages se préparent bien à effectuer une chasse, il ne faut pas oublier qu'il s'agit également d'une opération militaire. Nous retrouvons ainsi une hiérarchie

extérieure au groupe : ils sont tenus d'obéir aux ordres de leur supérieur direct, Arshavin, qui lui-même répond à d'autres dirigeants plus hauts placés et ainsi de suite. Une hiérarchie qui est aussi présente en interne directement dans l'équipe de chasse. L'activité cynégétique est donc bien structurée. C'est en effet Agüero qui a le rôle du leader. C'est lui qui prend les décisions et il a toujours le dernier mot quant aux choix à faire au nom du groupe. Il est également le stratège principal qui organise le déroulement de l'opération. C'est donc à lui que revient la tâche d'attribuer les différents espaces aux membres de l'équipe. Il envoie Nèr « dans la Réalité », qui n'a « [p]as trop la gueule d'un biotope à furtif […] » (F, 99) puisqu'en tant que meneur, il est tout à fait conscient des forces et des faiblesses des autres et sait que Nèr est nerveux, sous tension, raison pour laquelle il choisit de le préparer mentalement à la chasse en lui donnant un temps d'hypostimulation rassurant. Il ajoute : « […] il peut tout percer à l'infrarouge, très peu de recoins, ça va le poser. » (F, 99). Nèr est le personnage qui se sert le plus de la vue dans le groupe. Il est également celui qui utilise presque exclusivement des dispositifs et outils technologiques. Il est, de fait, le moins à même d'interagir avec les furtifs. Agüero le met donc sciemment dans une situation où il peut se servir de son matériel sans que ses capteurs ne s'affolent. La stratégie du meneur permet également de remarquer que Nèr est un élément instable dans le groupe, qui a besoin de temps pour être efficace au cours de la chasse.

Il y a une dimension genrée dans cette chasse aux furtifs. La seule femme du groupe, Saskia, est caractérisée par une subtilité sensible, tandis que les hommes sont plus caractériels et portés sur les outils technologiques. C'est d'ailleurs sa solution qui sera privilégiée pour interagir avec les furtifs. Agüero décide de l'espace à attribuer à Saskia en prenant précisément en compte ses facultés et son approche particulière des créatures. Elle récupère donc « les volumes de la médiathèque » (F, 99), un lieu qui est caractérisé par son aspect « cubique », remplie de « boîtes », de « murs face-à-face », de « réverb » et d'« équerre » (F, 99) et compte donc de nombreuses cachettes éventuelles pour les furtifs, des coins, des recoins et des zones d'ombres facilement habitables pour les créatures. Le meneur avance qu'« [e]lle seule est fichue d'avancer dans le cubique, en semelles souples, en étouffant le barouf. » (F, 99) Agüero précise enfin : « Nèr là-dedans, il te vide un bus de furtifs en trois bips. » (F, 99) Ce choix dans l'histoire met en avant une volonté de rejeter une approche trop portée sur le visible et sur l'usage de dispositifs technologiques. Pour atteindre les furtifs, c'est au contraire par la subtilité de l'écoute qu'il faut passer.

Le personnage d'Agüero est présenté tout au long de l'histoire comme un chasseur aguerri[8]. Il est également le meneur de la meute et est montré comme capable d'une grande adaptabilité. En effet, bien qu'il fasse preuve d'une grande agressivité lors de ses premières chasses aux furtifs, il se laisse influencer par la démarche de Saskia et entraîne toute la meute à sa suite. Malgré son autorité sur le groupe, il n'impose jamais sa domination sur les autres. Lors de cette traque, Agüero se rend dans la zone la plus complexe, qui est très remplie et a un aspect « patchwork » avec des « alcôves et balcons courbes, niches à mioches, fauteuils de feutre partout, murs pliés » (F, 99) qui sont autant de cachettes pour les créatures. Il dit : « Un fif se pavanerait sur un fauteuil au premier balcon, même pas sûr que je l'avue, avec ces rambardes pleines. » (F, 99) Il est capable de penser à partir des points forts et faibles des membres de son groupe, mais prend aussi en considération leur caractère et leurs difficultés sans jugement. De la même manière, il donne à Lorca une tâche adaptée à son statut de débutant et s'attribue à lui-même celles qui sont plus complexes. En définitive, il est présenté comme un chasseur aguerri, expérimenté et comme un meneur compréhensif et sympathique. La manière dont ce personnage est capable d'appréhender le C3 nous rappelle ce que l'ethnologue Verdier avance à propos de la forêt, qui « […] apparaît comme un espace de ressources collectif, un bien commun, à l'accès duquel – compte non tenu de la propriété – chacun prétend avoir droit également[9]. » Elle ajoute que : « Toutefois, et c'est là une autre de ses vertus singulières, elle a la particularité de ne céder ses ressources qu'à celui qui sait les trouver ; chasseurs, braconniers, cueilleurs de champignons en témoignent encore aujourd'hui par la passion qui anime leur quête, le secret qui entoure lieux de cueillette et techniques de capture[10]. » En forêt, le chasseur accompli maîtrise donc son terrain et est capable d'en tirer toutes les ressources et tous les avantages dont il a besoin. Dans *Les Furtifs*, Agüero incarne ce même chasseur aguerri, celui qui est en mesure de contrôler son terrain de traque.

Dans la description que fait le personnage de la Philharmonie, salle dans laquelle le meneur chasse, le champ lexical de la nourriture et du repas est très présent. Plus précisément encore, les termes employés relèvent de la pâtisserie :

> Par jardin chuis entré direct sur scène ~ pupitres, câbles, des enceintes ~ suis assis. Paumes au sol, histoire de tâter la température des planches. Frio. La poussière, pfff, foudroie, taquine, une farine, comme s'ils en avaient saupoudré la scène. Mis ma gniaque au calme que mes mirettes acclimatent. Bizarre que les vigiles aient foutu les veilleuses en partant. ¿Por qué no? Se sont dit que ça nous

[8] Sans doute Damasio joue-t-il sur l'homophonie « Agüero »/« aguerri ».
[9] VERDIER, Yvonne. *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, précédé de *Du rite au roman*, Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre (dir.), Paris : Gallimard, 1995, p. 225.
[10] *Ibid*.

aiderait ? A mesure, les masses de crème des balcons bouffent la pénombre, à peine. Ça fait île flottante dans une assiette creuse. (F, 99)

Ce procédé crée un fort contraste dans le cadre de cette traque. Le but premier d'une chasse animale est de mettre à mort un gibier, une proie, cela impliquant une grande violence, des effusions de sang, le tout dans un espace du *saltus*, la forêt. Cet usage du lexique pâtissier dit également quelque chose sur les furtifs. Lévi-Strauss met la cuisine en avant comme associant « nature » et « culture[11] », les animaux sauvages devenant ainsi des plats cuits. Dans le cas des furtifs, les rapports à la pâtisserie les associent à la civilisation, au « cuit » plutôt qu'au « cru ». Les liens avec cette pratique alimentaire les lient également à la douceur, au sucre et à l'enfance, en opposition avec la violence et le sang de la chasse. Une autre forme de contraste apparaît au sein de cette chasse lorsqu'Agüero décrit la poussière qui paraît avoir été mise en scène, comme si les furtifs avaient préparé le décor de cette traque dont ils allaient être les cibles. Le personnage voit d'ailleurs le lieu comme un véritable défi, il reste assis sur le sol, met « [s]a gniaque au calme que [s]es mirettes acclimatent », démontrant un véritable contrôle de lui-même. Il ne se laisse pas dominer par la frénésie de la chasse.

Agüero décrit un peu plus loin les premiers sons qu'il entend : « […] ça commence à grincer, tout en haut, à tiqueter aussi, ting-ding-ding, ting-ding-ding. Le lustre ? Un premier leurre ? Che ! » (F, 99) Sa réaction aux bruits est immédiate puisqu'il les identifie comme un « premier leurre » et tente ensuite de faire réagir les furtifs à l'aide de sa lampe torche, le tout dans un calme absolu tandis que « [l]'adrénaline pulse. » (F, 100) Aucun doute, le personnage est énergisé par la chasse mais il se maîtrise, tant physiquement que mentalement. Sa passion est également représentée lorsqu'il se met à la place du furtif pour tenter de le repérer, il va au-delà de sa nature humaine pour imaginer ce que ferait sa proie : « Où je me cacherais, si j'étais eux ? ¿Donde, Hernan? Si je te traque ? » (F, 100) Agüero observe et analyse les éléments qui se trouvent dans la pièce pour simuler les stratégies des furtifs : « [e]ntre les cristaux du lustre, à contre-intuition ? C'est tellement large, fourni, ça brouille si bien la lumière ? », « [d]ans la bourre des fauteuils, bien au chaud, fourré dans une des deux milles places ? Sous une housse qui flotte ? » (F, 100) Les objets créés par des êtres humains deviennent ici similaires aux arbres, arbustes ou rochers qui pourraient permettre aux créatures de se dissimuler. Le chasseur est plongé dans un lieu sauvage, un équivalent contemporain de la forêt dans laquelle se déroule l'activité cynégétique. Bertrand Hell rappelle les

[11]LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques III. L'origine des manières de table*, Paris : Plon, 1968.

caractéristiques essentielles du chasseur dans son essai *Le Sang noir*, qui ressemblent fortement à celles que montre Agüero dans l'extrait :

> Les chasseurs sont unanimes : en forêt, seuls les sens premiers importent. Nulle instruction ne peut être donnée. Reconnaître des odeurs, déceler un changement de vent, percevoir le cri du geai, pénétrer du regard les fourrés les plus sombres, guetter des bruissements furtifs… Le monde de la chasse est décrit comme un espace d'impressions et de traces fugitives. Il est un univers insoupçonné du commun des hommes, et seul le corps sauvage peut en découvrir la réalité cachée[12].

Si cet extrait démontre les talents de chasse aiguisés d'Agüero, il met aussi en avant l'adaptabilité des furtifs qui ne rencontrent aucune difficulté à se cacher dans les espaces les plus improbables. Ils ressemblent ainsi au renard que décrit Hell :

> Compilations des folkloristes et travaux des ethnologues ont mis en lumière sa [le renard] position ambivalente ; il est à la fois le rusé voleur des traditions orales, l'animal détenteur de la *métis* et celui qui se déplace sur les frontières. Voilà une bête fort singulière, qui oscille entre le pôle masculin (par son caractère sanguinaire) et le pôle féminin (par sa ruse), qui est tour à tour chasseur et charognard, qui circule entre la forêt (son habitat) et l'enclos domestique (son lieu de maraude). Toutes ces représentations dessinent une silhouette aux contours flottants. Mais n'est-il pas lui-même insaisissable ? Étrange animal ! On lui confie le soin d'orner le cou des femmes en une parure chatoyante, mais on n'hésite pas à lui faire subir une mort horrible lors des campagnes d'extermination (utilisation de gaz asphyxiants, telle la chloropicrine jusqu'en 1991)[13]. »

Nous l'avons déjà évoqué, les furtifs sont les créatures hybrides par excellence, qui s'associent à et en tout ce qui les entoure, partageant les « contours flottants » et le caractère « insaisissable » attribués au renard. Les créatures imaginées par Damasio se déplacent bien, elles aussi « sur les frontières » et, si elles ne sont pas caractérisées par une nature de charognard, leur capacité à s'approprier, morceau par morceau, les traits de divers animaux, objets et matériaux en fait des êtres autres, à la marge, qui prennent une pluralité de formes. Leurs métamorphoses les rendent trop différents des êtres humains pour que ceux-ci puissent les voir comme autre chose que des animaux nuisibles à abattre. Si le renard, enfin, « circule entre la forêt (son habitat) et l'enclos domestique (son lieu de maraude) », les furtifs dépassent l'opposition entre ces deux espaces. Deux points de vue sont ainsi possibles : les créatures créeraient leurs habitats au sein même des *domus* et des *campus* humains, les ensauvageant par la même occasion, ou, au contraire, les civilisant puisque le monde moderne est devenu inhabitable. Agüero en est parfaitement conscient et c'est la raison pour laquelle il observe le lustre et les fauteuils avec tant de suspicion. Il ne voit pas une salle de concert, il analyse une zone dans laquelle ces créatures indéfinissables peuvent se trouver en tout et partout.

[12] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, Paris : Éditions L'Œil d'Or, 2012, p. 78.
[13] *Id*., pp. 65-66.

Les divers personnages appréhendent ainsi les créatures d'une façon mixte. Il y a d'un côté la grande nervosité de Nèr, la langue d'Agüero qui décrit les espaces d'une manière très particulière, mais également l'intuition de Saskia. Malgré le nombre de cachettes dans la Philharmonie, le terrain sur lequel prend place la première chasse du groupe est la salle nommée « Réalité », zone laissée à Nèr en raison du peu de furtifs s'y trouvant. Dans cette pièce, « […] [i]l n'y a que quatre accès à protéger, pas beaucoup de caches et une vraie possibilité d'acculer progressivement le furtif […] » (F, 108), ce qui en fait la zone idéale pour piéger les créatures. Notons que, depuis l'arrivée des personnages dans le Centre, les lieux sont tous décrits depuis le point de vue d'un chasseur. Les possibilités d'attaque, de traque et de défense sont ce qui importe le plus pour le groupe. Les protagonistes se préparent justement à lancer leur opération : « Nèr pose son cube par terre et l'hologramme se matérialise. On voit clairement les grappes vitrées au centre de la salle et tout autour, disposés en parts de pizza, les terrains de sport virtuel. » (F, 107-108)

L'usage d'outils technologiques ne s'arrête pas là, puisqu'Agüero, en tant que meneur, demande à Saskia et à Lorca de sortir « les intechtes », d'y « […] entre[r] les coordonnées des trappes et des grilles d'aération […] » et de « […] programme[r] les cigales pour quadriller la voûte. » (F, 108) Les « intechtes » utilisés par le groupe sont des robots ayant la forme d'insectes et des capacités qui s'en rapprochent, tels le bourdonnement ou le vol. Ils sont dirigés ici par des coordonnées précises, une manière numérique de penser et d'organiser l'espace. L'évocation d'un quadrillage est intéressante, celui-ci étant défini comme un « [e]nsemble de lignes, de bandes droites qui se coupent de façon à former des carreaux, des carrés égaux juxtaposés[14] », il renvoie ainsi tant à l'imaginaire numératien qu'à l'ordre imposé par la ligne droite qui est clairement mis ici au service du pouvoir. En parallèle, Agüero et Nèr « monte[nt] les mécas » et les « mett[ent] en place devant les accès [,] [h]ors salle et en mode veille pour garder l'effet de surprise », précisant qu'ils « les allumer[ont] au moment voulu. » (F, 108) Les « mécas » sont des chiens robots qui aboient pour apeurer les furtifs et servent d'élément de surprise au moment de l'opération. Tout l'enjeu de cette mise en place est la traque. Ce qui est à retenir de cette préparation, c'est que tous les éléments qui servent à la chasse, en dehors des chasseurs eux-mêmes, relèvent des nouvelles

[14] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Quadrillage », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/quadrillage#:~:text=masc.-,QUADRILLAGE%2C%20subst.,carreaux%2C%20des%20carr%C3%A9s%20%C3%A9gaux%20juxtapos%C3%A9s.

technologies, ce qui sera amené à changer à mesure que le groupe apprend à communiquer avec les furtifs.

Le *saltus* est bien présent lorsque la chasse débute. Son évocation rappelle bien que les protagonistes entrent dans le monde des altérités « sauvages », mais également dans le monde des forces invisibles, puisque les furtifs sont bien invisibles. Lorca décrit en effet ses camarades comme étant « […] subitement passés dans l'autre monde. » (F, 109) Il détaille successivement ses deux camarades, d'abord Nèr, qui « […] déjà n'[est] plus que rétine, tics coups de nuque, indexation oculaire, commande à paupière et rotations du tronc. » Il ajoute qu'« [i]l [a] déserté son visage et son corps » et « […] n'[est] plus un être humain » : il est devenu « une interface. » (F, 109) La posture de chasseur de Nèr est très différente de celle d'Agüero. Il est un miroir des outils dont il refuse de se détourner, ses mouvements sont mécaniques et il est désigné comme étant une « interface », qui est définie comme une « [j]onction entre deux matériels ou logiciels leur permettant d'échanger des informations par l'adoption de règles communes physiques ou logiques[15] », autrement dit, quelque chose qui n'a plus rien d'humain.

Nèr ressemble bien plus aux robots programmés et automatisés qui servent de soutien pendant la chasse. Saskia, quant à elle, « […] ferm[e] les yeux et pivot[e] la tête sur un arc de cent quatre-vingts degrés avec une lenteur cyclopéenne. » (F, 109) Lorca dit qu'elle devient « une immense oreille verticale », « [u]n radar équipé d'une âme » (F, 109). Contrairement à Nèr, Saskia reste dans l'humain puisqu'elle devient une « oreille ». Sa personne reste présente lorsqu'elle passe en posture de traque, mais il ne s'agit pas d'une « âme équipée d'un radar », c'est un « radar » qui « équip[e] […] une âme », comme si son corps se transformait en dispositif technologique pour la traque. Ce qu'il est important de retenir, c'est que le corps des deux personnages change physiquement au moment où la chasse débute. Il y a une véritable posture de chasseur dans le roman. Les personnages ne se contentent pas de se concentrer : leur mental se modifie, mais leur aspect aussi, ou tout du moins sa perception par Lorca. Damasio présente bien une équipe de chasseurs, qui, bien qu'ils cherchent à capturer et étudier les furtifs plutôt qu'à les abattre et consommer leur viande, restent mus par une forte passion pour l'activité cynégétique.

[15] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Quadrillage », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/interface

Saskia est la seule femme qui chasse dans le roman. De la chasse « réelle », les femmes ont été longtemps complètement exclues : « [l]ourde, forte, la viande sauvage l'est au point d'être interdite aux femmes. Ces dernières ne sont pas seulement exclues de la pratique : la consommation du sang, de tous les abats et des testicules leur est interdite. […] La femme n'est pas apte à supporter la force résidant dans cette chair sauvage[16]. » Si les femmes ne peuvent même pas consommer ces « viandes sauvages » issues du gibier, elles sont également incapables de développer cette « exhalaison "naturelle", caractéristique d'une complexion particulière » attachée à l'homme sauvage. Hell précise : « De par cette exhalaison, l'homme sauvage est diamétralement opposé à la femme. Dans toute l'Europe, les croyances populaires imputent à la femme une odeur générique antinomique à la chasse ; l'effluve féminin serait en effet de nature à troubler et à faire fuir les gibiers[17]. » Damasio en fait pourtant une chasseuse mais au rôle différent : c'est elle précisément qui permettra le contact avec les créatures. Cela est le signe d'un autre positionnement par rapport au féminin, de même que le signe que les furtifs ne sont pas si « sauvages » que cela. La sensibilité de Saskia relève en même temps d'un stéréotype de la construction du féminin en régime patriarcal.

III.1.2. La violence des chasseurs

Si nous revenons au terrain de chasse qu'est le C3, celui-ci pourrait être un chronotope. Lorca insiste en effet tant sur la spatialité que sur la temporalité dans son discours, lorsqu'il dit : « Tu y es, Lorca. / Tu y es. / C'est maintenant. » (F, 109) Lorca, qui est encore un non-initié, ressent bien le moment où le lieu et le temps changent, contrairement à ses camarades, exaltés par le début de la traque. Le personnage fait également une comparaison entre le lieu de la chasse et un « ring », ce qui nous amène à convoquer l'hétérotopie telle que pensée par Foucault. En effet, dans ce terrain de chasse, l'espace et le temps sont liés, ce qui joue un rôle dans l'activité rituelle qui s'y déroule.

La chasse est bien réglementée dans *Les Furtifs*. Elle est également ritualisée : Saskia « embouche son olifant pour sonner l'ouverture de la chasse à la manière

[16] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit.*, pp. 74-75.
[17] *Id.*, p. 75.

médiévale. » (F, 111) Cette façon de marquer le début de la chasse tient bien du rituel. L'emploi de cet instrument, un cor utilisé essentiellement au Moyen-Âge, marque l'entrée dans ce « monde sauvage » qui est celui des furtifs. Le choix de l'olifant, qui est joué « à la manière médiévale », n'est pas non plus anodin : le futur proche décrit par l'auteur et le passé médiéval se mêlent. En tant qu'instrument de musique, le cor produit aussi une agression très violente envers les furtifs qui vivent dans cet univers sonore qui leur est propre.

Si la traque aux furtifs est réglementée et ritualisée, il est un personnage qui tend à la déréglementer. Par ses actions et réactions au cours de la chasse, Lorca crée un décalage entre les véritables chasseurs et lui-même. Il est en effet obsédé par un monde « autre », celui des furtifs, et cela le tient à distance du statut de chasseur. Cela nous laisse penser que le personnage a quelque chose d'un « damné » et correspondrait ainsi au « chasseur sauvage » que décrit l'anthropologue Verdier :

> Ce chasseur, dont on entend passer l'équipage soit dans les airs soit sur terre, est généralement un seigneur puni, et même maudit, pour n'avoir pas observé un rite de l'Église : ayant par exemple quitté la messe pour forcer un cerf ou un sanglier, il a été condamné à chasser éternellement un gibier inaccessible, avec toute sa suite, ses piqueurs, ses chiens[18].

Elle ajoute que « [l]a chasse sauvage est associée à l'oral, soit que son passage en reproduise le bruit, soit encore qu'elle l'annonce[19]. » Hell écrit également à ce propos :

> Insistant sur l'allure fantomatique des équipiers, chroniques anciennes et traditions contemporaines font de la Chasse sauvage une assemblée de revenants. Il faut donner à ce terme toute sa signification. La place dévolue aux chevaux (coursiers dont la fonction psychopompe est bien connue des historiens), la présence à la tête des cortèges d'un géant (créature associée couramment à un guide des trépassés dans les légendes européennes), mais aussi la nature ignée des Chasseurs Sauvages, leur mission augurale et enfin la saison des apparitions (l'hiver), sont autant de signes : ces revenants ne sont pas seulement des larves errant sur la terre, mais bel et bien, pour la plupart, des morts réapparaissant pour un temps dans le monde des vivants[20].

Cette Chasse Sauvage entretient des liens forts avec le monde de l'au-delà, le monde de l'invisible. Personnage principal du roman, Lorca se trouve dans une situation difficile puisque sa fille a disparu depuis plusieurs années. Sa femme s'est également éloignée de lui, le prenant pour un fou incapable de faire son deuil. Si Tishka n'est pas tout à fait morte dans l'histoire, Lorca est tout de même tourné tout au long du récit vers ce monde « autre », ce monde de l'invisible, ce qui portera ultimement ses fruits dans la recherche de sa fille.

---

[18] VERDIER, Yvonne. *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, *op. cit.* p. 228.
[19] *Ibid*.
[20] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit*., p. 221.

Le groupe de personnages est également accompagné par des chiens robots qui ont l'apparence de leurs modèles et en imitent les capacités. Ainsi l'équipe de chasse de Lorca se fait entendre au même titre que le chasseur sauvage et sa suite. Tout est violemment bruyant au cours de cette traque. Saskia annonce « l'ouverture de la chasse », ce son est réglé et rituel, il permet d'indiquer clairement que la traque a débuté. En revanche, à celui-ci s'ajoute le « bourdonnement, enflant, enflant, enflant… vite intense et terrorisant, de ruche qu'on libère » (F, 111) des robots insectes déployés par l'équipe, qui imite le « passage de l'équipage ». Lorca est d'ailleurs clairement en décalage avec le reste du groupe. Si les autres sont habitués à la présence des robots qui les assistent, lui les perçoit presque comme « vivants » et est terrifié par l'ensemble des sons qu'ils produisent. La peur du protagoniste n'est pas justifiée pour un chasseur de furtifs, et c'est précisément l'incapacité de celui-ci à atteindre ce statut qui est de plus en plus visible à mesure que la chasse avance. L'artificialité des chiens robots est cependant marquée dans le discours de Lorca. Celui-ci les désigne en effet par le pronom « ça ». Le texte met en avant le fait que, peu importe à quel point ces engins ressemblent à de véritables animaux, ils ne font qu'emprunter leur apparence et sont programmés pour en imiter les caractéristiques. Lorca dit bien : « Ça va rabattre les furtifs vers le bas de la salle, où nous serons aptes à mieux les tracer. » (F, 111) Cet extrait confirme bien le décalage du protagoniste, qui perçoit les robots chiens alternativement comme des animaux, puis comme des outils.

À la fin de la traque, Damasio met l'accent sur le fait que les chasseurs, dans leur volonté de traquer leurs proies, se mettent au même niveau que des robots imitant des chiens et qui sont par définition des objets mécaniques sans vie. L'auteur montre ainsi à quel point la chasse est déshumanisante pour les individus qui ne sont rien de plus que des « traqueurs », obsédés par leur gibier qui souhaitent à tout prix parvenir à leur fin. Pendant la chasse, le groupe forme en effet un « arc de poussée » qui s'effectue « […] avec les surchiens – un chasseur, un chien, un chasseur, un chien, une chaîne hybride de huit traqueurs soudés […] » (F, 118). Dans cet extrait, humains et robots sont sur un pied d'égalité afin de mener la traque à terme.

Ce qui nous apparaît en lisant cette partie de chasse, c'est que celle-ci est à penser en rapport avec la guerre. Les deux activités sont très liées, puisqu'elles consistent toutes les deux à combattre l'autre et à le mettre à mort. Toutefois, les différences entre chasse et guerre sont nombreuses. L'activité cynégétique sert d'initiation au monde animal, à un monde « autre » donc, et qui permet à l'individu mâle de s'accomplir. La

guerre, en revanche, est plutôt à rapporter au collectif et surtout à la puissance des institutions, de l'État, de la cité qui est à l'origine des combats. L'enjeu de la chasse dans le roman est ici de mener à bien une opération militaire mandatée par l'armée, afin d'étudier des créatures que le gouvernement considère comme des nuisibles pour mieux s'en débarrasser. Lorca dit à propos des chiens robots : « La simulation des prédateurs est parfaite et glaçante, variée à l'envi, j'ai du mal à la dissocier du réel, je voudrais sortir… » (F, 112) Ces outils sont bien reliés à une forme de prédation, un « prédateur » étant un « […] [a]nimal […] qui se nourrit d'espèces animales ou végétales brutalement détruites au risque de les mettre en danger[21]. » Ceux-ci correspondent ainsi tout à fait à un imaginaire de la violence. Puisque nous parlons de prédateurs, nous devons mentionner l'absence quasi totale d'animaux vivants dans le roman de Damasio. Lors de la chasse, Lorca voit « […] des cadavres de vrais rats [qui] gisent déchiquetés » (F, 112), ce qui est l'une des seules références à des animaux réels dans le roman. Le fait qu'ils sont morts donne le ton quant à la place des animaux au début du roman. Cela laisse entendre que la communauté humaine de la France futuriste créée par Damasio a complètement tourné le dos à cet ensemble d'espèces, celles qui restent n'étant plus que des nuisibles, petits animaux qui se dissimulent aux côtés des créatures furtives pour espérer survivre. Il est possible de voir ici que les rats, instinctivement, préfèrent rester proches des furtifs malgré leurs nombreuses métamorphoses plutôt que sur des territoires humains.

Après une pause dans la traque, Agüero met à nouveau en lien leur traque et la guerre. Il parle plus précisément d'« envoyer la guerre », ce qui renvoie aux champs de bataille, aux combats entre êtres humains. Une grande violence se manifeste au cours de la traque. Toutefois, la guerre implique la présence de plusieurs camps humains qui se battent les uns contre les autres. Autrement dit, des groupes égaux en termes de nature. Dans le roman, le fait qu'Agüero utilise le terme « guerre » démontre qu'il les considère comme une espèce égale à l'humain. Juste après ces quelques lignes, il est que le meneur « […] lève le bras […] » et crie « *Venga* ! » (F, 118), qui se traduit approximativement comme « En avant ! » ou « Viens ! », « Venez ! ». Si le début de la chasse a été lancé par l'olifant de Saskia, après une pause c'est le meneur qui initie l'action en utilisant son corps et en criant, une nouvelle manière orale de mettre la chasse en mouvement. L'instant qui suit est tout autant marqué par l'oralité :

[21] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Prédateur », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/pr%C3%A9dateur

> D'un souffle surpuissant, boosté par l'amplification, Saskia entonne le thème de la Poussée. Tellement de fois je l'ai entendue jouer en exercice, néanmoins jamais comme ça ; ce qui sourd de son cor est de l'émotion brute, brutale, de sorte que, placé à cinq mètres d'elle seulement, j'ai l'impression que le pavillon de mon oreille vient d'être décroché de ma tête par une rafale. L'architecture de la salle se met à vibrer. Les grains des grappes tintent en s'entrechoquant. Et sur la plasmap qui scintille en hologramme devant nous, les taches rouges qui filaient en tous sens sont comme suspendues au geste d'un dessinateur sidéré. (F, 118)

Malgré le fait qu'ils ne soient que quatre, Saskia joue un thème particulier, ce qui permet de comprendre que celui-ci fait partie du rite de la chasse. Il est nécessaire à son bon déroulement et est probablement joué par les chasseurs d'autres groupes. Le son de l'instrument ne sert pas ici à prévenir l'ensemble des participants du départ de la traque, puisque les personnages sont tous présents les uns à côté des autres dans une pièce aux limites bien marquées. La musique a pour but de marquer officiellement la lancée de la chasse. Le son produit par l'olifant est par ailleurs lié aux « émotions ». Brutal et puissant : il sert justement d'arme contre les furtifs. Lorca ressent une douleur physique en l'entendant et le lieu est physiquement chamboulé par la musique produite par l'instrument. Nous trouvons également dans cet extrait la première comparaison de la trajectoire des créatures furtives à une performance artistique, puisque Lorca parle du « geste d'un dessinateur sidéré ». Les déplacements des furtifs ont tout d'un dessin, d'une œuvre d'art : l'auteur montre ainsi subtilement que ces créatures ne sont pas de simples animaux.

Si nous nous arrêtons maintenant sur les personnages chasseurs, il apparaît que Nèr éprouve une grande difficulté à sortir de sa posture de chasseur. Il n'éprouve en effet aucune envie de se reposer et d'arrêter la traque car il est en proie à l'embrasement caractéristique de la chasse. Hell écrit : « Plus fort est l'assujettissement du chasseur au sang noir, plus grand sera son éloignement de la norme sociale[22]. » L'anthropologue ajoute : « On estime que, sous l'influence du sang noir, l'homme se rapproche du stade animal. Sa nature sociale se dilue peu à peu, il perd la faculté de s'exprimer à la manière des humains. Sa voix devient sourde, rauque. Les phrases cèdent le pas à des grognements de plus en plus indistincts. L'homme sauvage oublie jusqu'à son identité, il n'a plus mémoire ni de son nom ni de sa filiation[23]. » Nèr est bien montré dans le texte comme étant en décalage par rapport à ses comparses et, si ce n'est pas sa voix qui se modifie, c'est par ses gestes qu'il démontre sa difficulté à s'exprimer et à se canaliser :

[22] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit.*, p. 72.
[23] *Id*., p. 73.

> Agüero s'assoit en tailleur sur le terrain de futsal, Saskia s'isole un peu plus loin, tout retombe. Les chiens sont des statues biomécaniques. Seul Nèr reste debout, électrique, agacé de la pause, gestes convulsifs, supervisant l'espace, incessamment, et réglant ses mires par sa sidérante interface posturale. Agüero lui demande de projeter la plasmap au sol. Elle s'affiche, saturée de rouge. (F, 112)

Cette pause est une sortie temporaire de la transe propre à la chasse. Agüero et Saskia en profitent pour se reposer, dans le calme, tandis que Nèr ne supporte pas cet arrêt forcé. La couleur qui est associée aux furtifs sur ses écrans est également intéressante. Celle-ci rappelle le sang et le danger, démontrant ainsi que les personnages considèrent les créatures comme des ennemis à abattre.

Les descriptions qui sont faites d'Agüero en revanche sont bien plus positives. Celui-ci a une importance particulière dans le roman : il est le chasseur aguerri par excellence et, surtout, il est le plus en mesure de s'adapter. Ce personnage est en effet le premier du groupe à manifester des signes d'hybridation physique avec des furtifs. Sa manière de diriger les chasses a également évolué dans le temps, au fur et à mesure que ses connaissances sur les créatures se sont développées. Saskia dit à son propos :

> Là où Agüero s'était affiné en tant qu'ouvreur, c'était sur le rythme de la chasse. Avant il lâchait les chiens pour susciter la panique et enchaînait sans vraiment réaliser qu'à ce jeu les furtifs finissaient toujours par être les plus véloces. Désormais, il les agressait, attendant qu'ils se dispersent, me laissait écouter puis resserrait l'enceinte. Il alternait attaque et écoute, vision et audition : le petit Nèr et la petite Saskia, quoi ! J'avais réussi à lui montrer qu'il existait une réponse sonique des furtifs à l'attaque. Au moment du chaos, cette réponse était de l'ordre de la plainte réflexe avec des projections de leurres sonores qui souvent reprenaient et retournaient les bruits qui les agressaient. (F, 113)

Notons déjà la présence du terme « ouvreur », qui permet de constater qu'un vocabulaire spécifique est utilisé par les acteurs participant à l'activité cynégétique. Ce mot ne renvoie pas à un rôle particulier dans les groupes de chasse de notre réalité, mais la description qu'en fait Saskia est relativement claire : il s'agit de la personne qui prend les décisions et élabore les stratégies appliquées par l'équipe. Il apparaissait déjà plus tôt dans l'histoire qu'Agüero incarnait le meneur au sein du groupe, mais le discours de la chasseuse met en avant son évolution au fil des années, ce qui fait comprendre aux lecteurices que l'expérience cynégétique s'acquiert avec effort et nécessite du temps. Ce personnage est par d'ailleurs le seul qui tire avec une arme à feu. Il incarne ainsi le chasseur, fusil à l'épaule, qui abat du gibier en forêt. Il dit qu'il « […] pourrai[t] tenter un tir. D'ici » et que « [l]a seringue va esquiver le panneau de basket et frapper derrière. » (F, 113) Puisqu'il utilise une « seringue », il semble que le but de la chasse soit plus de capturer les créatures furtives plutôt que de les tuer, ce qui est tout de même remis en doute quelques lignes plus loin où Agüero utilise le mot « flinguer » qui est une autre façon de dire « tuer » avec une arme à feu. Au moment

où il réfléchit à la meilleure option de tir possible, le personnage parle aux furtifs dans son discours :

> Tu vas te nicher derrière, hein ? Au pire, si j'avance, tu voles jusqu'à la grappe et tu te tankes dans une bulle. Et là, je fous quoi ? Quand on est entrés, les sphères étaient transparentes, toutes. Maintenant, j'en ai déjà quatre qui sont brouillards. Vous y foutez quoi dessus ? Votre sang ? Votre morve argentée ? Votre sperme ? Comment vous faites ça ? Y a un de vous, une méduse, qui s'est sacrifiée ? Je l'ai figée sans même le savoir et ça donne ça : ce voile. De quoi ? Plastoc ? Résine ? Reste qu'à présent, vous avec quatre planques de plus, de beaux cocons ronds où ça va être coton d'aller vous flinguer ! (F, 113)

Bien que le groupe ne sache pas à ce moment précis que les créatures sont bien plus complexes et intelligentes qu'ils ne le pensent, Agüero s'adresse à eux de manière détournée, dans son esprit, en sachant bien qu'il n'obtiendra aucune réponse. Cet extrait démontre cependant que le chasseur s'interroge sur la nature des furtifs et sur la manière dont ils modifient l'environnement. Si Damasio lui fait incarner le chasseur idéal, il le montre aussi curieux et désireux d'en apprendre plus sur cette espèce qu'il traque depuis des années, une caractéristique du personnage qui justifiera par la suite le soutien qu'il accordera à Saskia lorsqu'elle voudra tenter de communiquer avec les furtifs.

Au cours de la chasse, des rapports particuliers se tissent entre les chasseurs et les chassés. Le texte met en avant la difficulté des chasseurs à appréhender les furtifs et leur nature. Les membres du groupe utilisent le terme de « proie » (F, 120) pour les désigner, mais Saskia est toujours perturbée par son intérêt pour les créatures :

> Nous étions si près… De la borne j'entendais presque en son direct la pulsation du frisson, ce battement clair et musical qui se dilatait et ralentissait, prenait une tonalité de métal et revenait vers le bois, alternativement, avec des riffs soudains en entrelacs, inexplicables, qui sonnaient comme une intro de rock gothique. Et plus loin, de la bulle ouatée du simsex provenait une sorte de ronronnement ample et fabuleux, à vertu audiopnique tellement c'était agréable de l'avoir dedans mon casque. » (F, 120)

Elle ne peut en effet s'empêcher, pendant la chasse, de décrire les frissons des furtifs à grand renfort de poésie. Elle les compare à différentes formes de musiques et donne beaucoup de détails sur ce qu'elle entend. Même si elle chasse les furtifs, elle n'arrive pas à faire autrement qu'être admirative et fascinée par les frissons qu'ils produisent. Elle parle même de vertu « audiopnique », qui dérive peut-être d'« hypnotique » et qui laisse entendre que le « ronronnement » est si agréable qu'il en devient thérapeutique. Cette difficulté du personnage à attaquer les créatures rappelle la relation conflictuelle dont parle Hell entre les chasseurs et le chevreuil, à propos de laquelle il avance :

> Sur la sauvagerie du chevreuil, ils sont d'un avis unanime. De tous les gibiers traqués en forêt, il est le moins rouge, et les termes retenus pour le décrire sont explicites ; il est "tout mignon", "sympathique". Sa traque est jugée peu intéressante, ce qui peut surprendre, car, en réalité, il est

> difficile à chasser. Qui a vu un chevreuil surgir d'un fourré en bondissant et courir à toute allure, en zigzaguant de surcroît, ne saurait en douter ! Le saigner au terme de la poursuite ne confère aucun prestige comparable à celui attaché à la mise à mort sanglante d'un vieux sanglier ou d'un grand coiffé[24].

Et ajoute que : « [b]ien au contraire ! On répugne à accomplir ce geste. Pourquoi ? À voix basse, on explique combien l'ultime face-à-face est horrible. Point ici de grognements sauvages, d'instinct combatif. Le chevreuil pousse des cris déchirants et gémit "comme un homme"[25]. » Les furtifs ne s'expriment pas par des cris semblables à ceux des êtres humains. Cependant, les sons qu'ils produisent ont un effet apaisant sur Saskia. La chasseuse se trouve donc au centre d'un conflit qu'elle a des difficultés à régler et ne sait plus si elle est face à des proies ou des créatures avec lesquelles elle souhaite échanger. Les furtifs ne sont pas non plus saignés après la chasse, mais ils sont tout de même ramenés au Récif sous la forme de statue de céramiques qui deviennent des trophées et ce résultat est mitigé, au même titre que le fait de saigner le chevreuil. La transformation en céramique des créatures représente à la fois un succès : le furtif a été attrapé, mais tout autant un échec : il n'est plus qu'une statue sans vie de laquelle il n'y a plus rien à tirer. Ainsi, le fait de capturer ou de tuer un furtif n'a pas de réelle valeur positive. Damasio joue précisément sur ce double résultat pour encourager le dialogue plutôt que la chasse et la confrontation, montrant que tous les efforts déployés par les traqueurs ne servent finalement pas à grand-chose. Dans le cas de Saskia, une sorte de collusion symbolique s'opère entre la chasseuse et les chassés. À la fin de la traque, lorsqu'elle avance vers les furtifs, Saskia les encourage à fuir grâce à sa musique. Elle se place ainsi en complète opposition avec son groupe, ce qui peut justifier l'échec final de l'opération dans le Centre. Lorca dit qu'« [à] l'entendre, on dirait que chaque couac et chaque vrille, chaque onde, chaque stridence qu'elle tire délibérément de l'instrument, et qu'elle projette dans tout le volume, rageuse, sans ordre, hachée, elle l'extirpe de sa colère intérieure et qu'elle les chasse moins qu'elle ne les intime à fuir […] » (F, 118). Saskia est la première personne à considérer que le dialogue est possible avec les furtifs. Bien qu'elle soit une chasseuse expérimentée et exemplaire, habituée à les traquer, elle éprouve de la compassion pour les créatures.

Puisque l'oralité a une place importante dans cette traque aux furtifs, nous devons maintenant mentionner un état de chasse tout particulier dans lequel se mettent Agüero et Nèr. Leur but est de produire le plus de bruit possible, le tout sans la moindre

[24] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit.*, p. 56.
[25] *Id.*, p. 58.

cohérence. Si les sons émanant de l'olifant de Saskia sont brutaux et puissants, ils sonnent juste et forment une musique. Ici, tout passe aussi par l'oralité et la corporalité, mais il n'y a aucune harmonie : « Agüero et Nèr cri[ent] maintenant, ils vocif[èrent] des chants abrasifs et faux, du yaourt, des hymnes de guerre, de l'hébreu, ils siffl[ent] et feul[ent], hors d'eux, méconnaissables, transformés, ils frapp[ent] avec des cubes d'acier sur des bidons vides et pren[nent] les caisses pour les jeter au sol […] » (F, 118). On peut penser aux « charivaris » :

> Toutes les descriptions des charivaris attestent le rôle décisif des manifestations sonores, soulignent l'aspect contre-musical des protestations charivariques, authentiques vacarmes cérémoniels. Le charivari est donc avant tout un vacarme orchestré de bruits oraux et instrumentaux discordants. La protestation bruyante et publique dont est porteuse cette para-musique à signification rituelle manifeste le droit du groupe social lésé à faire entendre son jugement[26].

Dans ce cas précis, il ne s'agit pas d'une protestation de la part des personnages, mais il nous semble que l'ensemble des « bruits oraux et instrumentaux discordants » produits par les chasseurs ont tout d'un « vacarme cérémoniel ». Celui-ci est le résultat d'une transe dans laquelle se mettent les personnages pour être capables d'attaquer efficacement leurs proies, une étape essentielle du rite qu'incarne l'activité cynégétique et sans laquelle elle ne peut s'accomplir. On peut ajouter que : « [l]es multiples dissonances produisent donc, pour qui sait les écouter, une "disharmonie orchestrée" […][27] ». Ici, ceux qui « savent écouter » ces dissonances sont les chasseurs eux-mêmes, créant un ensemble disharmonieux servant un but précis. Si Lorca n'en comprend pas le sens, c'est avant tout parce qu'il n'est pas encore agrégé au groupe, il n'est pas encore capable de réaliser que les furtifs ressentent les émotions qui émanent des cris et des chants de ses camarades et s'en sentent ébranlés. Il finit cependant par participer à ce charivari cérémoniel :

> […] et moi, et moi, et moi je faisais comme eux et je lâchais ce qui sortait de mes tripes sans que j'aie jamais su ce qu'elles contenaient avant – et c'était de la bouillie de cris, un éraillement hystériquement aigu de violence raturée, du crachat de syllabes, mes molaires grinçaient – quand soudain je me mis à hurler comme un veau en arrachant de mon ventre percé une plainte qui me perfora du bassin à la gorge. Pis les larmes jaillirent dans la morve, les sanglots saccadés mangeaient mes hurlements pourtant je ne lâchais rien et je continuais à avancer le visage liquide, trempé de pleurs, en hoquetant ma blessure intime par bloc, pierre à pierre… (F, 118-119)

Lorca produit des sons impulsifs. Contrairement à ses camarades, qui lancent des cris, des hymnes de guerre et autres chants, le protagoniste se contente de crier. Le parallèle avec le veau dans l'extrait paraît être un jeu avec l'idiomatisme « pleurer comme un veau » et renvoie également à l'animalité et à l'enfance. Tel un animal nouveau-né, le

[26] PRIVAT, Jean-Marie. *Bovary Charivari*, *op. cit.*, p. 75.
[27] *Id.*, p. 111.

personnage hurle d'un hurlement instinctif, bestial qui n'a rien d'humain. Les autres chasseurs, en revanche, sont bien concentrés dans la chasse. Lorca dit : « À peine dix secondes, Agüero est sorti de sa transe pour me parler et y replonger illico. Un zap. Il s'était déjà remis à frapper son fût, en barbare, décadencé. Saskia me passa la main sur la nuque et son geste me fit un bien fou. » (F, 119) Ce qui est particulièrement important ici, c'est le fait qu'Agüero soit en « transe », mais surtout qu'il soit capable d'en sortir, de s'exprimer intelligiblement, puis d'y retourner sans la moindre difficulté. Le personnage est présenté comme changeant lorsqu'il entre dans cette transe. Il y a donc bien un passage à un état de chasse pour Agüero, mais il est associé à une figure « barbare » et non pas à celle d'un animal. Il reste humain même lorsqu'il entre dans sa transe.

Malgré les compétences d'Agüero, la fin de l'opération dans la Réalité est marquée par l'échec du groupe, alors même que leur formation de combat est impeccable puisqu'ils : « […] forment […] un triangle compact dont [Lorca] prot[è]g[e] la pointe avec Dober et Boxer. De là où [il était], [il avait] à [s]a droite Nèr, de dos, qui mettait en joue la porte courbée de la sphère et à [s]a gauche Agüero, de face, fusil à l'épaule qui ne lâch[e] pas la borne des yeux. Et derrière eux, Sloughi, Saskia et Botweiler fermaient la retraite avec un mur d'aboiements et de trompe. » (F, 121) Les personnages sont répartis dans l'espace de façon militaire et précise. Nous retrouvons les groupes « mettre en joue » et « fusil à l'épaule », un vocabulaire relatif aux armes à feu, au tir, à la chasse. Même si les fusils contiennent des seringues anesthésiantes, la façon dont la scène est décrite laisse penser que les furtifs vont être attaqués brutalement. Les actions des personnages sont toujours orientées vers l'attaque et la défense : il s'agit bien ici d'un combat. Celui-ci se termine cependant avec la fuite du furtif qui avait été pris en chasse parce que Lorca a cru entendre la voix de sa fille et n'a pas tenu sa position.

Lorsque la traque se déplace dans l'œuvre *Il Cosmondo*, la technique de chasse de la meute penche définitivement vers la stratégie de Saskia : se servir de l'ouïe pour tenter d'interpréter les frissons furtifs. C'est par ailleurs précisément le rôle que tiennent ces traques dans le récit. Elles permettent de mettre en avant les relations conflictuelles de l'être humain aux altérités « sauvages », mais, surtout, elles servent à poser les premiers jalons du changement quant à ces interactions violentes. La chasse est ainsi l'activité qui permet de remettre en question les rapports entretenus avec l'autre. C'est à partir du moment où le groupe entre dans *Il Cosmondo* que Lorca

s'investit plus profondément dans la chasse, toujours dans le but de se rapprocher de son enfant perdue. Saskia, qui reste suspicieuse mais croit en un possible dialogue avec les créatures, soutient son camarade et Agüero, toujours dans son rôle de meneur bienveillant, accepte, lui aussi, de suivre le nouveau. Seul Nèr, furieux que Lorca ait fait échouer la traque précédente, refuse de participer à cette nouvelle opération. Le meneur le « viss[e] à la porte, avec les mécas en veille », avançant qu'il ne « [p]ourra plus gueuler qu'[ils] couvr[ent] mal l'arène vu que le cerbère, c'est lui ! » (F, 128) Le parallèle entre le personnage et le « cerbère », ce chien à trois têtes qui garde l'entrée des enfers dans la mythologie grecque renvoie au rôle de protecteur, de gardien qui doit se montrer intimidant pour empêcher quiconque de passer. Ici, Nèr est mis de côté, tant au niveau physique, puisqu'il ne participe pas à la chasse, qu'au niveau de son intégration dans l'équipe. En tant que chasseur nerveux qui a un besoin viscéral de se servir des outils technologiques, il n'est pas prêt à changer son attitude envers les furtifs. Si la chasse qui a cours dans l'œuvre est la première expérience de dialogue avec les furtifs de la meute, nous retrouvons dans le texte des termes propres à l'armement, ce qui confirme que les personnages sont pour l'instant toujours des chasseurs avant tout. Agüero avance que Lorca « […] connaît la baraque, il va zigonner jusqu'en haut, au mieux. Chaque fois qu'il peut, il ouvre du volet, bouge les meubles de poco peso, [lui] dégage les axes de tir et cale les portes ouvertes à l'intérieur que la seringue puisse se faufiler jusqu'au fif sans s'enfarger. » (F, 128)

Damasio montre, à travers le discours de ses personnages, qu'un lieu peut être aussi détaillé et aussi profondément pensé par l'être humain que possible, les acteurs du « vivant » peuvent, rien que par leur présence, se le réapproprier. Par ailleurs, plusieurs conclusions peuvent être tirées de l'analyse de cette maison. L'écrivain démontre tout d'abord une supériorité de la part du vivant non-humain, parfaitement capable de s'adapter, peu importe les situations. En développant l'aspect positif des métamorphoses continuelles des furtifs, un contraste apparaît entre les créatures et les citoyens d'Orange, qui sont dépendants des nouvelles technologies, et ainsi incapables de la même adaptabilité que les furtifs. Damasio montre également que l'œuvre du C3 reste une création artificielle qui a toujours été destinée à cesser de fonctionner.

De manière générale, le groupe de chasseurs est décrit comme un ensemble violent et féroce, mais qui est composé de personnages ayant les compétences nécessaires pour faire évoluer leur rapport aux furtifs. Si Agüero, Saskia et Nèr sont très clairement décrits comme des traqueurs accomplis, l'intégration de Lorca à l'équipe n'est pas sans

incidence sur le résultat de cette chasse. L'auteur profite de cette chasse pour montrer à quel point les créatures du vivant qu'il a créées sont supérieures en tous points aux machines et c'est par le son qu'il marque cette opposition. En effet, après un premier échec dans la Réalité, le groupe est confronté à une nouvelle défaite dans l'œuvre *Il Cosmondo* :

> Les chiens aboient et bondissent vers le haut, trois bons mètres ! Ils retombent dans un chuintement pneumatique, leur tête articulée pivote à trois cent soixante degrés sans parvenir à se fixer quelque part, le son siffle et se répercute partout sur les parois sans qu'on sache où porter le regard et tout à coup, j'ai un acouphène… Dober perd sa tête qui roule, ses pattes vibrent et se détachent, les autres surchiens se jettent sur lui dans une furie mécanique tandis que la porte qu'ils gardaient se déchire subitement, par le centre. (F, 132-133)

Si les furtifs n'attaquent pas directement les êtres humains, ils n'hésitent pas à agresser les chiens robots qui servent de soutien aux chasseurs. L'extrait que nous venons de citer met l'accent sur leur nature de machines, d'objets dont les membres peuvent s'articuler de manière inhumaine tandis qu'ils essayent, inlassablement, d'atteindre leur cible. Le nom de l'un des robots canins, « Dober », est par ailleurs de sinistre mémoire, les dobermans ayant été les chiens des nazis, entre autres. L'un de ces robots perd tous ses membres sans qu'aucun sang ne soit versé et qu'aucun cri de douleur ne se fasse entendre. Le furtif qui s'attaque à eux se sert du son, en restant hors d'atteinte des machines qui en deviennent folles, malgré le fait qu'elles soient précisément programmées. La créature arrive même à les faire s'attaquer les uns les autres, brouillant justement cette programmation.

Damasio laisse ici plusieurs indices quant à la nature des furtifs. Tout d'abord, ceux-ci sont parfaitement capables de se défendre et de se débarrasser de ces objets sans vie que sont les robots chiens. En effet, le passage se termine par : « Le son strident cesse aussitôt. Les chiens s'éteignent. Le silence tombe alors dans la salle, massif, insultant. » (F, 132-133) Ici, le bruit représente l'attaque de la part du furtif et le silence qui lui fait écho symbolise la fin de la chasse. La résistance et la riposte des créatures se font donc par le son, de la même manière qu'eux-mêmes ont été agressés. Cela permet de démontrer que les furtifs dominent cet univers : les humains n'ont pas réussi à le maîtriser suffisamment pour en capturer un, en revanche, leur proie s'est enfuie sans mal en se débarrassant de leurs outils technologiques en quelques instants seulement. Saskia conclut cette chasse en disant : « Le furtif est sorti. / On l'a raté. / Encore. » (F, 133) Sans l'avoir vu, la chasseuse sait que la créature n'est plus dans la pièce. Elle met ici l'accent tant sur le fait que leur traque a échoué que sur la répétition de cet échec. Le groupe tourne en rond pendant ses chasses et ils n'arrivent « toujours »

pas à mettre la main sur un furtif. Enfin, à présent que la proie s'est enfuie, il ne sert à rien de la poursuivre car la chasse aux furtifs implique un repérage très précis du lieu, le choix d'une pièce en particulier et ne peut donc se transposer en dehors de ces zones.

La chasse a avant tout un rapport à la virilisation dans nos sociétés, à l'initiation des jeunes hommes en vue du passage à l'âge adulte. Chez Damasio, elle est bien réglementée et ritualisée. Si elle sert à l'initiation de Lorca en tant que chasseur, elle est pourtant ici caractérisée par un ratage complet. Le protagoniste ne parvient en effet pas à atteindre le statut tant convoité et subit la traque plus qu'il n'y participe. La présence de Saskia, en tant que femme, bouleverse également l'ordre habituellement établi dans les chasses initiatiques, qui sont dédiées aux mâles. Toutefois, dans *Les Furtifs*, ces ratages sont tournés de façon positive. En effet, les personnages de Lorca et de Saskia sont ceux qui amènent leurs compagnons à reconsidérer leurs rapports aux créatures furtives. Ce sont eux qui encouragent le dialogue et tendent à aller vers une compréhension des furtifs.

Nous avons concentré cette partie sur *Les Furtifs* car il s'agit du roman mettant le plus en scène cette catégorie particulière de chasse. Si les autres œuvres de notre corpus parlent bien de traque, il ne s'agit pas de soumettre des animaux. La seule occurrence de cette chasse provient du *Dit d'Aka*, lorsque Sutty achète un « manteau de cuir usé mais solide revêtu de la toison soyeuse qu'on avait laissé sur la peau. La doublure de la capuche, légère et duveteuse, provenait de la fourrure d'un animal des montagnes […] », à propos desquels sa logeuse dit : « Il n'en reste plus. Trop de chasseurs. » (D, 130) Pour que la chasse soit évoquée, la protagoniste a besoin d'aller dans un « magasin de vêtements d'occasion » (D, 130) et d'y trouver un manteau en cuir pour son périple. La traque animale ici renvoie plutôt à une action du passé, puisqu'il n'y a maintenant plus d'animaux dans les espaces sauvages en raison d'une chasse trop intense. Ce n'est d'ailleurs pas dans une boutique récente que Sutty trouve ce vêtement, mais dans un magasin « d'occasion » (D, 130). Ainsi, ce type de chasse n'est clairement pas au centre du propos dans les deux utopies critiques de Le Guin ; en revanche ce sont d'autres catégories de l'activité cynégétique qui vont concentrer l'attention.

III.2. La chasse à l'homme

Pour traiter de la chasse à l'homme dans notre corpus, rappelons un terme développé par Le Guin dans l'un de ses essais dans *Le Langage de la nuit*, celui d'« Ombre[28] » écrit avec une majuscule. Elle dit à son propos :

> L'homme est la civilisation – il est érudit, aimable, idéaliste, respectable. L'Ombre est tout ce qu'il faut réprimer pour devenir un adulte respectable et civilisé. L'Ombre est l'égoïsme contrarié de l'homme, les désirs qu'il n'ose avouer, les jurons qu'il n'a pas prononcés, les meurtres qu'il n'a pas commis. L'Ombre est le côté obscur de l'âme, l'inavouable, l'inadmissible[29].

Cette figure nous accompagnera tout au long de cette partie. En effet, si cette « Ombre » est à mettre en parallèle avec le mal, elle renvoie au péché dans un univers religieux, mais aussi au « refoulé » au sens psychanalytique du terme.

Si cette « Ombre » dont parle Le Guin paraît terrifiante, elle n'en est pas moins au centre de chaque personnage des romans de notre étude, puisque chacun a ses désirs. Il nous apparaît intéressant d'associer cette figure au personnage de Lorca dans *Les Furtifs*. En effet, le protagoniste s'éloigne, aux yeux des membres de la cosmologie d'Orange, de ce statut d'« adulte respectable et civilisé ». Au contraire, toutes ses actions sont teintées de son désir maladif et obsessionnel de retrouver sa fille, désir qu'il garde secret, même auprès de ses camarades de chasse pendant une grande partie du récit. Le comportement du protagoniste s'oppose à « l'esprit des masses » qu'évoque Le Guin dans son essai *Le Langage de la nuit*, « […] qui produit les cultes, les croyances, les modes et les enthousiasmes passagers, la soif de prestige, le conformisme, les idées reçues, la publicité, la culture pop, tous les ismes, toutes les idéologies, toutes les formes creuses de la communication et de l'"être-ensemble" qui empêchent toute réelle communion ou tout vrai partage[30]. » Dans *Les Furtifs*, Lorca cherche, par tous les moyens, de s'éloigner de l'« esprit des masses » présent dans la cosmologie d'Orange. Il rejette violemment l'usage des nouvelles technologies, pourtant massivement utilisées par les autres citoyens, refuse de se faire surveiller et, pire encore, il s'intègre à un groupe de chasseurs qui traquent des créatures considérées comme monstrueuses par le gouvernement d'Orange, le tout pour retrouver sa fille, dont il refuse d'accepter la mort. Il incarne par excellence celui qui se place contre ces

[28] LE GUIN, Ursula. *Le Langage de la nuit*, *op. cit.*, pp. 67-68.
[29] *Ibid*.
[30] *Id*., p. 73.

éléments à la base de la cosmologie d'Orange et refuse d'y devenir un « adulte civilisé ».

III.2.1. Confronter les nouvelles technologies et le vivant

Ce qui intéressant dans *Les Furtifs*, c'est que pour se sauver et se dissimuler, la meilleure stratégie possible repose sur l'instinct et sur les capacités issues du *saltus*, du furtif avec lequel les personnages s'hybrident. Lorca se trouve, au début du roman, poursuivi par plusieurs miliciens sur la place d'Hakim-Bey dans un quartier défavorisé de la ville pour avoir soutenu son ex-femme qui y donnait gratuitement cours, de manière parfaitement illégale. Pour se débarrasser de ses poursuivants, il entre dans un immeuble dont il « [a]val[e] les cinq étages sans [s']en rendre compte […] » avançant qu'il s'agit d'un « […] signe que l'entraînement a porté sacrément ses fruits. » (F, 54) Il est important de rappeler que cet extrait se déroule après l'épreuve du cube, qui lui a permis de prétendre au statut de chasseur. Alors que Lorca prend ici le rôle de la proie dans cette traque, il ressent « une furieuse bouffée d'instinct » qui le « cloue subitement au sol et [lui] intime de ne pas sortir. » Il entend d'ailleurs dans son esprit : « *Il y a une cache. Cache-toi. Toi.* » (F, 54) Damasio présente ainsi un personnage humain qui est sauvé grâce aux capacités furtives qu'il a obtenues par son hybridation avec des créatures. L'auteur montre l'instinct comme quelque chose de positif, voire de vital, et l'oppose aux outils technologiques. Par ce moyen, Damasio ne ferait ainsi que réécrire l'opposition Nature/Culture sous celles d'instinct sauvage/technologies et de bien/mal.

Le passage que nous venons de citer est en tout cas la première occurrence d'une chasse à l'homme dans le roman. Ce que nous constatons, c'est que cette traque ne se déroule pas de la même manière que celle qui vise à capturer des furtifs. Le point de vue présenté est cette fois-ci celui de la proie qui n'est jamais définie comme telle. Si nous nous arrêtons un instant sur ses chasseurs, ce sont des miliciens au service du gouvernement d'Orange. Ceux-ci ne sont pas du tout décrits comme le groupe de chasse de Lorca. Il n'y a pas non plus ici cette forme rituelle que nous avions observée chez la meute des protagonistes : les miliciens suivent le personnage sans plus de cérémonie. De plus, malgré le fait qu'ils traquent un hors-la-loi, il n'y a, à aucun moment, de notion de danger qui ressort dans le texte. Si Lorca dit d'eux qu'ils « sécurisent » les différents étages, l'emploi des guillemets par le narrateur montre une

forme d'ironie dans sa description, il laisse clairement entendre que cette sécurisation n'est pas d'une grande utilité. Si nous comparons cette chasse à celle du groupe de Lorca dans le C3, nous notons déjà l'absence de termes militaires ou relevant d'une grande violence. Il est question plutôt de sécurité, de miliciens plutôt que de chasseurs et ceux-ci ne sont pas décrits comme pris d'une effervescence cynégétique. Un point commun cependant : Lorca, en ouvrant la trappe menant au toit, dit le faire « trop bruyamment » : le son est donc ici aussi important parce qu'il donne une indication sur la position de la proie.

L'instinct évoqué plus tôt nous rappelle ce que dit Hell à propos des hommes qui deviennent des animaux sauvages : « Mais il y a davantage encore à acquérir que la force physique. Épisode classique des légendes médiévales, le motif de la découverte d'un trésor est la métaphore d'une croyance solidement établie dans la pensée archaïque, selon laquelle l'homme devenu animal sauvage acquiert son instinct, comprenons sa capacité à voir des réalités imperceptibles pour les humains[31]. » Le protagoniste, en s'hybridant avec un furtif – puisqu'en les regardant, les humains les « céramifient » et les créatures s'intègrent en eux – peut tout à fait être assimilé à cette image de l'être humain transformé en animal. Il gagne tant en capacités, puisqu'il est capable de se dissimuler plus efficacement, de monter les escaliers plus rapidement, mais surtout, il obtient cet « instinct[32] », cette « capacité à voir des réalités imperceptibles pour les humains[33] ». Lorca dit :

> Me demandez pas comment je l'ai repéré, ou su, c'est comme si je l'avais su toujours, sur ce même palier, côté droit, juste à l'aplomb d'un paillasson *Welcome* calé contre une porte sur laquelle était écrit, à la main, Famille El-Harrabi, il y avait à deux mètres cinquante de haut un gros bloc de climatisation blanc dont la totalité du moteur avait été retiré. Il ne restait que la grille, laquelle s'enlevait, et j'avais juste la place de m'y glisser et d'attendre. (F, 54-55)

Notons déjà l'interpellation des lecteurices, qui n'est pas courante dans le roman de Damasio et qui ajoute à l'interrogation du narrateur sur la manière dont il a réussi à se cacher, puisque, bien sûr, encore une fois, Lorca « ne sait pas ». Il réussit à insérer son corps dans un espace très réduit, dans lequel il n'aurait pas dû pouvoir entrer en temps normal. Le choix de la cachette ne se fait pas non plus au hasard. Le nom de famille est écrit « à la main », une écriture qui n'a donc rien de technologique et qui annonce la « Famille El-Harrabi », la famille renvoyant clairement à un lieu de la *domus* dans lequel vivent plusieurs individus et où, en plus, un « paillasson *Welcome* » participe à

[31] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit.*, p. 104.
[32] *Ibid*.
[33] *Ibid*.

suggérer l'hospitalité du résident qui va accueillir Lorca dans son appartement. Ce début de traque montre déjà le rôle tenu par le protagoniste dans l'histoire : tous les éléments sont parfaitement alignés pour que Lorca ne soit pas retrouvé, comme si son rôle de « héros » le protégeait de tous les dangers.

La zone dans laquelle se dissimule le personnage, plongée dans l'ombre, correspond par ailleurs totalement aux cachettes appréciées des furtifs, Damasio l'y fait entrer pour mieux montrer comment il devient, progressivement, un hybride. Notons cependant que, pour se dissimuler, c'est l'instinct furtif qui l'emporte sur la raison de l'être humain. Lorca dit : « J'ai grimpé en opposition pied-dos jusqu'à la hauteur du climatiseur, j'ai retiré la grille puis basculé dans le bloc en position couchée en priant que les attaches rouillées ne cèdent pas, et j'ai replacé la grille au moment où le tandem de connards atteignait le cinquième étage, les yeux rivés sur le puits de lumière qui tombait du toit ouvert. » (F, 55) Le protagoniste détaille sa cachette, permettant aux lecteurices de bien comprendre tout son processus de dissimulation. Par ailleurs, à l'image des furtifs, Lorca préfère fuir, se cacher plutôt que de combattre puisqu'il sait qu'il sera dans une mauvaise posture s'il se fait attraper. Il est bien question de le capturer et de l'incarcérer ensuite et non pas de le tuer, ce qui se rapproche finalement aussi de la méthode de chasse aux furtifs que nous avons vue plus tôt. Le protagoniste désigne ces chasseurs par « le tandem de connards » (F, 55) pour dénigrer les miliciens. De la même manière, il n'éprouve pas une réelle peur, au contraire de sa première traque de furtifs où il est bien plus tétanisé en entendant les chiens. Le protagoniste ressemble donc à une créature furtive. Alors qu'il est caché, il observe les miliciens dont l'attention est « vampiris[ée] » par « [l]a trappe béante » (F, 55), en un probable parallèle avec les nouvelles technologies, puisque les individus sont tellement habitués à voir leur attention attirée par des éléments énormes dans leur champ visuel et dont ils n'arrivent plus à détourner le regard. S'il n'y avait jusqu'ici que très peu de peur de la part de Lorca, il dit ici qu'il « tremble » à cause de sa « foutue trouille » (F, 55), une manière familière de parler de « peur » et qui le saisit de spasmes si intenses qu'il pense se faire instantanément repérer. Il précise cependant que les miliciens n'ont « [p]as un regard de [s]on côté, où le palier est sombre et vide. » (F, 55)

L'efficacité de la cachette du protagoniste met en avant cette opposition clairement entendue dans le roman de Damasio : le vivant, à travers les furtifs, réussit toujours à surpasser les dispositifs issus des nouvelles technologies. Cela confirme notre précédente affirmation selon laquelle l'auteur transforme l'opposition Nature/Culture

en vivant/technologie. Tandis que Lorca est « […] coincé dans un bloc de climatisation avec deux miliciens dont les boots mart[èlent] le toit au-dessus de [lui]. », il dit avoir une « impression de déjà-vu. Surréaliste. » (F, 56). Il se pose par ailleurs la question, en réalisant qu'il est cerné de toutes parts : « Je ne savais pas si je devais continuer à me cacher ? sortir ? fuir ? » (F, 56) Malgré sa qualité de soldat, de militaire, il est incapable de faire un choix pour échapper à ceux qui le traquent. Il est renvoyé ici à son réel statut, celui de chasseur débutant. Pire encore, il est relégué au rang de « chassé » néophyte, incapable de se sortir seul de cette situation. C'est bien le furtif avec lequel il s'est hybridé pendant l'épreuve du cube qui le sauve et l'empêche de tomber aux mains de la milice. Damasio présente donc un protagoniste humain en décalage avec l'intégralité de son environnement : il n'est pas capable d'accepter le décès de sa fille, sa femme refuse de rester avec lui, il est un mauvais chasseur et éprouve des difficultés pour assurer sa propre sécurité. Ces caractéristiques sont cependant essentielles à la construction du protagoniste et sont des traits que l'on retrouve classiquement chez le héros : le courage, la ténacité et l'amour notamment.

L'hybridation furtive de Lorca est alors l'élément déclencheur qui le rend capable de régler l'intégralité de ses problèmes, précisément parce qu'il a fait preuve de ténacité. Il retrouve ainsi sa fille, renoue avec sa femme, devient un membre à part entière de son groupe de chasse et incarne une figure de meneur parmi la résistance dans la suite du récit. Lorsqu'il échange avec son ami hacker Zilch, qui le suit à distance via ses appareils électroniques, il lui demande où se trouvent les miliciens, ce à quoi son comparse lui répond « Bout du toit. Scannent les cheminées. Matent les balcons. Comprennent pas. » (F, 56) Alors même que les membres de la milice sont passés devant la cachette de Lorca pour monter sur le toit, aucun d'eux ne l'a repéré. Zilch dit qu'ils « scannent les cheminées », les hommes utilisent des moyens technologiques pour retrouver leur proie, ce qui ne les avance ici à rien. L'ami du personnage est d'ailleurs tout autant surpris que les miliciens par les capacités de dissimulation de Lorca et lui-même ne parvient pas à le situer sur ses radars. Le personnage principal est donc complètement sorti de la surveillance technologique de la ville, ce qui a tout d'aberrant dans la cosmologie d'Orange, qui ne jure que par ce moyen pour contrôler ses citoyens. Cette première « chasse à l'homme » permet tant de montrer l'inutilité de la milice de la ville que de mettre en avant le fait que, sans le vivant, les êtres humains ne peuvent survivre dans cet environnement hostile rempli de technologies.

Dans l'un des extraits de son roman, Damasio fait une critique sociétale forte : la ludification, à travers le jeu vidéo, est au service de la répression. Celle-ci amènerait ainsi les individus à jouer et à perdre leur esprit critique, tout en acceptant les formes de fascisation du monde. Au cours du récit, les protagonistes se rendent au ministère de la Défense dans lequel ils sont confrontés à une étonnante expérience :

> Dès le passage du sas, on vous confiait une « arme » qui n'était en réalité qu'une manette en plastoc destinée à choisir et à piloter le drone (armée de l'air) ou le bot (armée de terre) qui allait singulariser votre expérience et vous mentorer vers votre « champ de bataille ». À savoir la salle d'attente où l'on vous parquerait sur des caisses ludifiées, style FPS du pauvre, ou le mobur (bureau mobile) où l'on daignerait, si vous aviez le grade adéquat, vous recevoir sans trop de délai. (F, 166)

Les personnages se tiennent dans un lieu supposé représenter la linéarité littératienne de la rigueur administrative qui est ici transformé en « FPS », littéralement « *first person shooter* » en anglais, qui est habituellement traduit par « jeu de tir à la première personne ». Ce type de jeu vidéo consiste, pour le dire très simplement, à pointer une arme de tir sur plusieurs séries d'ennemis. À l'écran, ce genre de jeu présente une vision subjective : les joueureuses voient uniquement les mains et avant-bras de leur personnage pour leur donner une sensation d'immersion où ils se mettent à la place du tireur. Ainsi, ce bâtiment gouvernemental reprend les codes d'un jeu vidéo qui a avant tout pour objectif de distraire des joueureuses. Toute l'importance de ce lieu est ainsi supprimée dès les premières minutes. L'auteur critique à la fois l'institution que représente le ministère de la Défense, qui fournit des manettes en plastique aux visiteurs, mais aussi une certaine utilisation du jeu vidéo, qui imite des armes pour le loisir.

Notons d'ailleurs que Lorca parle d'« arme » entre guillemets, augmentant l'artificialité et le ridicule de la situation. L'écrivain critique ainsi la ludification militaire du jeu vidéo, en montrant la banalisation de l'usage des armes à Orange, celles-ci étant mises dans les mains de chaque individu qui se présente au Ministère. Nous avons évoqué la répression de la part du gouvernement, mais nous trouvons ici plutôt un vocabulaire militaire. Ces deux thématiques rejoignent la « chasse à l'homme », puisque les manettes distribuées aux visiteurs permettent de contrôler des outils technologiques ayant pour but de se battre contre d'autres êtres humains. Il est également question d'un « champ de bataille » (F, 166) virtuel au sein de la salle d'attente, une zone délimitée donc dans laquelle des affrontements fictifs ont lieu.

Si cette ludification du combat est avant tout une critique de la part de Damasio envers un certain usage du média vidéoludique, cet extrait donne aussi à voir une

inclination particulière du gouvernement futuriste pour la traque. Il est question dans l'extrait d'un « drone » ou d'un « bot » qui peuvent tous deux être utilisés pour combattre, mais également pour effectuer des surveillances. Les drones en particulier reviennent à plusieurs reprises dans le roman en tant qu'outils de prédilection, programmés pour quadriller l'ensemble de la ville d'Orange en continu. Les bots ne sont pas en reste puisque nous avons pu observer leur utilité lors des chasses animales dans la sous-partie précédente. Tant les canidés que les insectes robots employés par l'équipe de Lorca avaient avant tout pour but d'acculer les furtifs et de réduire leurs chances de s'enfuir. Ces deux outils technologiques, mis ici à disposition de n'importe quel visiteur pour le faire patienter, montrent bien à quel point les gouvernements de la France futuriste décrite dans le roman sont devenus friands de ce type de dispositifs.

L'auteur des *Furtifs* dénonce un penchant pour la violence de la part de certains États, qui n'hésitent pas à mettre dans les mains de leurs citoyens des armes, ou ici des imitations, cela ayant pour conséquence une incroyable minimisation de l'usage premier de ces outils. Dans cet extrait, leur utilisation est placée dans un contexte militaire, dans un champ de bataille, en rapport avec des armées, mais le parallèle avec la chasse est bien présent. Il s'agit de traquer des êtres humains et de les mettre à mort, de la même manière qu'un chasseur tirerait sur un animal, le tout réduit à une activité divertissante. L'anthropologue Hell décrit ce phénomène dans son ouvrage *Le Sang Noir*, où il met en avant le fait que la sociologie considère la chasse comme un jeu, avançant qu'« [i]l y a là une surprenante banalisation d'un geste qui, à [s]on sens, ne peut être mis sur le même plan que les activités ludiques (golf, marche à pied, etc.)[34]. » Dans le ministère de la Défense, nous assistons bien à cette ludification du combat et de la traque. Si nous repensons aux miliciens qui poursuivent Lorca dans le passage précédemment étudié, ceux-ci appliquent complètement le protocole de leur gouvernement qui les incite par tous les moyens dans leur quotidien à se reposer sur des outils technologiques. Ainsi, il n'est pas si étonnant de les voir déstabilisés dès que leurs capteurs ne repèrent plus rien.

[34] *Id*., p. 9-10.

III.2.2. La traque et l'espionnage

La traque humaine est donc normalisée, voire incitée, au sein de la France futuriste de Damasio. Lorsque les protagonistes prennent le rôle des proies, ils se font chasser par les miliciens et autres acteurs du gouvernement d'Orange, et ce à plusieurs reprises. L'activité cynégétique recouvre dans le roman un conflit entre les instances dirigeantes et les rebelles, qui sont systématiquement traqués dans le but de mettre fin à leur résistance. Si les personnages principaux se lancent au début du récit dans des chasses animales, visant à capturer et étudier des furtifs, ils finissent rapidement par se trouver eux-mêmes en position de « chassés », puisque des individus de la rébellion connaissent d'importantes informations sur les créatures. Leur participation à ces activités de résistance sont d'abord acceptées par leurs supérieurs du Récif pour qui toute connaissance sur les furtifs prime sur le reste. Damasio réalise, avec l'Orange de son roman, une illustration des civilisations technologiques telles que Deleuze et Gattari les ont pensées.

> Il est probable que, à un certain niveau, la nature se distingue de l'industrie : pour une part l'industrie s'oppose à la nature, pour une autre part elle y puise des matériaux, pour une autre part elle lui restitue ses déchets, etc. Ce rapport distinctif homme-nature, industrie-nature, société-nature, conditionne même dans la société la distinction de sphères relativement autonomes qu'on appellera « production », « distribution », « consommation ». Mais ce niveau de distinctions en général […], présuppose […] non seulement le capital et la division du travail, mais la fausse conscience que l'être capitaliste prend nécessairement de soi et des éléments figés d'un procès d'ensemble. Car en vérité – l'éclatante et noire vérité qui gît dans le délire – il n'y a pas de sphères ou de circuits relativement indépendants : la production est immédiatement consommation et enregistrement, l'enregistrement et la consommation déterminent directement la production, mais la déterminent au sein de la production même[35].

Damasio fait bien dans son roman une critique d'un capitalisme néolibéral qui s'incarne dans l'entreprise d'Orange, aux commandes dans la métropole. Les logiques de production et de consommation y sont par ailleurs largement présentes : les narrateurices ne cessent de montrer comment Orange conditionne ses citoyens grâce aux systèmes de forfaits, aux lieux déshumanisés qui isolent les individus et aux méthodes d'interaction qui ont cours dans la métropole. Les nouvelles technologies utilisées dans la ville pour surveiller les habitants rappellent le *Panopticon* de Bentham[36], proposant un « panoptique » lié aux dispositifs technologiques. L'auteur illustre à travers Orange l'idée selon laquelle il y a bien une surveillance omniprésente

[35] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, *op. cit.*, pp. 9-10.
[36] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, *op. cit.*

dans notre société contemporaine, mais que celle-ci se veut plus discrète et subtile que celle du *Panopticon*.

Le motif de la traque et de l'espionnage est en effet présent à Orange dans les rapports des individus de pouvoir et des citoyens. Lorsque le gouvernement parvient à attraper des rebelles, ceux-ci doivent effectuer l'équivalent de travaux d'intérêt général pour le compte de la ville afin d'être réhabilités et surtout gardés sous bonne surveillance. Lorca et ses comparses rencontrent des rebelles lors de la prise du complexe Brightlife, un immeuble réservé aux citoyens les plus fortunés[37]. Ce bâtiment est avant tout un lieu de vie, composé de plusieurs grands appartements mais également d'un spa et d'une piscine. Son nom, « Brightlife », signifie littéralement « vie brillante » et illustre parfaitement sa richesse. Lorsqu'ils entrent dans le bâtiment, Lorca et son groupe « […] débouch[ent] devant des baies vitrées larges comme des écrans de cinéma. » (F, 205) Les écrans sont tellement omniprésents dans la cosmologie d'Orange que, pour imaginer la taille d'imposantes vitres, on les compare à ceux-ci. Depuis ceux-ci, les personnages sont « [a]ux premières loges pour voir les premiers militants traînés au sol sur le parvis, mains dans le dos. » (F, 205) Nous pourrions considérer que les individus chassés ne sont pas traités comme le seraient des proies animales, toutefois, le fait qu'ils soient « traînés au sol » avec leurs « mains dans le dos » (F, 205) laisse voir une certaine violence : ils ne sont pas conduits civilement en-dehors du complexe, mais sont tirés au sol telles des carcasses immobiles. Il serait tout autant possible de discuter du fait qu'ils ne sont pas purement et simplement exécutés sur place, mais nous avons déjà constaté que les chasses animales mises en scène dans *Les Furtifs* ne visent pas à ramener un cadavre dans le but de le consommer ou comme un trophée de chasse, l'objectif est au contraire la capture. Il en est de même ici.

Lors de la prise du complexe, il n'est aucunement fait mention du danger que pourraient représenter les agents de la milice. Au contraire, la présence d'un attroupement au pied du complexe montre à quel point les forces de l'ordre sont dépassées par la situation. Ce sont pourtant elles qui doivent s'assurer que les civils restent en sécurité et surtout qui ont pour mission de capturer l'intégralité des rebelles. Ici, ce sont les proies qui choisissent le terrain de chasse, ce sont elles qui se préparent

[37] Les complexes comme celui que nous étudions dans l'œuvre de Damasio ne sont par ailleurs pas sans rappeler l'actualité dans les pays anglo-saxons, et plus particulièrement aux États-Unis en 2025, avec l'influence massive des GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft) qui grandit de plus en plus.

longuement à l'avance pour s'assurer que tout se passe au mieux le moment venu. Les miliciens se contentent de suivre automatiquement leurs provocations sans chercher à prévenir leurs futures actions. Nous retrouvons ces membres de la milice peu dégourdis, qui se reposent avant tout sur leurs outils de surveillance pour effectuer leurs traques. Ainsi, il n'est pas si étonnant de voir les rebelles réussir leurs actions sans plus d'inquiétude vis-à-vis d'eux : « […] Fled saute du parapet ! Il angle dangereusement vers la foule puis brusquement s'élève enchaînant des huit très courts au-dessus d'un taxile en flammes - il a mis son masque filtrant, il monte et monte, nous salue d'un geste rapide et atteint bientôt le niveau des toits. » (F, 206) Malgré la profusion de miliciens au sol, prêts à tirer sur tous les résistants qui escaladent les murs du complexe, certains rebelles n'hésitent pas une seconde à atteindre les toits du bâtiment en volant, complètement exposés aux tirs potentiels. Lorca évoque d'ailleurs le chaos qui prend place au sol, avec les véhicules en feu et la foule au pied du bâtiment, ajoutant du désordre à l'opération. L'incompétence des miliciens annonce ainsi que l'emprise du gouvernement d'Orange sur ses citoyens est loin d'être totale et que les actes de rébellion ne sont pas vains.

L'immeuble au sommet duquel ils choisissent de se poser représente à lui seul l'opulence et la richesse des citoyens privilégiés d'Orange. Nous voyons ainsi dans la prise de ce complexe un retournement carnavalesque[38], où les individus les plus désavantagés prennent la place des privilégiés. Les pratiques carnavalesques et les charivaris sont en effet des moyens anciens de résistance à l'oppression politique et sont repris ici au cours d'une lutte dans une France futuriste. Ces formes de rébellions marquées par le carnavalesque sont également à mettre en comparaison avec des manifestations actuelles, telles les zones à défendre (ZAD). Celles-ci sont des zones qu'occupent plusieurs militants, le plus souvent de manière illégale, afin de se battre pour protéger l'environnement et s'opposer à des projets de construction. Plusieurs membres de la résistance s'envolent pour atteindre le sommet du bâtiment. Lorca dit que : « Quelques minutes anxieuses coulent et ça y est, toute la Céleste est maintenant en vol, enspiralée autour des thermiques, tandis qu'au sol les policiers tentent, en retour et en vain pour l'instant, d'éteindre les bûchers pour couper les ascendances. » (F, 207) Le nom du groupe de militants renvoie tant à ce « [q]ui est situé dans le ciel […], qui est propre au ciel[39] » qu'à ce « [q]ui est relatif au ciel en tant que séjour de la divinité

[38] FABRE, Daniel. *Carnaval ou la fête à l'envers*, *op. cit.*
[39] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Céleste », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/c%C3%A9leste

ou des élus[40]. » Damasio joue sur ces deux significations du terme. Dans le roman, la Céleste est caractérisée par la maîtrise de l'espace aérien de ses membres, qui s'affranchissent du contrôle exercé au sol par le gouvernement. Cependant, ce collectif joue également un rôle symbolique puisqu'il encourage les citoyens à se battre pour leur liberté. Le fait que les militants volent pour atteindre le toit du complexe n'est par ailleurs pas anodin. En effet, les résistants décident de se placer au point le plus haut du bâtiment. Si cela leur permet de dominer la scène et d'avoir un grand champ de vision, ils sont également symboliquement au-dessus des miliciens qui sont bloqués au niveau du sol.

Nous avions déjà noté les lacunes des miliciens dans le roman et ce passage ne fait pas exception. Les policiers tentent des actions qui n'aboutissent pas, ils sont non seulement incapables de faire face aux rebelles et de les capturer, mais ils n'arrivent pas non plus à gérer le feu qui s'étend au sol. Il y a d'ailleurs une opposition intéressante ici entre les miliciens et les membres de la Céleste : les derniers utilisent les fournaises pour se déplacer dans les airs, tout à fait capables de s'accorder à leur environnement, tandis que les premiers y voient une menace dont ils n'arrivent pas à se débarrasser. Ce feu sert tant à exprimer la rébellion de la part des militants dans une démonstration de violence, qu'à assurer la sécurité des rebelles qui s'en servent pour orienter leurs planeurs. Toujours est-il que la rébellion se fait dans l'espace aérien, moins stable et saisissable que le terrain terrestre sur lequel grouillent les miliciens.

Les nouvelles technologies ne sont pas absentes lors de cette scène. Elles sont ici employées par les miliciens, ce qui renforce l'idée qu'elles sont systématiquement mises du côté des chasseurs, de ceux qui souhaitent entretenir ce « vivre contre » les autres. À l'opposé, les protagonistes se débrouillent par leurs propres moyens. L'immeuble qu'ils doivent escalader fait dix étages, chacun comportant un balcon, une nouvelle forme de luxe à Orange, puisqu'il n'en est jamais fait mention ailleurs dans la ville. Agüero, en bon chasseur, prend le temps d'estimer la difficulté de l'opération en « sor[tant] sur la terrasse » (F, 207) pour mieux observer la façade :

> Trois mètres par étage mais avec la rambarde tu chopes facilement le balcon supérieur. Une corde rouge traverse la façade. Verticale. La ligne de vie. Trois gadjos se hissent dessus, suivis par des drones d'une race que je connais pas. D'autres grimpent en solo directement par les balcons. Des mabouls. Saskia jette un œil en bas. Trente mètres de vide. Du vide urbain. Avec béton au bout. Si tu glisses, tu crabouilles. Rien que monter sur le parapet vitré, épais comme un doigt, ça te met le cardio en mode rotor 4 000 tours minutes. (F, 207)

[40] *Ibid*.

Ce qui attire d'abord notre attention, c'est l'usage d'un vocabulaire numératien qui revient à plusieurs reprises dans l'extrait. Le personnage parle tant de hauteur que d'épaisseur ou de vitesse, le tout pour mettre en avant le danger que représente l'ascension de cette bâtisse. Si, lors de la chasse aux furtifs, le meneur faisait tout autant preuve de sang-froid, il se montre ici bien plus prompt à l'exactitude en utilisant des données chiffrées. De la même manière, l'outil technologique n'étant pas ici de leur côté, Agüero doit donc être capable d'estimer les distances et autres éléments d'importances à partir de ses propres connaissances et non plus grâce à des capteurs. Nous l'avons vu avec les planeurs dont se servent les membres de la Céleste pour atteindre le toit du complexe, ils utilisent les réactions physiques produites par le feu et l'air pour se propulser en hauteur, alors même qu'un dispositif électronique aurait pu les y amener bien plus facilement. Les chassés n'ont donc pas le loisir d'utiliser de tels outils et, finalement, n'en ressentent peut-être même pas le besoin. Pour les membres de la résistance, qui luttent contre le gouvernement d'Orange, il est parfaitement cohérent qu'ils se détournent des dispositifs employés à outrance au sein de la ville. Dans l'extrait, le personnage parle d'ailleurs de la « race » (F, 207) des drones. Un terme qui renverrait plutôt aux êtres humains ou aux acteurs du vivant, pourtant il est employé ici pour désigner des machines, laissant entendre que celles-ci sont si diversifiées qu'il est possible de ne pas en connaître certaines. Cela renforce encore l'idée selon laquelle, à Orange, les altérités « technologiques » ont une place importante au sein de la société et permettent au gouvernement d'effectuer une surveillance généralisée. L'aspect utopique du roman serait alors l'idée d'effectuer un retour vers le passé, vers des modes de vie plus traditionnels et un respect de la nature et du vivant.

En présentant ce type de chasse, l'auteur montre que, si les nouvelles technologies sont du côté des chasseurs, l'instinct et le vivant se trouvent systématiquement du côté des proies. Les rebelles qui ne sont pas directement affiliés à la Céleste, puisqu'ils ne se servent pas non plus de moyens technologiques, doivent eux se servir d'une corde pour grimper. Un exercice physique difficile et dangereux, puisque toute chute peut leur être fatale. L'extrait présenté ci-dessus montre que les protagonistes prennent un réel risque en participant à cette action de résistance. D'une part, ils se positionnent contre la milice d'Orange, bien que leur présence soit autorisée par leurs supérieurs directs, mais ils risquent également leur vie en se comportant comme les autres rebelles. Ce qui est intéressant en lisant les mots d'Agüero, c'est que le vrai danger ne vient pas des miliciens. Ceux-ci participent à créer une situation de danger, mais ils ne

représentent pas un péril majeur. Ainsi, le véritable risque se trouve dans les éléments qui composent et entourent le bâtiment : sa hauteur et le sol dur que rencontreront ceux qui chuteront. Pour les personnages, le fait de braver ces dangers plutôt que d'affronter la milice est essentiel parce que cela souligne leurs opinions politiques. Notons que ce qui est hostile aux personnages ne relève pas du tout du vivant, mais au contraire, se trouve sous la forme des constructions urbaines. Cela peut possiblement s'expliquer par le fait que les rebelles s'attaquent à un complexe comprenant uniquement des appartements, donc des lieux de la *domus* dans lesquels des individus vivent et tissent des liens entre eux. Ainsi, les militants qui escaladent la façade assaillent violemment ces logements familiaux et ensauvagent le lieu. La manière dont les personnages décrivent le bâtiment renforce encore cette idée. Il est dit dans le roman que « [s]ur la façade, ça bourrasque pas mal. » (F, 208) et Saskia avance que, « [p]arvenue au balcon du dixième, [elle a] cru atteindre l'Everest. » (F, 209). Le complexe n'est plus tant une maison qu'un lieu du « sauvage ».

Avec leurs compétences furtives, Lorca et Agüero ensauvagent aussi les lieux de vie. Ils n'y voient plus seulement le domicile convivial d'une famille, mais bien un terrain de chasse, sur lequel eux-mêmes se font traquer. Rien dans ce complexe ne reste finalement une *domus* à part entière. Tout est ensauvagé et perturbe l'équilibre de ces habitations. Lorsqu'ils se trouvent rattrapés par des miliciens au niveau des appartements, le protagoniste dit qu'« [a]lors ils [ont] commencé par la cuisine, le cellier, le salon, la salle de réalité, les deux chambres du bas. L'appartement […] fait dans les deux cent cinquante mètres carrés sur deux niveaux. » (F, 212) La taille des logements paraît correspondre à ceux d'un complexe aussi luxueux, mais elle est également un avantage pour l'auteur qui y insère une scène de traque. Le fait que Lorca énumère ainsi toutes les pièces qui se trouvent dans l'appartement met l'accent sur les nombreuses possibilités de cachettes dans lesquelles ils peuvent s'installer le temps de la chasse. Le personnage principal dit d'ailleurs que : « [p]endant toute la visite, [il] n'aurai[t] pas su où était Agüero, pas plus que lui n'aurait deviné où [il] étai[t], pas saisi quel miracle de cachette il eût été capable de se dénicher pour échapper aux recherches. » (F, 212) Alors qu'ils sont traqués, les deux personnages utilisent inconsciemment leurs capacités furtives pour se dissimuler. Celles-ci sont tellement efficaces que ni l'un ni l'autre ne sait où se situe son collègue. Lorca parle bien ici d'un « miracle » pour désigner la cachette de son compagnon, soulignant sa grande compétence en termes de dissimulation.

Si les protagonistes ensauvagent l'ensemble du complexe, celui-ci est au départ un modèle de *domus* mixte, puisque la présence d'un parc de loisir et d'un jardin relève plutôt du *campus*. À ce métissage initial s'ajoute ainsi une part de *saltus* par la présence des personnages et des autres militants. Le toit du complexe est décrit par Saskia comme extrêmement beau et luxueux, à l'image du reste du bâtiment. Il est désigné comme une « merveille de parc paysagé » (F, 212) et comprend de nombreux éléments naturels, tels des « […] potagers en permaculture et des îlots de graminées, un verger d'arbres matures et des pelouses ovales ouvrant des plages moelleuses où s'allonger. » (F, 213) Ceux-ci relèvent cependant plutôt de l'univers domestique. Toute la verdure qui se trouve sur le toit a été entièrement pensée par des êtres humains, dans le but de créer un espace de loisir par excellence à disposition des riches habitants des appartements. Notons que la forme même de ces éléments naturels a été artificiellement définie, puisque les pelouses sont « ovales » : tout a été fait sur mesure, la nature est sous contrôle et n'est aucunement libre. Damasio décrit par ailleurs des objets humains dédiés au divertissement, tel le « jardin d'enfants », le « jardin éolien où des harpes vibr[ent] sous les rafales », les « barbecues en pierres » ou la « piscine abritée » (F, 213). Même le jardin d'enfants est conçu de façon réfléchie, Saskia dit qu'il s'agit de « l'œuvre d'un artiste, avec des balançoires ailées et des toboggans-toucans. » (F, 213) La flore n'est pas en reste, puisqu'il est question d'un « théâtre de verdure » et de plusieurs jardins. Ces éléments sont cependant systématiquement sous le contrôle d'un désir d'uniformisation. La verdure est associée à un « théâtre », un bâtiment et une pratique humaine, les jardins sont agencés de la manière la plus esthétique possible et les pierres qui forment des « barbecues » relèvent d'un luxe bien plus que de la présence naturelle de roches. Tout est donc artificialisé.

La présence de ces éléments relève d'un luxe à Orange. La surprise et l'indignation de Saskia lorsqu'elle découvre la zone en dit long sur son exubérante richesse. Dans sa description des quartiers dédiés aux forfaits « standards », les enfants qui se retrouvent dans les terrains de jeu sont associés à la crasse, aux mauvaises odeurs, presque à de la vermine à cause de l'état dans lequel Orange laisse les parcs. Une conception qui rappelle bien celles que peuvent avoir nos banlieues populaires. Les jardins, terrasses, balcons, barbecues et autres objets qui se trouvent sur le toit du complexe ne sont en effet jamais mentionnés dans le reste de la ville, laissant penser que seuls les résidents riches profitent de telles installations. Le personnage compare d'ailleurs cet espace aux squares de la ville dédiés aux citoyens standards, qui ont des « toboggans en plastocs brisés » et « trois buissons de base » (F, 213). Les foyers

moyens n'ont donc accès qu'à des attractions standards pour leurs enfants. Ici, les bancs sont simples et sans fioriture, aucun détail dans leur conception n'est mis en avant, si ce n'est la matière dans laquelle ils ont été construits qui, en plus d'être un matériau de piètre qualité, est « brisé ». Le fait que ces structures soient si abîmées montre qu'Orange ne prévoit aucune rénovation pour les squares des individus les moins fortunés. Le personnage conclut d'ailleurs que ces squares « […] pu[ent] la pisse et satur[ent] de mômes. » (F, 213). Les lieux dédiés aux jeux des enfants sont donc insalubres. Ces écarts de richesse flagrants dans le texte accentuent la critique que fait Damasio du capitalisme et des inégalités qui en découlent.

La traque qui prend place dans le complexe BrightLife est représentative des inégalités très marquées au sein de la ville. Si les rebelles sont bien des proies, ils sont aussi les instigateurs de la situation, puisqu'ils tentent de faire entendre leurs revendications en s'en prenant aux foyers de citoyens fortunés. Ils se placent ainsi en pleine lumière et la riposte qui suit de la part de la milice n'en paraît que plus justifiée : ils répriment un acte de rébellion qui met en danger les habitants d'Orange. Damasio présente cependant cette traque depuis le point de vue des protagonistes, eux-mêmes chasseurs, qui en montrent les dangers dans leur discours. Ce choix permet de donner une dimension différente à la scène. Les lecteurices, qui suivent depuis le début du roman le groupe de Lorca, ont constamment été mis face aux opinions des protagonistes, présentés dans l'œuvre comme des individus souhaitant lutter contre un gouvernement qui oppresse ses citoyens. Ainsi, tandis qu'ils se font chasser pendant leur ascension du complexe, ils paraissent être dans leur bon droit, luttant aux côtés des camarades résistants qui les aideront plus tard à se battre pour la protection des furtifs. Les chasses à l'homme que présente Damasio dans *Les Furtifs* respectent toujours un même schéma. Ce sont les protagonistes qui sont pris en traque et se servent de leurs compétences furtives nouvellement (et inconsciemment) acquises pour se dissimuler. Les miliciens sont systématiquement moqués par l'écrivain, qui semble vouloir rappeler à quel point le gouvernement d'Orange tel qu'il l'écrit est pour lui critiquable. Là où les personnages principaux ont une organisation stricte dans le cadre de leurs activités cynégétiques, les chasses à l'homme sont bâclées par les policiers qui n'ont aucun protocole à suivre et se servent à outrance des dispositifs technologiques qu'ils ont à leur disposition. Les capacités furtives des protagonistes les mettent d'autant plus en difficulté. Damasio montre ainsi une nouvelle fois que ces technologies rendent les êtres humains dépendants et, surtout, qu'elles limitent, à terme, leurs capacités de réflexion.

Si les miliciens sont incompétents lorsqu'ils se retrouvent face aux protagonistes, le gouvernement d'Orange se montre bien plus efficace dans une traque d'un autre genre : la surveillance accrue et quotidienne de la population. Comme l'avance Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir* : « L'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard ; un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir, et où, en retour, les moyens de coercition rendent clairement visibles ceux sur qui ils s'appliquent[41] ». Les dirigeants de la ville appliquent scrupuleusement la méthode décrite par Foucault. En effet, lorsque Lorca et ses compagnons quittent la demeure de leur supérieur, située à l'extérieur d'Orange, ils réalisent qu'un drone les suit, ce que commente Saskia en disant : « Oh, ça ne signifiait pas forcément que Sahar avait raison, sur sa parano. Maintenant, nous envoyer un psylle aussi raffiné en pleine nuit, sur une route de campagne, ne pouvait provenir que de deux sources : le renseignement intérieur ou l'armée. Pour tracer qui ? » (F, 310-311) Alors même qu'ils sont sur une petite route de campagne, en périphérie d'Orange, les protagonistes se font surveiller, comme si le moindre de leurs faits et gestes devait être scrupuleusement consigné. Foucault précise qu'observer les individus produit « des effets de pouvoir » et la réaction des personnages est alors compréhensible, puisque Saskia se pose des questions sur la provenance de l'engin et sur la ou les personnes qui se font espionner. Codaccioni rappelle qu'après les attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis, la question de la surveillance devient essentielle pour les gouvernements. D'abord en Amérique du Nord, puis en France où, parallèlement à cette vigilance anti-terroriste,

> […] les populations deviennent l'objet d'une surveillance constante, systématique et massive qui touche toutes les activités sociales, même les plus routinières : les achats, les loisirs, le travail, les déplacements et voyages, les lectures, l'engagement politique et associatif, les pratiques religieuses, les réseaux réels ou virtuels, les rencontres et communications avec autrui[42].

Le drone remplit donc ses objectifs : permettre aux dirigeants de voir précisément ce que font les individus et amener les personnages à réaliser qu'ils sont systématiquement sous surveillance. Saskia pose d'ailleurs une question que nous pourrions qualifier de rhétorique à la fin : « Pour tracer qui ? » (F, 311) dont la réponse paraît évidente puisqu'ils viennent de tous se retrouver chez leur supérieur hiérarchique afin de parler de Tishka et des furtifs. Ces derniers relevant du plus grand secret, les personnages ont toutes les raisons du monde de se faire traquer. La chasse à

[41] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 201.
[42] CODACCIONI, Vanessa. *La société de vigilance. Auto-surveillance, délation et haines sécuritaires, op. cit.*, p. 23.

l'homme à Orange commence donc par une étroite surveillance, qui ne cherche pas forcément à être discrète, permettant d'identifier les comportements inappropriés qui pourraient justifier une incarcération. Le but est d'abord d'effrayer les citoyens, en leur rappelant qu'ils sont perpétuellement espionnés et que le moindre faux mouvement peut les amener devant la justice.

Les chasses à l'homme présentées par Damasio dans son roman servent ainsi avant tout à dénoncer des systèmes similaires à celui qu'il décrit à Orange. Son œuvre dénonce explicitement tant l'usage massif des nouvelles technologies que les gouvernements répressifs qui surveillent leurs citoyens par des moyens douteux : les traques humaines qu'il met alors en place sont les outils idéaux pour allier ces deux critiques, puisque la répression fonctionne de pair avec des dispositifs technologiques dans son roman. L'écrivain avance que l'être humain qui réussit à renouer avec le vivant ne peut pas être dominé par des puissances tyranniques et, bien qu'il soit traqué, il finira toujours victorieux. Un positionnement peut-être idéaliste quant aux réelles possibilités d'hybridation entre l'humain et l'ensemble du vivant, d'autant que Damasio présente une milice bancale et désorganisée, qui ne peut être représentative de toutes les forces armées réelles. Ces traques sont cependant très utiles au sein de sa narration : ce sont elles qui justifient les rencontres avec différentes communautés humaines et qui instaurent les premiers liens entre humains et furtifs.

III.2.3. Une question de vie ou de mort

Au sein de notre corpus, un autre roman présente plusieurs chasses à l'homme : *La Main gauche de la nuit* de Le Guin. Si Damasio écrit des traques effectuées par un gouvernement répressif et s'appuyant sur l'usage des nouvelles technologies, l'autrice américaine en propose d'autres types. Elle met en avant dans son œuvre deux nations voisines et ennemies, qui ne fonctionnent pas selon les mêmes systèmes. D'un côté, la Karhaïde, décrite par Genly comme froide, peu chaleureuse, voire archaïque, et, de l'autre, l'Orgoreyn, que le protagoniste voit au départ comme un pays plus évolué, qui n'hésite pas à employer des ressources technologiques pour augmenter son confort. L'autrice prend un parti différent de celui de Damasio. Elle aurait pu élaborer une chasse à l'homme qui suive le même modèle : le pays qui se repose le plus sur les nouvelles technologies est fondamentalement plus mauvais et son gouvernement forcément plus discutable que celui de la nation voisine. Pourtant, Le Guin choisit de

mettre en scène des traques humaines qui se déroulent en miroir dans chacun des deux pays. En Karhaïde, c'est Estraven, un Karhaïdien donc, qui se voit exilé de force, et en Orgoreyn, c'est Genly, l'Envoyé terrien que le gouvernement cherche à faire disparaître. Au terme de l'histoire, les deux nations sont mises sur un pied d'égalité, et, si Genly fait le choix de rester en Karhaïde par la suite, ce n'est pas tant parce qu'il affectionne profondément le gouvernement en place que parce qu'il est plus familier avec la communauté qui y réside.

Nous allons débuter de manière chronologique, en partant donc du bannissement d'Estraven, puisque de celui-ci vont découler des actions qui auront un impact majeur sur l'emprisonnement de Genly dans le pays voisin. Notre premier constat en observant la lancée de cette traque, c'est que ses conditions sont loin d'être similaires à celles que présente Damasio dans son roman. En effet, Estraven se fait officiellement bannir de son pays, et ce à cause de jeux politiques dont il fait les frais. En tant qu'exilé, le Karhaïdien dispose d'une journée pour quitter la nation, après quoi n'importe quel citoyen sera dans son bon droit en l'exécutant s'il venait à croiser sa route. Tibe, un politicien du gouvernement de la Karhaïde cherche à tuer Estraven et trouve ainsi le meilleur prétexte possible pour le faire en toute légalité. Cet homme d'État, bien décidé à en finir avec son rival, fait alors en sorte qu'Estraven ne puisse pas passer la frontière et quitter le pays. La chasse que subit le Karhaïdien commence donc par une fuite. Si les protagonistes se cachent dans *Les Furtifs*, mais sans déserter les lieux, dans *La Main gauche de la nuit*, Estraven décide de partir :

> Je pris la direction de l'ouest. Traversant la ville, je m'arrêtai à un carrefour. Pourquoi, pensai-je, ne pas aller vers l'est, franchir les montagnes et les plaines pour regagner le Pays de Kerm ; en pauvre chemineau j'irais jusqu'au village d'Estre et retrouverais la maison de pierre où je suis né, sur l'âpre flanc de la montagne ; pourquoi ne pas retourner chez moi ? J'interrompis ainsi ma marche à trois ou quatre reprises, regardant en arrière, vers le Levant. Et chaque fois, parmi les visages indifférents des piétons, j'en voyais un que je soupçonnais d'être celui de l'espion chargé de s'assurer que je sortirais d'Erhenrang. (M, 89)

Le personnage planifie donc son départ d'Erhenrang et, s'il hésite à rentrer dans ses terres natales, la menace d'un espion qui épie les moindres de ses déplacements l'amène à quitter définitivement la Karhaïde. Cet extrait nous rappelle les mots de Foucault, qui évoque l'importance et le pouvoir du « jeu de regard[43] » lorsqu'une autorité cherche à rappeler sa domination. Ici, la surveillance que subit Estraven est d'un autre genre que celle que nous trouvons dans *Les Furtifs*. Point de machine robotique qui le survole et qu'il peut clairement identifier. Le personnage laisse bien

[43] *Ibid*.

entendre que n'importe quel individu qui marche à ses côtés pourrait être un espion. La surveillance se fait par le biais d'un autre être humain. Celui-ci reste anonyme et cela augmente l'angoisse que ressent Estraven car il est incapable de repérer cet agent de l'État. L'espionnage que montre Le Guin dans son roman correspond cependant parfaitement à la cosmologie qu'elle y décrit : les Karhaïdiens ne se reposent pas sur la technologie pour effectuer les actions de leur quotidien et cela vaut aussi pour le gouvernement du pays. L'écrivaine rappelle ainsi qu'il n'y a nul besoin de tels dispositifs pour produire une angoisse de la surveillance.

Plus encore, ce passage est un point de non-retour pour Estraven. Celui-ci ne peut plus, à partir de cet instant, rentrer chez lui sans craindre qu'un espion au service de l'État ne vienne signaler sa présence et mette sa vie en danger. Notons que son départ ne se fait pas sans difficulté puisqu'il s'arrête à plusieurs reprises pour regarder en arrière. Même s'il sait qu'il est banni et qu'il n'a d'autre choix que de fuir, il ne peut quitter son pays sans quelque amertume. Alors qu'il continue son chemin, il arrive à « Kuseben le soir du troisième jour » et se sent « l'âme anxieuse » (M, 90). Estraven compte les jours à partir de celui de son bannissement. Il y a un renversement clair dans sa manière de se comporter, comme s'il commençait une nouvelle vie, ou une nouvelle étape de sa vie, à partir de l'instant où il a reçu le statut d'exilé. Son anxiété ne le quitte plus, lui qui pourtant se montrait si assuré au début du récit. La chasse à l'homme que présente Le Guin éprouve physiquement le personnage, puisqu'il « souffr[e] des pieds », bien conscient qu'« [e]n ces dernières années de vie luxueuse à Erhenrang [il] avai[t] engraissé et perdu [s]on souffle pour la marche. » (M, 90) Le chemin d'Estraven est ici entravé par la dégradation de ses capacités.

La traque que subit Estraven est loin de celles décrites dans *Les Furtifs*, où les protagonistes ne craignent jamais réellement l'autorité gouvernementale et ne s'inquiètent que des accidents qui pourraient les entraîner dans la mort. Ici, le personnage ressent profondément les conséquences d'une telle chasse à son encontre. Il sait qu'il est surveillé à tout instant, que sa vie sera en danger s'il reste sur le territoire karhaïdien et il prend ainsi la menace qui pèse sur lui bien plus au sérieux. Sur son trajet, il croise son ancien compagnon, Ashe. Celui-ci tente de l'accompagner, puis, lorsqu'Estraven refuse, de lui donner de l'argent. Le Karhaïdien le remercie mais n'accepte pas. En quittant sa nation, le personnage abandonne tout ce qui a constitué sa vie d'avant. Il dit à Ashe : « […] il y a trois ans, tu as rompu notre serment et tu m'as quitté. Tu as bien fait » (M, 91), car, bien qu'il « […] sent[e] renaître [leur] vieil

amour comme s'il n'avait été rompu que la veille […] », il « […] éprouv[e] de la colère ; car [leur] amour [l']avait toujours contraint à agir contre [s]on cœur. » (M, 91) S'il laisse derrière lui son pays natal, il fait surtout le deuil de celui qu'il a été par le passé. Estraven est par ailleurs décrit à de nombreuses reprises par l'Envoyé comme une anomalie au sein de la cosmologie de la Karhaïde parce qu'il est capable de transcender ses biais culturels pour l'accepter lui, être humain terrien. Cette chasse que vit Estraven est donc essentielle à la survie du protagoniste, mais aussi plus largement au déroulement de l'histoire qu'écrit Le Guin. Elle permet également à l'autrice de faire parcourir à ses deux personnages le monde fictionnel qu'elle a créé pour son roman, leur faisant visiter successivement la Karhaïde, l'Orgoreyn et les espaces sauvages du Gobrin avec les points de vue de deux individus issus de cultures différentes.

La chasse à l'homme se fait ici au travers de ruses politiques. La traque du Karhaïdien a été préparée à l'avance et ne se déroule pas dans une sauvagerie ravageuse. Elle est au contraire très stratégique et vise à acculer la cible pour l'abattre en ayant officiellement tué un traître qui a refusé de quitter le pays. Estraven est ainsi placé dans une situation délicate. Il dit qu'« [a]rrivé au port, [il] vi[t] que le sort était contre [lui]. Il n'y avait là aucun navire d'Orgoreyn, il [lui] était donc impossible d'embarquer pour ce pays et de quitter la Karhaïde avant minuit, comme [il] en avai[t] l'obligation. » (M, 92) C'est à cet instant précis que le personnage comprend qu'il est victime d'un coup monté de Tibe, le dignitaire karhaïdien qui cherche à l'empêcher de quitter le pays pour pouvoir le tuer légalement. Il devient alors clair que le bannissement d'Estraven n'est qu'un prétexte pour l'abattre sans en subir les conséquences. Tibe a fait en sorte qu'Estraven ne puisse prendre aucun bateau étranger depuis le port, sachant pertinemment que les marins karhaïdiens ne voudraient jamais sauver la vie d'un exilé banni par le roi. La mort du personnage serait ainsi tout à fait légale, personne ne pouvant accuser le dirigeant de complot en dehors du principal intéressé, dont l'avis ne serait dans tous les cas pas pris en compte, puisqu'en tant qu'exilé resté dans le pays, il est normal qu'il soit abattu. Le Guin critique ouvertement les déboires du gouvernement de la monarchie karhaïdienne. Si la Karhaïde est présentée comme progressiste dans ses relations avec le « vivant », elle est loin de l'image de la société idéale.

Lorsqu'Estraven passe enfin la frontière physique entre les deux États, il s'endort sur le sol, à l'extérieur. Bien qu'il soit techniquement dans la cité, il se trouve près des

quais et de l'eau, une zone frontalière entre *campus* et *saltus*. Il s'acclimate déjà d'une certaine manière au *saltus* en passant sa première nuit en Orgoreyn en cet endroit :

> Lorsque la côte de l'Orgoreyn émergea, grise, du brouillard matinal, je fis l'effort de me lever et de faire marcher mes jambes. J'avais pénétré dans les rues de Shelt, donnant sur les quais, lorsque je tombai évanoui. Je repris connaissance dans l'Hôpital Commensal de la Zone Côtière numéro quatre de Charisune, Vingt-quatrième Commensalité, Sennethny. Impossible de l'ignorer car c'était gravé ou brodé en caractères orgota à la tête du lit, sur le pied de de lampe à côté de moi, sur le gobelet placé sur ma table de chevet, sur cette table, sur les hiebs des infirmières, sur les couvertures et sur la chemise de nuit que je portais. (M, 95-96)

Ainsi, Estraven est complètement vulnérable à son arrivée en Orgoreyn. Autre élément intéressant dans cet extrait : les détails précis relatifs au nom du centre de soin qui donne toutes les informations sur la localisation du bâtiment. Ceux-ci sont par ailleurs gravés absolument partout. Si leur présence sur le lit paraît compréhensible, le fait qu'ils soient également sur un objet aussi petit que le « gobelet » dans lequel boit le personnage montre d'ores et déjà le souci d'exactitude et de précision propre au peuple orgota. Puisqu'Estraven s'arrête sur ces détails, il apparaît évident que ceux-ci n'ont pour lui rien de normal et il ne peut s'empêcher de relever leur omniprésence dans le décor. Cette nation se distingue déjà de la Karhaïde, décrite comme légèrement anarchique par Genly, bien qu'elle mette en place des systèmes tout à fait efficaces, pour acclimater le quotidien des habitants aux saisons comme nous avons déjà pu le voir précédemment. À côté de celle-ci, l'Orgoreyn est présentée comme soucieuse du moindre détail : l'hôpital n'a pas seulement un nom, il est affublé de toutes les données géographiques nécessaires pour le situer. Aucune chance donc d'ignorer où l'on se trouve lorsque l'on passe ses portes. Pourtant, malgré cette profusion d'informations, Estraven ne sait pas exactement où il a atterri. Ce pays n'a pour lui rien de familier, et s'il connaît quelque peu la culture orgota, il est loin de maîtriser l'organisation des territoires de cette nation. Aucun doute possible, le Karhaïdien n'appartient pas à la cosmologie orgota et a tout d'un étranger en ces lieux.

Au cours de son séjour, Estraven se déplace physiquement pour passer d'un endroit à un autre, mais il ne conserve pas plus de stabilité dans les travaux qu'il accepte d'effectuer : un jour il est chargeur et, le lendemain, le voilà qui change de métier. Toute son arrivée en Orgoreyn est placée sous le signe de la survie et des moyens qu'il doit déployer pour y parvenir, mais, plus encore, sur sa mobilité. L'instabilité de sa trajectoire personnelle est ainsi d'ores et déjà annoncée dans l'histoire. Estraven devient ainsi « […] chargeur dans une caravane de vaisseaux routiers transportant du poisson frais de Shelt », ce qui lui permet de faire un « [v]oyage rapide […] mettant l'odorat à rude épreuve, pour aboutir aux grandes Halles de Mishnory-Sud […] »

(M, 98). Cet ancien homme d'État, respecté par le roi de la Karhaïde, se voit dans l'obligation d'accepter un emploi physique, très loin des activités auxquelles il était habitué à Erhenrang. Il obtient ensuite « […] un emploi dans les entrepôts frigorifiques » (M, 98), une information qui paraît anecdotique, mais qui démontre que le personnage est maintenant perpétuellement en transit.

Ainsi, la chasse à l'homme que subit le Karhaïdien est très différente dans son déroulé de celles dépeintes par Damasio dans *Les Furtifs*. Le personnage de *La Main gauche de la nuit* qui se fait traquer ne compte que sur ses propres ressources et compétences pour s'échapper. Point d'hybridation avec le vivant dans cette histoire : Estraven doit survivre seul, en ne pouvant compter que sur lui-même. Nous pourrions discuter du fait que le commandant du navire qui l'emmène dans le pays voisin lui apporte bien une forme d'aide. Cependant, ce dernier se contente d'accepter un passager quelconque à bord de son bateau, sur un trajet qu'il va effectuer dans tous les cas, et de refuser d'écouter les ordres d'un dignitaire qui tente de ruser dans le dos de son roi. Le Karhaïdien a donc un peu de chance pendant son trajet, mais ne se fait jamais réellement aider. Il est par ailleurs pris en chasse par deux ennemis différents : l'espion du royaume de Karhaïde, envoyé pour s'assurer qu'il quitte bien le pays, et les hommes de main de Tibe, le politicien qui souhaite le voir mort. La traque se fait donc de manière à la fois officielle et officieuse. Si, pour les protagonistes des *Furtifs*, il s'agit plus de se dissimuler face aux forces de l'ordre le temps que celles-ci se dispersent et abandonnent leurs recherches, Estraven est la cible d'une menace directe : s'il ne parvient pas à fuir loin rapidement, il sera directement mis à mort. De la même manière, les individus qui traquent le Karhaïdien, qu'il s'agisse de l'espion ou des sous-fifres de Tibe, sont bien plus expérimentés que les miliciens d'Orange. Estraven ne voit jamais réellement l'agent du roi qui le traque, signe que celui-ci est parfaitement capable de se dissimuler aux yeux de sa cible, et les hommes de main du politicien ne lésinent pas sur les moyens pour empêcher l'exilé de quitter le pays.

Pour conclure, les chasses à l'homme ne prennent pas le même sens pour les deux auteurices de notre corpus. Pour Damasio, il s'agit d'une manière d'introduire le changement de mentalité des protagonistes envers les furtifs et, surtout, de présenter les hybridations physiques des personnages avec les créatures. Si les deux traques sont longues et continues, le danger n'est clairement pas aussi présent dans *Les Furtifs* que dans *La Main gauche de la nuit* puisque les compétences furtives des protagonistes les protègent dès le départ et paraissent presque infaillibles. L'écrivain français cherche

avant tout à démontrer une forme de suprématie du vivant et de l'hybridation des humains avec celui-ci, en dénigrant par la même occasion les agents d'un gouvernement répressif. La traque dans l'œuvre de Le Guin est bien plus violente et sournoise. Elle montre ainsi la facilité avec laquelle il est possible de faire disparaître un être humain lorsque l'on sait quelles cordes tirer pour y parvenir. Pour son personnage, le résultat de cette chasse est une question de vie ou de mort. La société karhaïdienne est ainsi décrite sous ses aspects valorisants, en tant que communauté soucieuse de son environnement, mais l'autrice en souligne également les travers. La Karhaïde est une monarchie et n'est ainsi pas très démocratique. Le Guin critique donc plusieurs formes de totalitarisme dans son roman, avec d'un côté l'Orgoreyn, qui exploite les habitants, et de l'autre la Karhaïde dont le gouvernement se montre injuste envers ses citoyens. L'autrice souligne ainsi la force et la violence de cosmologies qui ne supportent pas la moindre hétérogénéité.

Le Guin est toutefois capable d'instaurer une autre dynamique dans ce type d'activité cynégétique. Dans *Le Dit d'Aka*, la protagoniste qui se rend dans la dernière Bibliothèque de la planète d'Aka est suivie par le Moniteur, un agent de la Corporation. Si nous ne nous sommes pas attardés encore sur celui-ci, c'est précisément parce qu'il nous semble que la traque qu'il effectue se situe à la limite entre une chasse à l'homme et au savoir. En effet, si Sutty est poursuivie par ce Moniteur tout au long de son ascension vers le Giron de Silong, ce qui intéresse l'agent n'est pas tant sa personne que le lieu dans lequel elle se rend. Il la traque donc pour découvrir la dernière Bibliothèque afin d'informer la Corporation de son emplacement, mais n'envisage à aucun moment de faire du mal à la protagoniste. Au contraire, il affirme avoir craint pour sa sécurité lorsqu'il a appris que celle-ci comptait partir dans la montagne.

III.3. La quête et l'enquête

Nous avons identifié une autre structure qui nous paraît entretenir des points communs avec les chasses : la quête, ou l'enquête. Le motif de l'enquête est largement présent dans le genre de la science-fiction. En effet, « la SF est un genre à énigme dont le socle est l'inconnaissable futuriste, et dont le moteur réside dans l'élucidation par le lecteur, en petites touches révisables, c'est-à-dire de façon abductive (en termes

cognitifs), de ces énigmes de monde et de temps[44]. » Le Guin et Damasio tournent ces énigmes de sorte qu'elles servent à expliciter les cosmologies de leur monde fictionnel. Ce qui motive l'enquête dans les romans, c'est d'une part la compréhension des *novums* des récits, mais plus largement l'appréhension de cultures « autres » par les protagonistes. L'énigme que les lecteurices doivent « élucider » est la même que celle à laquelle les personnages principaux font face. Ils sont amenés à entrer dans l'univers fictionnel pour tenter de comprendre ces cosmologies « autres » afin de pouvoir repenser leur propre culture.

III.3.1. Suivre les traces

Dans les utopies critiques des deux auteurices, il y a un ou des personnages qui se lancent en effet à la recherche de quelque chose et qui doivent, pour ce faire, suivre plusieurs étapes pour se rapprocher progressivement de leur objectif. Nous avons déjà évoqué le but principal de Lorca dans *Les Furtifs*. Ce père de famille souhaite avant tout retrouver sa fille perdue. Le roman suit ce fil rouge du début à la fin. Il ne s'agit pas uniquement d'une traque de quelques heures qui prend place sur un nombre restreint de chapitres. Au contraire, celle-ci est la toile de fond sur laquelle se dessine l'entièreté de l'histoire. Lorca étant persuadé que Tishka a disparu à cause des furtifs, il joue le rôle de l'élément déclencheur auprès du groupe de chasse qui en arrive à tenter de comprendre davantage les créatures. L'objectif de l'équipe se modifie alors et tous aident le protagoniste à chercher son enfant. Notons toutefois que c'est bien Lorca qui est le « traqueur » dans le cadre de cette enquête. Si sa femme Sahar finit par rejoindre le groupe dans ses recherches, elle reste toujours en retrait, désireuse de retrouver sa fille, mais elle ne devient jamais une « chasseuse », contrairement au reste du groupe. Elle éprouve par ailleurs beaucoup de difficulté dans le cadre de cette enquête. Elle dit elle-même qu'il lui était « […] inimaginable d'aller "visiter" [leur] ancien appartement, d'en seulement toucher le balcon… » (F, 250-251) Sahar assiste donc bien l'équipe, mais n'arrive pas à se projeter physiquement dans les recherches. L'usage des guillemets autour du mot « visiter » est un indicateur du malaise que lui procure cette action : elle n'envisage pas leur ancien logement comme un terrain de chasse, dans lequel il serait possible de trouver des indices sur la disparition de sa

[44] LANGLET, Irène. « États du futurisme dans l'anticipation et la science-fiction (et leurs fins du monde », *op. cit.*

fille : elle ne peut qu'y projeter les souvenirs qu'elle a de Tishka, qui « […] venait chaque matin poser [sur le balcon] sa poignée de graines en se hissant sur le bout de ses pieds […] » (F, 251).

Cet extrait est très intéressant parce qu'il met en avant les relations des deux parents avec leur enfant. Dans tout le roman, l'auteur insiste sur le fait que c'est Lorca qui ressemble le plus à sa fille et que c'est lui qui passait le plus de temps à jouer avec elle. Ils sont tous deux présentés comme ayant un tempérament et un état d'esprit similaire, le père réussissant sans mal à rejoindre Tishka dans ses jeux enfantins. Une distance est en revanche instaurée avec Sahar. Bien qu'il soit écrit dans le roman que celle-ci lui lisait des histoires avant sa disparition et qu'elle l'aime profondément, la mère n'a pas le privilège d'une telle proximité avec sa fille. En conséquence, il est cohérent que Lorca soit le parent qui croit en la survie de son enfant et qui refuse de faire son deuil. Le fait que Lorca soit à ce point en phase avec Tishka laisse penser qu'une connexion particulière, presque mystique, les lie l'un à l'autre. Il est alors normal que le protagoniste puisse se projeter autant dans cette quête car il n'entretient pas seulement une relation père-fille avec son enfant, ils ont un attachement fusionnel.

Damasio tente de repenser la virilité et la paternité dans son roman. Il y a, dans *Les Furtifs*, une inversion des relations parents-enfant telles qu'elles sont pensées par la psychanalyse, qui voudraient que la mère soit fusionnelle tandis que le père introduit la distance de la loi[45]. Lacan reprend l'exemple du président Schreber[46], traité par Freud, en avançant qu'il :

> […] manque selon toute apparence de ce signifiant fondamental qui s'appelle *être père*. C'est pourquoi il a fallu qu'il commette une erreur, qu'il s'embrouille, jusqu'à penser porter lui-même comme une femme. Il lui a fallu s'imaginer femme, et réaliser dans une grossesse la deuxième partie du chemin nécessaire pour que, s'additionnant l'un à l'autre, la fonction *être père* soit réalisée. / L'expérience de la couvade, si problématique qu'elle nous paraisse, peut être située comme une assimilation incertaine, incomplète de la fonction *être père*. Elle répond bien en effet à un besoin de réaliser imaginairement – ou rituellement, ou autrement – la seconde partie du chemin[47].

Dans l'œuvre, Lorca n'est pas seulement le père de Tishka, il est aussi celui qui pense à la place de sa fille et imagine ce qu'elle dirait ou ferait dans telle ou telle situation. En ce sens, il incarne un homme qui fantasme sur l'idée d'avoir mis au monde sa fille.

---

[45] FIERENS, Christian. *Textes fondateurs de la psychanalyse. Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien (Lacan, 1960)*, Louvain-la-Neuve : E.M.E. Éditions, fasc. 1, 2005.
[46] LACAN, Jacques. *Les psychoses*, Paris : Seuil, 2018 (1981), p. 460.
[47] Daniel Paul Schreber était un médecin saxon qui a vécu entre 1842 et 1911. Il souffrait d'hallucinations et était persuadé qu'il devait devenir une femme afin d'enfanter. Freud réalise une étude de cas à partir de l'autobiographie de Schreber, qu'il publie en 1911 sous le titre *Le Président Schreber. Un cas de paranoïa*.

Surtout, il est celui qui est capable de s'hybrider avec elle à la fin du roman, ne faisant plus qu'un avec elle.

Le fait que les personnages commencent leur enquête pour retrouver Tishka dans un appartement peut sembler surprenant au premier abord, une *domus* étant par définition un lieu dans lequel les liens familiaux se tissent, un lieu de l'intime et de la sécurité. Cependant l'enquête qu'effectue Lorca, secondé par son groupe, est bien d'ordre familial : c'est sa fille qu'il recherche sans relâche, aussi si son enfant doit lui laisser des messages pour l'aider à la trouver, il n'est pas étonnant que celle-ci retourne dans un lieu ayant une symbolique forte pour elle, un lieu dans lequel se sont tissés des liens profonds depuis sa naissance. En entrant dans le logement, Lorca repère avant tout que les « […] nouveaux locataires, ou plus sûrement la copropriété, [ont] équipé les ouvertures d'un détecteur anti-drone » (F, 254), un changement qui ne les arrange pas puisqu'ils espéraient utiliser un intechte pour repérer les lieux. Le passage décrit ainsi comment les protagonistes se retrouvent aux prises avec les nouvelles technologies qui les empêchent de trouver des indices pouvant les rapprocher de Tishka. Par ailleurs, au moment où ils se trouvent sur le balcon de leur ancien appartement, les personnages sont toujours recherchés par la milice d'Orange. Aussi, il n'est pas étonnant de les voir une nouvelle fois tenter de pénétrer illégalement au sein de la *domus* d'autres individus. L'entreprise des personnages, qui tient tant de l'enquête que d'une forme de chasse, enfreint donc clairement les règles établies par le gouvernement et l'équipe ne recule devant rien pour atteindre son objectif.

Nous trouvons une continuité entre la traque qui vise à mieux connaître les furtifs et l'enquête qui mènera les parents jusqu'à leur enfant. Tishka a en effet laissé un symbole furtif sur un mur de son ancienne chambre. La chasse est ici facilitée pour le groupe : la peinture n'a pas été refaite, l'environnement est donc en tout point similaire à celui que le couple a laissé derrière lui. Malgré cette facilité à repérer les traces laissées par la petite fille, les protagonistes sont tout de même confrontés à une difficulté au niveau de leur interprétation. Pour atteindre Tishka, ils doivent tout d'abord être capables de comprendre les signes qu'elle inscrit. Tant qu'ils n'ont pas réussi à s'ouvrir suffisamment au vivant, à dialoguer avec lui, ils ne pourront retrouver leur fille.

Lorsque les protagonistes observent des images de l'enfant-furtive, Nèr parle d'elle comme si elle n'était qu'un objet. Il n'ajoute jamais la moindre émotion dans sa manière de la décrire, rappelant bien l'enjeu derrière cette chasse : la recherche de

Tishka n'a rien de ludique, ses parents sont dans une détresse émotionnelle extrême et, plus encore, cette enquête participe aussi aux recherches du groupe sur les furtifs. Nèr, en tant que personnage qui se sert de la vue, reste dans son rôle jusqu'au bout et se sert d'éléments visuels pour aider le groupe à mieux comprendre ce qu'ils ont sous les yeux. Bien qu'il ne s'agisse plus maintenant de traque visant à tuer, agresser ou capturer la personne recherchée, Nèr utilise toujours un vocabulaire relatif à une chasse violente. Il parle de « proie » (F, 389) pour désigner Tishka et ne l'envisage pas comme autre chose qu'une créature qu'il doit poursuivre, bien qu'il reconnaisse qu'elle est humaine. Il se plaint d'ailleurs en disant : « Jamais on passe au terrain, là ? Quel blabla ! Qu'est-ce qu'on traque, là ? Des idées ou des cibles ? » (F, 389) Notons l'usage du terme « cible » qui renvoie bien à la chasse. Il n'y a ici aucun doute sur le fait que Nèr éprouve des difficultés à différencier l'activité cynégétique animale et celle qui consiste à rechercher des informations. Il n'est donc pas aussi facile pour tous les membres de l'équipe de changer de posture de chasse, mais nous reviendrons sur ce personnage en particulier dans une partie ultérieure. Ce qui nous intéresse présentement dans son discours, c'est son analyse très factuelle des images représentant Tishka : « Pour moi, il lui manque un bras. Le droit. Et à gauche, ça ressemble plutôt à une aile. Ou une planche. La volumétrie montre que c'est plat et large. Elle se déplace pas si vite que ça. L'hybridation doit la ralentir. » (F, 389)

L'enquête pour retrouver Tishka se concrétise donc dans *Les Furtifs* sous la forme d'un jeu de piste, où les personnages passent d'indice en indice pour atteindre leur but. Ce qu'il est intéressant de mettre en avant ici, c'est que les individus qui prennent part à cette traque sont déjà des chasseurs. Ce ne sont pas des amateurs qui participent à leur toute première expérience cynégétique, exception faite de Sahar, dont l'inadéquation est d'ailleurs mise en évidence à de nombreuses reprises. L'auteur laisse ici entendre que, pour effectuer une telle activité, il est nécessaire d'en maîtriser les codes et que les émotions sont une entrave à la réussite de la chasse. L'écrivain présente toutefois une expérience de traque grandement facilitée pour ses protagonistes : les indices ne sont jamais bien difficiles à trouver et permettent toujours d'avancer un peu plus vers la réussite. C'est finalement leur interprétation qui prend un temps considérable. Les personnages s'allient aux linguistes de la « Cellule Cryphe » que nous avons déjà mentionnée. L'étude des signes furtifs par ce groupe est difficile et s'arrête plusieurs fois sans qu'une réponse décisive ne soit trouvée pour les déchiffrer. Si Tishka est au centre des pensées de Lorca, c'est la compréhension des créatures furtives qui prime au sein du roman.

Il y a ici un parallèle à faire entre narration, enquête et chasse. En effet, Ginzburg avance que « [l]e chasseur aurait été le premier à "raconter une histoire" parce qui lui seul était en mesure de lire une série d'événements cohérente dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par les proies[48]. » Dans notre corpus, les personnages qui enquêtent et chassent usent des mêmes procédés : ils suivent des traces, et ce, tout au long du récit. Si Ginzburg rappelle que, si l'étude des indices était au départ propre aux chasseurs, aux médecins et aux devins, elle n'est pas sans lien avec la narration :

> Nous avons déjà cité – à propos de la lointaine origine probablement cynégétique du paradigme de l'indice – le conte ou la nouvelle Orientale des trois frères qui, en interprétant une série d'indices, parviennent à décrire l'aspect d'un animal qu'ils n'ont jamais vu[49]. […] Le succès de l'histoire des trois fils du roi de Serendip fut tel que, en 1754, Horace Walpole forgeait le néologisme *serendipity* pour désigner les « découvertes inattendues, faites grâce au hasard et à l'intelligence ». Quelques années auparavant, dans le chapitre III de *Zadig*, Voltaire avait remanié la première nouvelle du *Peregrinaggio*, qu'il avait lue dans une traduction française. Dans la nouvelle version, le chameau de l'original était devenu une chienne et un cheval que Zadig avait réussi à décrire de manière détaillée en déchiffrant des traces sur le sol. Accusé de vol et conduit devant des juges, il se disculpait en refaisant de vive voix le travail mental qui lui avait permis de dresser le portrait de deux animaux qu'il n'avait jamais eus devant les yeux : *J'ai vu sur le sable les traces d'un animal, et j'ai jugé aisément que c'étaient celles d'un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pattes, m'ont fait connaître que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu'ainsi elle avait fait des petits il y a peu de jours…* Dans ces lignes, et dans celles qui suivent, on trouvait l'embryon du roman policier. Poe, Gaboriau et Conan Doyle devaient s'en inspirer – les deux premiers directement, le troisième peut-être indirectement[50].

Les trois utopies critiques du corpus sont ainsi à lire à partir des indices qui se trouvent dans leurs pages. Les différents récits se construisent sur des narrations qui impliquent de suivre divers signes. Le travail d'enquête est donc essentiel à la compréhension des œuvres.

III.3.2. Enquête et voyage initiatique

Dans *Le Dit d'Aka*, l'arrivée de Sutty à Okzat-Ozkat et sa rencontre avec les habitants l'entraînent sur la route menant au Giron de Silong, le dernier temple-bibliothèque de la planète, et ainsi à une enquête. Au cours de celle-ci, Sutty passe par une entrée dans les espaces sauvages. C'est elle qui choisit de faire cette expérience et qui vit ainsi une initiation en compagnie des maz d'Okzat-Ozkat. Lorsqu'elle décide de les accompagner, la protagoniste n'est pas contrainte par quoi que ce soit. En effet,

[48]GINZBURG, Carlo. « Signes, traces, pistes – Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, Paris : Gallimard, 1980, pp. 3-44, p. 10.
[49] Ginzburg fait ici référence au conte *Voyages et aventures des trois princes de Serendip* (*Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* en langue originale italienne) écrit par Cristoforo Armeno en 1557.
[50] GINZBURG, Carlo. « Signes, traces, pistes – Racines d'un paradigme de l'indice », *op. cit.*, p. 23.

contrairement à Lorca, qui ne peut vivre sans chercher désespérément à retrouver sa fille, Sutty ne part pas en quête de l'un de ses proches. Ce qui la motive, c'est avant tout le savoir. Elle souhaite en apprendre plus sur le Dit, sur les maz, sur les croyances qui entourent Okzat-Ozkat et qui sont maintenant cachées, car craintes par la Corporation. À l'image de Sam Gribley, jeune garçon qui est le personnage principal du roman de Jean George *Ma Montagne* : « Choisir librement de faire l'expérience de la vie « primitive » dans un coin perdu des Catskill permet donc de satisfaire des aspirations personnelles, d'élargir le champ des connaissances, mais aussi de relâcher les tensions engendrées par l'intériorisation des contraintes et des normes civilisatrices de la vie ordinaire[51]. » La protagoniste répond à tous ces critères. Son travail consiste à étudier les littératures et écritures anciennes d'Aka et elle voue une grande passion à ses recherches. Se rendre dans la dernière bibliothèque de l'astre est ainsi très excitant pour elle :

> Elle ressortit ses bottes et sa pelisse, fit son sac à dos, et, à l'aube du jour convenu, alla à pied avec Akidan au lieu de rendez-vous. Le printemps hésitait à l'orée de l'été. Une obscurité bleutée emplissait les rues de la ville, mais là-bas, au nord-ouest, la grande muraille brillait en plein jour et son sommet laissait voir ses bannières radieuses de nuages. On va là-bas, se dit-elle, on va là-bas ! Et elle baissa les yeux, pour voir si elle foulait le pavé ou marchait sur l'air. (D, 165)

L'enquête qui débute prend des airs de chasse au trésor. C'est cependant bien un voyage initiatique que Sutty entame ici. Il y a également chez elle la conscience qu'elle se rend au Giron de Silong pour sauver quelque chose d'un monde en train de disparaître, comme nous l'avons vu en parlant du paradigme des derniers. Son départ est très joyeux : elle est extatique à l'idée de se rendre au Giron de Silong qu'elle s'est contentée d'imaginer jusqu'alors. Si elle voit dans son expédition quelque chose d'agréable et n'a qu'une hâte : découvrir la dernière Bibliothèque d'Aka, Sutty n'imagine pas à ce moment le chemin qu'elle va devoir parcourir pour l'atteindre.

Le groupe que nous suivons ici n'est par ailleurs pas composé de soldats ni même de chasseurs. L'équipe est uniquement composée de personnages d'intellectuels : des maz, des sages qui récitent le Dit, d'aspirants maz et de Sutty, une chercheuse en langues et littératures. La protagoniste ne va pas vivre dans son histoire une initiation martiale, comme cela a pu être le cas pour Lorca. Si ce groupe peut paraître éloigné de celui que nous suivons dans *Les Furtifs*, les personnages de ce roman ont tout de même un point commun : Lorca est un ancien sociologue, sa femme une professeure, Saskia

[51] VINSON, Marie-Christine. « La Civilisation des Robinsons », dans Jean-Marie Privat (dir.), *Ma montagne*, *Lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade pour la jeunesse*, Centre d'Étude Linguistique des Textes et des Discours, Recherches Textuelles, n° 6, Metz : Université Paul Verlaine, 2006, p. 105.

est une musicienne en plus d'être une chasseuse et deux de leurs alliés sont respectivement un artiste de rue et un philosophe. Le groupe se compose ainsi d'intellectuels et d'artistes qui réfléchissent aux pratiques langagières des furtifs. Cet intérêt tout particulier qui est porté sur les personnages savants dans *Le Dit d'Aka* est motivé dans le cadre du voyage vers le Giron car il s'agit avant tout d'une initiation collective et encadrée. Nous avions toutefois noté que les maz qui accompagnent Sutty n'avaient pas encore fait l'expérience des espaces sauvages autrement qu'à travers les histoires de leurs ancêtres. Malgré tout, ils endossent bien le rôle des initiateurs pendant le trajet. S'ils font parfois preuve d'imprudence, ils ne manquent pas de connaissances et s'en servent tout au long du voyage pour guider le groupe. Sutty note par exemple que les maz se servent : « […] des cartes semblables à celles de pilotes fluviaux [qui] indiqu[ent] un itinéraire par le biais de repères et d'alignements […]. » (D, 166). Les personnages n'ont en effet besoin de rien d'autre que de cet outil et des connaissances des maz pour atteindre le Giron.

En effectuant ce voyage, Sutty s'émancipe du quotidien répressif de Dovza-Ville en partant dans la montagne. Plus largement encore, elle raconte au début du roman les traumatismes qu'elle a vécus sur Terre où elle a laissé les souvenirs de sa famille. Elle est montrée comme très solitaire dès les premières pages de l'œuvre, se considérant comme inadaptée dans la communauté akienne ainsi qu'aux côtés de ses pairs envoyés sur l'astre. La rencontre des habitants d'Okzat-Ozkat et la découverte du Dit prennent pour elle la forme d'un retour dans une famille. Sutty en tant qu'étrangère à la communauté des maz s'y trouve acceptée progressivement : « [c]hacune de ces étapes du rapprochement entre les étrangers et les indigènes varie suivant les peuples de longueur et de complication. Mais qu'il s'agisse de collectivités ou d'individus, le mécanisme est toujours le même : arrêt, attente, passage, entrée, agrégation[52]. »

La protagoniste vit ainsi au cours de son voyage une initiation. Celle-ci lui permet tout d'abord de rejoindre la communauté du Dit, se voyant même proposer le rôle de maz dans un futur éventuel mais aussi de lui faire atteindre un âge adulte métaphorique. À propos de l'atteinte du statut d'adulte, Norbert Elias écrit :

> Pour devenir psychologiquement adulte, pour devenir un individu humain, l'enfant ne peut pas se passer de la relation avec d'autres plus âgés et plus puissants. Sans l'assimilation de schémas sociaux préétablis, d'éléments et de produits de ces êtres plus puissants, sans la marque qu'ils impriment à ses fonctions psychiques, le petit enfant n'est rien de plus qu'un animal, on ne saurait trop le répéter.

[52] VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage*, Paris : Picard, 1981, p. 39.

> Et c'est justement parce que l'enfant démuni a besoin de l'empreinte sociale pour devenir un être plus fortement individualisé et distinct des autres, que l'individualité de l'adulte se définit uniquement à partir de son destin relationnel, uniquement dans le contexte de la structure de la société où l'individu a grandi. S'il est sûr que tout être humain représente une totalité en soi, un individu, qui se dirige et que nul autre ne saurait diriger s'il ne se dirige pas lui-même, il n'est pas moins sûr que toute la forme de cette direction autonome, consciente et inconsciente, est un produit d'interaction qui s'est élaboré dans un va-et-vient continu de relations avec les autres, et que la forme individuelle de l'adulte est une forme spécifiquement sociale[53].

Si Sutty n'est plus une enfant, elle vit bien une expérience similaire en s'acculturant progressivement à la cosmologie de Dovza-Ville. Au cours de son trajet, elle est accompagnée par ces individus plus âgés et, surtout, plus informés sur le Dit. Elle continue à s'incarner dans cette image de l'adolescente qui grandit en expérimentant une liberté contrôlée. Aussi, lorsque Sutty arrive enfin au Giron de Silong, et puisqu'elle était venue y trouver du savoir, elle explore les différentes cavernes qui composent la Bibliothèque. Elle dit qu'« [i]ls [ont] le droit de visiter les grottes à livres autant qu'ils le souhait[ent] » et que « [d]urant les jours qui suiv[ent], [elle] ne cess[e] d'y retourner ; elle err[e], avec pour seul guide le mince rayon lumineux de sa lampe à huile, elle s'install[e] ici ou là et elle li[t]. » (D, 197). Notons le fait qu'elle a reçu l'autorisation de se rendre dans les cavernes, elle n'a pas d'elle-même investi les lieux et a, au contraire, attendu l'aval d'une personne d'autorité, à l'image d'une enfant qui demande la permission de faire quelque chose. La protagoniste retourne d'ailleurs continuellement dans les grottes pour enregistrer des connaissances : « [e]lle [a] son noteur, de sorte qu'elle scann[e] ce qu'elle li[t] et ce qu'elle n'[a] pas le temps de lire […] ». Sutty « erre », même si elle emmagasine le plus d'informations possible, elle ne sait pas exactement ce qu'elle vient faire en ces lieux ni ce qu'elle y cherche réellement. Son comportement le démontre d'ailleurs clairement, elle lit tout sans la moindre logique, s'attarde sur l'ensemble des livres sans se concentrer sur des thématiques particulières. L'enquête de Sutty représente ainsi son agrégation au sein d'une nouvelle famille, celle-ci se faisant progressivement, au fur et à mesure que l'expédition se prépare et se déroule. Il s'agit là du véritable enjeu de son aventure. Le Guin décrit ainsi un voyage initiatique, celui de Sutty et des jeunes habitants de la ville, qui se révèle être une enquête. Les maz, s'ils servent de guides pendant cette aventure, ne sont pas non plus complètement initiés et doivent recourir aux savoirs qu'ils tiennent des livres et de leurs ancêtres comme une série d'indices pour mener le groupe à son objectif.

[53] ELIAS, Norbert. *La société des individus*, *op. cit.*, pp. 64-65.

Nous avons noté le fait que la Corporation tient à trouver le dernier temple-bibliothèque d'Aka pour le détruire. En observant la protagoniste et son groupe, qui l'atteignent plutôt facilement, nous pourrions trouver le gouvernement et toutes ses recherches risibles. Pourtant, si Sutty et ses compagnons arrivent à voyager jusqu'au Giron, c'est précisément grâce aux connaissances des maz. En tant que « derniers » de la culture du Dit, ils utilisent les informations laissées par leurs ancêtres pour atteindre cet élément essentiel de leur cosmologie et ainsi espérer faire revivre cette dernière à travers lui. Il n'est ainsi pas surprenant que le groupe prenne son temps, faisant le chemin tranquillement. Les membres de l'équipe n'hésitent pas à prendre du repos dès que l'occasion se présente non pas par nécessité mais plutôt par confort. Ils n'ont aucun besoin de s'arrêter plusieurs jours dans les villages qu'ils croisent sur leur route, aucun d'eux n'est blessé et leurs vivres restent suffisants tout au long de leur expédition.

Le conflit de cosmologies au centre duquel se trouve Sutty se matérialise de manière très violente lorsqu'elle arrive enfin dans les grottes. Celle-ci souligne l'aspect esthétique du lieu, mais montre également la déception que suscite pour elle cette découverte :

> Les grottes ne ressemblaient à rien de ce qu'elle avait pu voir auparavant. Il y en avait beaucoup, des centaines, les unes minuscules, à peine plus que des bulles dans la roche, d'autres aussi vastes, aussi hautes que des entrepôts. Elles formaient une dentelle de cercles entrelacés dans la muraille de pierre, des motifs, des remplages. Le rebord des entrées était éraillé par des cercles de moindre diamètre, pierre argentée brillant sur fond d'ombre noire, petites bulles de savon agglutinées à une plus grande : le tout évoquait les bords de figures de Mandelbrot. L'une de ces entrées était fermée par une barrière peu élevée ; Sutty jeta un coup d'œil dans la cavité au passage : une jeune minule à tête blanche l'observait de ses yeux sombres et tranquilles. Il y en avait de pleines étables, dans ces grottes. Elle sentait leur odeur d'herbe, chaude et âcre. Les entrées avaient été élargies et abaissées au niveau du sol si nécessaire, mais on avait laissé leur forme intacte. (D, 193)

Les grottes forment un refuge naturel que les êtres humains ont légèrement modifié et aménagé pour convenir à leurs besoins sans dénaturer le lieu. De la même manière que les Karhaïdiens dans *La Main gauche de la nuit*, les maz qui ont investi le Giron de Silong l'ont adapté à leur mode de vie dans le respect des éléments qui étaient déjà présents. L'endroit est décrit de manière plutôt poétique. Les « figures de Mandelbrot » de leur côté, font référence aux travaux d'un chercheur qui a découvert les « fractales », « [d]ont la forme est caractérisée par sa grande irrégularité, sa fragmentation[54]. » Ce que les mathématiciens appellent « Ensemble de Mandelbrot » est une fractale qui associe visuellement des cercles de plusieurs tailles accolés les uns

[54] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Fractale », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/fractale#:~:text=D%C3%A9riv%C3%A9%20savant%20du%20latin%20fractus,%2C%20subst.%2C%20une%20fractale

aux autres. Cette visualisation mathématique de l'espace a quelque chose d'esthétique. L'irrégularité des grottes est ainsi valorisée et montrée comme un aspect positif dans l'appropriation du lieu par les maz qui y ont préféré la ligne courbe à la ligne droite. Pourtant, à la page suivante, Sutty dit : « Au lieu d'une ville avec étendards et processions, ou d'un temple avec tambours, clochettes et prêtres en prières, c'était un endroit froid et sombre, peuplé de pauvres gens, où régnait le silence. » (D, 194)

Pour en revenir au Giron de Silong en lui-même, celui-ci est décrit comme « coupé du reste du monde » (D, 210). En tant que lieu dédié à la lecture et à l'écoute du Dit, il ne paraît pas si étonnant qu'il se trouve loin des villages et des villes environnantes. On peut lui aussi le qualifier d'hétérotopie. Les individus ne peuvent aller et venir comme ils le souhaitent en ce lieu sacré. Le Giron de Silong s'apparente à ce que Foucault désigne comme une « hétérotopie de crise[55] », qui est des « […] lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc[56]. » Sutty reprend au cours de cette enquête un statut d'adolescente, mais elle est également accompagnée par d'autres jeunes gens, encore mineurs, qui souhaitent voir de leurs propres yeux la Bibliothèque et s'initier au Dit. De plus, le reste du groupe est composé de maz qui sont tous âgés. Ainsi les membres de l'équipe se trouvent tous dans un « état de crise » et le Giron de Silong, un lieu caché et gardé secret, qui a bien quelque chose d'un temple, n'est accessible que pour certains individus. De la même manière, les « […] nouvelles leur parv[iennent] par les chemins de l'est ou par l'itinéraire, long et difficile, que le groupe […] [a] emprunté depuis le sud-est. » (D, 210) Il n'y a aucune place pour les outils technologiques en ce lieu sacré. Autant pour éviter que ceux-ci ne signalent leur présence à la Corporation que parce que ce n'est pas leur place. Le Dit domine au Giron de Silong et ne saurait être remplacé par des dispositifs technologiques. En revanche, malgré l'absence de ces outils pour communiquer, le dialogue n'est pas entravé entre la Bibliothèque et l'extérieur car il passe par divers chemins qui mènent dans la montagne. La communication se fait directement par les êtres humains. Aussi, bien que les « nouvelles » aient du mal à circuler, elles ne sont pas coupées pour autant. Si le Giron

[55] FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres. », Conférence au Cercle d'études architecturales du 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, pp. 46-49. [En ligne] https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/
[56] *Ibid*.

de Silong est bien une hétérotopie de crise, il conserve toujours un lien avec le monde extérieur. Foucault ajoute à propos de ces hétérotopies qu'elles tendent aujourd'hui à disparaître, mais il relève tout de même quelques exemples :

> [L]e collège, sous sa forme du XIXe siècle, ou le service militaire pour les garçons ont joué certainement un tel rôle, les premières manifestations de la sexualité virile devant avoir lieu précisément « ailleurs » que dans la famille. Pour les jeunes filles, il existait, jusqu'au milieu du XXème siècle, une tradition qui s'appelait le « voyage de noces »; c'était un thème ancestral. La défloration de la jeune fille ne pouvait avoir lieu "nulle part" et, à ce moment – là, le train, l'hôtel du voyage de noces, c'était bien ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques.[57]

Si l'excursion vers la Bibliothèque ne peut pas clairement être assimilée à un « voyage de noces », puisque Sutty ne se marie pas, nous pouvons toutefois transposer l'idée foucaldienne de « lieu de nulle part » à cette œuvre contemporaine de science-fiction. En effet, tout le trajet effectué par le groupe pour arriver jusqu'au Giron de Silong est marqué par le désintérêt total – et volontaire – de Sutty, qui ne souhaite jamais savoir où ils vont précisément. La Bibliothèque en devient alors dépourvue de « repères géographiques » : un « lieu de nulle part ». Au cours du voyage, Sutty vit également une initiation sexuelle avec l'akienne qui partage sa couche pendant quelques nuits, ce qui l'amène d'autant plus à s'agréger symboliquement à la communauté des maz.

Ainsi, cette hétérotopie de crise, en associant *domus*, *campus* et *saltus*, se singularise par rapport à tous les autres espaces que la protagoniste a pu visiter depuis son arrivée sur Aka. Le Giron de Silong est alors bien un lieu à part, qui hybride toutes ces catégories et qui est malgré tout « nulle part ». Plus encore qu'une hétérotopie, le temple-bibliothèque tient de ce que Bakhtine nomme le « chronotope du seuil » ou « de crise[58] » :

> Il peut s'associer au thème de la *rencontre*, mais il est notablement plus complet : c'est le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*. Le terme même du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »). En littérature, le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite[59].

Le Giron de Silong est bien un lieu de l'entre-deux dans lequel la vie de Sutty change complètement, puisqu'elle s'y « expérimente autre » et peut réellement observer la cosmologie du Dit à travers l'organisation du temple-bibliothèque et de toutes les connaissances qu'elle y trouve.

---

[57] *Ibid*.
[58] BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 389.
[59] *Ibid*.

Nous avons noté plus tôt la déception mêlée à la fascination de Sutty lorsqu'elle découvre à quoi ressemble vraiment le Giron. À présent que l'enquête est arrivée à son terme et qu'elle a pu profiter de ce savoir dont elle s'était mise en quête, elle ne désire plus qu'une chose : « rester ici » (D, 211). Son souhait le plus profond devient alors de « [v]ivre dans les grottes de l'existence, lire, écouter le Dit, là où il était encore entier ou presque, là où il composait encore une seule et même histoire. Vivre dans la forêt des mots. Écouter. » (D, 211-212) Le texte ne parle pas d'« une » forêt mais bien de « la » forêt, la seule et unique « forêt des mots » qui rappelle clairement le statut de dernière Bibliothèque de la planète du Giron de Silong. Il y a également ici un renvoi au *saltus* par l'usage de ce terme de « forêt ». L'ensemble des grottes a toutefois quelque chose de la *domus* puisque plusieurs individus y vivent, et assurément du *campus* puisqu'une bibliothèque est un lieu d'étude et de travail. L'emblème de la socialisation et de la civilisation, le langage humain, est ici dit en termes de *saltus*. Comme dans *Les Furtifs*, les frontières entre *domus*, *campus* et *saltus* sont brouillées et l'environnement vivant est plus « civilisé » que celui qui est construit de toutes pièces par les humains de Dovza-Ville. Il y a ainsi quelque chose de liminaire dans le temple-bibliothèque qui rappelle la période de marge[60] dont parle Van Gennep où l'individu est amené à « s'expérimenter autre ». D'autre part, si l'on « consid[ère] la présence du rite dans le récit comme un marqueur de narrativité et comme un indicateur typologique (il en dit long sur le degré de "sociabilisation" du personnage et du même coup aussi sur le "réalisme" ou non des récits analysés)[61] », cette période liminale par laquelle passe Sutty est essentielle pour formaliser son initiation au sein de la communauté des maz.

Le départ de la Bibliothèque se fait par ailleurs en un moment particulier, puisque les groupes partent « à l'aube » (D, 248), un temps de passage entre la nuit et le jour, une période liminaire qui survient après la nuit, une temporalité du *saltus*. Pour quitter ce lieu, les individus doivent respecter une marche à suivre particulière et ne peuvent partir en pleine journée. Ils font d'ailleurs tout pour ne pas se faire remarquer, disparaissant en silence comme s'ils n'avaient jamais été là, en ce lieu de « nulle part ». Sutty dit que « [d]eux groupes [ont] déjà quitté le Giron de Silong, furtivement, à l'aube : quelques personnes, deux ou trois minules lourdement chargées. On [est] bien loin des convois décorés de bannières… » (D, 248) Nous retrouvons toujours une volonté d'être discrets au moment d'entrer ou de sortir, en l'occurrence, du temple-

[60] VAN GENNEP, Arnold (1981). *Op. cit.*
[61] SCARPA, Marie. *L'éternelle jeune fille*, *une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, *op. cit.*, p. 188.

bibliothèque. Le passage du seuil qui sépare le Giron du reste du monde est tant physique, puisque les individus prennent leurs affaires et s'en vont pour retourner à leur vie d'avant, que symbolique. En effet, quitter ce « giron » qui renvoie, par son nom à un espace sécuritaire et maternel, signifie passer le seuil de ce lieu rassurant pour retourner sous le joug d'un gouvernement répressif. Enfin, la protagoniste parle à nouveau ici des « convois décorés de bannières » comme elle les avait évoqués lors de son arrivée au Giron. Le retour de ce constat permet de former une boucle entre l'entrée et la sortie du temple-bibliothèque, comme s'il était refermé sur lui-même de toutes les manières possibles.

La question de la hiérarchie au sein des grottes est brièvement évoquée par la protagoniste. Dans la cosmologie du Dit, les rangs sont considérés comme n'étant pas importants, en opposition totale avec la culture de la capitale qui repose justement sur une hiérarchie très stricte. Si le rang n'est pas mis en avant par les individus, il reste toutefois existant : les maz sont bien ceux qui « disent », qui sont dotés du savoir et de la parole et qui sont, pour la plupart, les plus âgés du groupe. Les yoz de leur côté « écoutent » et sont en posture d'apprenants. Il y a donc bien une forme de hiérarchie dans la bibliothèque, seulement celle-ci n'est pas aussi rigide que celle de la capitale. Sutty dit par exemple que « [l]a vie dans les grottes [est] régie presque entièrement par la coutume et le consensus. [Elle] [a] remarqué qu'on évit[e] toute hiérarchie. Les gens veill[ent] à ne jamais faire état de leur rang. » (D, 248) Cela accentue les différences entre ces deux cosmologies, et rappelle à Sutty la domination de la Corporation, à laquelle elle devra répondre lorsqu'elle aura quitté la Bibliothèque. La chasse au savoir de la protagoniste passe donc par le voyage qui la mène jusqu'au Giron de Silong, suivi par sa découverte de la bibliothèque, pour enfin se terminer brutalement avec la fin d'un chapitre. En effet, la section suivante du roman débute alors que Sutty a déjà quitté la Bibliothèque :

> L'avion de la Corporation qui la ramenait de Soboy, en Amaréza, à Dovza-Ville prit de l'altitude au-dessus de la Chaîne des Sources. En regardant par le hublot, vers l'ouest, elle aperçut une immense montagne escarpée, irrégulière, rocailleuse, massive : Zubuam ; et, derrière elle, la blancheur de la muraille qui cachait, quelque part dans ses vastes étendues, le cirque rocheux et les cavernes de l'existence. Au-dessus du crénelage, au niveau de ses yeux, la corne de Silong se dressait, d'un blanc doré sur fond d'azur. (D, 255)

La protagoniste livre une belle description des montagnes tandis qu'elle voit depuis le ciel tous les lieux dans lesquels elle s'est trouvée et tous les passages qu'elle a empruntés. Ce passage met en avant la dimension secrète de son initiation, la bibliothèque restant cachée aux yeux des autres. Le fait de parler des « cavernes de

l'existence » n'est pas anodin non plus. Dans la version originale, nous trouvons « *the caves of being* » (T, 259) : le verbe *to be* se traduit dans le langage courant par « être », mais peut également renvoyer au verbe « exister ». Les grottes du Giron ne sont pas seulement un temple-bibliothèque : il s'agit d'un lieu privilégié qui permet, par l'écoute et la lecture, d'apprendre précisément ce que signifier « exister ». Pour Sutty, ce sont bien ces cavernes, et plus largement le Dit, qui l'ont amenée à « exister », à vivre une initiation et à atteindre un statut nouveau et une forme d'agrégation auprès de la communauté des maz.

L'enquête est un élément crucial au sein des œuvres de notre corpus. Dans *Le Dit d'Aka*, c'est à travers elle que Sutty se (re)découvre en tant qu'adulte et se trouve agrégée dans une nouvelle culture. Rappelons que, dans *La Main gauche de la nuit*, l'une des conclusions de l'œuvre est que, malgré tous les efforts de Genly, celui-ci ne pourra jamais être tout à fait intégré au sein de la culture karhaïdienne et restera toujours dans un « entre-deux ». Avec la protagoniste du *Dit d'Aka*, c'est pourtant le dénouement inverse qui apparaît à la fin de l'œuvre, puisque Sutty est bien intégrée. Dans *Les Furtifs*, l'enquête est également au centre du récit et se confond avec toutes les autres traques qui sont intégrées dans l'histoire, puisqu'elle mène au but ultime de Lorca : retrouver sa fille.

Si nous avons rapproché quête et enquête, chasses animales et chasses à l'homme dans ce chapitre, c'est parce que nous trouvons de nombreux points communs entre ces activités. L'enquête dans *Le Dit d'Aka* prend en effet des airs de « chasse au trésor » et, dans *Les Furtifs*, les personnages principaux « traquent » d'une certaine manière Tishka. S'ils suivent divers indices, ils la pistent comme des chasseurs le feraient d'un animal sauvage. Dans chacune des trois utopies critiques du corpus, ces motifs de la chasse ou de l'enquête sont des moteurs essentiels qui permettent d'insérer une réflexion profonde au sein de l'histoire. Ils permettent en effet, à terme, d'aller au contact de l'autre et de tenter de le comprendre. Les différentes zones mises en scène par les écrivain·e·s sont par ailleurs intéressantes en elles-mêmes, puisqu'elles permettent de souligner un brouillage des frontières. Le parallèle entre chasseur et narrateur que note Ginzburg est également particulièrement visible dans le corpus. Si la recherche et l'interprétation des indices contribuent fortement à la construction du roman policier ou au roman dit réaliste, ces motifs sont manifestement essentiels aux récits de science-fiction puisque nous les retrouvons ici.

Chapitre IV
Chasseurs, chassants, chassés

IV.1. Devenir chasseur, un passage initiatique

Nous avons jusqu'à présent évoqué plusieurs catégories de chasses qui se déclinent dans les romans de notre corpus. Il nous apparaît essentiel de revenir désormais sur les différents acteurs qui prennent part aux activités cynégétiques que nous avons étudiées. Nous avons décidé de les séparer en trois types distincts : les « chasseurs », les « chassants » et les « chassés ». Si nous distinguons les deux premières catégories, c'est parce qu'il nous apparaît à la lecture des trois utopies critiques de notre étude que certains personnages peuvent bien prétendre au statut de « chasseurs », tandis que d'autres se contentent de participer aux activités cynégétiques sans jamais pleinement se sentir investis dans la chasse. Nous reviendrons sur cette distinction dans cette partie. Enfin, il nous semble plus pertinent de désigner les personnages qui deviennent traqués dans les récits non pas comme des proies, mais plutôt comme des individus « chassés ». En effet, ceux-ci tentent d'échapper à une menace qui les poursuit inlassablement, mais ils ne se contentent pas de fuir aveuglément avec pour seul but de rester en vie. Les individus traqués font au contraire montre d'ingéniosité et de stratégie pour échapper à leurs poursuivants, le tout en tentant d'atteindre leurs objectifs malgré la situation délicate dans laquelle ils se trouvent. Ces distinctions sont importantes, puisqu'elles permettent de mieux appréhender la question du « vivre ensemble » dans les œuvres. En effet, les « chasseurs » jouent un rôle essentiel dans les trois romans, puisque ce sont ceux qui vivent des rites d'initiation à la chasse et qui s'emploient à identifier les indices qu'ils trouvent. Les « chassants », quant à eux, renvoient plutôt aux miliciens qui tentent (vainement) de traquer d'autres individus, mais qui ne maîtrisent pas réellement les codes de la chasse. Ils incarnent ainsi des figures répressives dans les œuvres. Enfin, les personnages principaux endossent le rôle de « chassés » lorsqu'ils décident de lutter véritablement contre le pouvoir en place et se servent des techniques apprises lors de leurs propres chasses pour se soustraire à la surveillance des États totalitaires.

IV.1.1. Les épreuves du héros

Pour en venir à notre première catégorie, le « chasseur », nous devons rappeler les mots de Hell, qui avance que : « N'est pas chasseur qui veut, et seule la présence d'un flux sanguin particulier que nous appellerons le sang noir, légitime la reconnaissance du statut de chasseur. Étranger à la circulation de ce sang noir, le commun des hommes ne ressentent pas les effets d'une pulsion qui pousse à mettre à mort le gibier des forêts[62]. » Selon l'anthropologue, pour obtenir ce statut, il faut en effet respecter un prérequis essentiel, la possession de ce « sang noir » qui crée une « pulsion » de mise à mort. Si Hell parle de vraies chasses, nous pensons qu'il est intéressant de mobiliser ses réflexions dans le cadre de notre étude puisque nous retrouvons, sous des modalités différentes, le « sang noir » dans les textes. Les traques proposées par les auteurices de notre corpus ont en effet pour but de présenter avant tout des parcours initiatiques. On l'a vu, elles sont de différentes sortes, chacune d'elles impliquant des conditions lui étant propres en fonction du contexte dans lequel elle a lieu. Ce qui est également ressorti de notre partie précédente est que ces chasses sont avant tout un prétexte pour montrer des interactions entre les personnages et les formes d'altérités qui les entourent dans un monde donné. Les « chasseurs » décrits par Damasio et Le Guin sont d'une autre sorte que ceux dont parle Hell, moins portés sur la passion obsessionnelle de la chasse que sur son exercice en lui-même. Malgré cela, il nous apparaît que le sang noir que mentionne l'anthropologue est tout de même bien présent dans les œuvres que nous étudions. Nous y reviendrons.

Le titre de notre sous-partie annonce un « passage initiatique ». En effet, dans les récits de science-fiction que nous analysons, devenir un chasseur requiert une initiation qui prend la forme attendue d'un rite de passage. Revenons tout d'abord sur le rite. Cette notion a été longuement discutée par les anthropologues, dont beaucoup questionnent encore la définition. Nous pouvons toutefois nous entendre sur ce que le rite est « un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs du groupe[63]. » Dans cette sous-partie, nous souhaitons ainsi nous attarder sur

[62] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit.*, p. 46.
[63] SEGALEN, Martine. *Rites et rituels contemporains*, Malakoff : Armand Colin, 2012 (1998), pp. 25-26.

un type de rite spécifique, le « rite de passage », qui joue un rôle dans l'initiation d'un individu auprès de sa communauté. Le folkloriste Van Gennep avance que :

> C'est le fait même de vivre qui nécessite les passages successifs d'une société spéciale à une autre et d'une situation sociale à une autre : en sorte que la vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre : naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, spécialisation d'occupation, mort. Et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée[64].

À partir de l'étude de la chasse dans le corpus, il s'agit à présent de détailler les procédés rituels qui amènent les personnages à atteindre le statut de « chasseur » à la suite d'un rite de passage spécifique que nous allons étudier. Van Gennep propose de penser ce type de rite selon trois phases : la séparation, qui consiste en « la séparation du monde antérieur », la phase de marge, au cours de laquelle l'individu fait l'expérience de l'altérité et, enfin, l'agrégation, le retour à la société après avoir obtenu un statut nouveau[65]. L'étude des rites de passage est essentielle à notre analyse, puisque l'ethnocritique fait l'hypothèse d'une homologie entre rite et récit. En effet, « [l]e récit littéraire serait […] l'histoire de la mise en marge d'un personnage et sa lecture, au moins sur un plan métaphorique, la mise en marge du lecteur. Mises en marge dont l'objectif principal est bien de faire accéder à un nouvel état ; ce qui n'est pas toujours acquis, loin s'en faut, puisque le rite et le récit peuvent mal se passer[66]. » En prolongeant les travaux de Van Gennep, J.-M. Privat propose une « grammaire du rite » à partir de cinq points que rappelle Scarpa :

> […] la traduction concrète du déplacement symbolique (on pousse une porte, on passe la jambe au-dessus d'une barrière, etc.), l'ordre fixe de succession des trois phases (séparation, marge, agrégation), la mise en abyme de ces trois phases à chaque étape du processus, la focalisation sur des traits culturels spécifiques, la socialisation comme enjeu principal du rite[67].

Dans les œuvres de notre corpus, les initiations à la chasse vécues par certains protagonistes permettent précisément de mieux définir leur trajectoire. Le personnage qui vit un rite d'initiation en tant que chasseur de la manière la plus concrète est Lorca dans *Les Furtifs*. Si Sutty vit bien un voyage initiatique pendant son périple, elle n'est en revanche pas initiée à la chasse, contrairement à Lorca. En effet, le roman s'ouvre sur « le cube », décrit par le supérieur du protagoniste comme une « épreuve de synthèse ». Il dit d'ailleurs à Lorca que celle-ci « […] catalyse la totalité de ce qu[']il a] *appris*, *construit* et *compris* […] » (F, 10). Le personnage sous-entend clairement

[64] VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 4.
[65] *Ibid*.
[66] SCARPA, Marie. *L'éternelle jeune fille*, *une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, *op. cit.*, p. 189.
[67] *Id*., pp. 190-191.

ici qu'il s'agit d'un examen au sens le plus strict du terme : l'individu qui passe l'épreuve du cube le fait dans le seul but de montrer à ses formateurs qu'il a bien intégré l'entièreté de ce qui lui a été enseigné. Notons également que, pour devenir un chasseur de furtifs, il ne faut valider qu'une seule et unique épreuve, ce qui renforce l'importance de sa réussite ou de son échec pour le candidat. Arshavin ajoute que celle-ci est « prestigieuse » (F, 10). Pourtant, le Récif et toutes les opérations qui s'y déroulent sont tenues secrètes et seuls les acteurs qui y participent activement sont au courant de son existence. Le « prestige » qu'évoque le supérieur de Lorca se résume donc à la sphère très restreinte que composent les militaires et diplomates du Récif. Cet examen final que passe le protagoniste, supposément l'épreuve ultime permettant de jauger de sa capacité ou non à prétendre au statut de chasseur, pose tout de même question.

Si Lorca est, dès le début du roman, montré comme peu qualifié pour devenir chasseur, il incarne tout à fait son rôle de « héros » dans l'œuvre. Le mythologue Joseph Campbell théorise ce qu'il appelle le « monomythe[68] », un « scénario universel commun[69] » qui se décline comme suit :

> Le héros (ou l'héroïne) se sent mal à l'aise dans sa vie ordinaire, ou inadapté, il reçoit un appel de l'aventure, il part, voyage et traverse de multiples épreuves pour trouver l'élixir qui manque à sa vie. Il se sacrifie, mais a parfois la possibilité de renaître pour recevoir cet élixir qu'il partagera ensuite avec sa société d'origine. La mythologie se présente donc comme l'amplification d'un rite d'initiation : séparation de la société — épreuves — retour dans la société en hommes ou femmes transfigurés[70].

Dans *Les Furtifs*, Lorca suit en effet ces différentes étapes. L'appel de l'aventure correspond chez lui à la disparition de sa fille, motivation qui l'amène à bousculer son quotidien pour intégrer l'armée. De même, il est confronté à de nombreuses épreuves tout au long de son aventure et subit bien une forme de « transfiguration » en s'hybridant dans la mort avec Tishka. Or, « [l]'aboutissement de toute initiation est la transformation du héros ou de l'héroïne. Celle-ci ne peut avoir lieu que par une mort physique ou symbolique afin de renaître, différent[71]. » Avant Campbell, c'est Propp qui identifie une structure récurrente dans les contes, puis Greimas, qui propose son « schéma actantiel[72] » au sein duquel il identifie six « rôles actantiels » :

---

[68] CAMPBELL, Joseph. *Le Héros aux mille et un visages*, Henri Crès (trad.), Paris : J'ai Lu, 2013 (1949).
[69] AMANIEUX, Laureline. « La puissance des mythes : les travaux du mythologue américain Joseph Campbell (1904-1987) », *Revue de littérature comparée*, n° 346(2), Paris : Klincksieck Editions, 2013. pp. 167-176, p. 169.
[70] *Ibid*.
[71] *Id*., p. 71.
[72] GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002 (1966).

> Un personnage central, qu'on désigne habituellement comme étant le héros, est le sujet d'une quête, qui peut prendre la forme d'un objet à acquérir, d'un personnage ou d'une position à conquérir. Cette quête va déterminer en grande partie l'organisation de l'intrigue, puisqu'elle en constitue l'horizon, le terme ultime. / Au cours de cette quête, le sujet rencontre forcément des obstacles, qui peuvent être naturels et/ou circonstanciels, mais aussi s'incarner dans des personnages d'opposants, qu'il affronte avec l'aide éventuelle d'adjuvants. / En outre, cette quête a pu être ordonnée par un destinateur (ou émetteur), et elle peut être poursuivie au bénéfice d'un destinataire (ou bénéficiaire de l'action). Le sujet, le destinateur et le destinataire de la quête peuvent du reste être confondus en un seul et même personnage. Dans ce cas, le héros s'assigne à lui-même un but, une mission : il est à la fois l'origine de la quête, son principal acteur, et son bénéficiaire en cas de succès[73].

Dans *Les Furtifs*, Lorca est bien le « personnage central » qui est « sujet » de la quête qu'il va mener tout au long de l'œuvre. Aux rôles actantiels Greimas ajoute le « rôle thématique » :

> Il s'agit de rapporter le personnage à un type de comportement bien connu, à un caractère (le lâche, le traître, la femme infidèle, le séducteur…), et/ou à une catégorie sociale (le chevalier, l'aristocrate, le mondain, l'ouvrier, le commerçant…). Tout personnage romanesque peut alors être envisagé comme une fonction, enrichie de la reprise d'un ou de plusieurs rôles thématiques. La combinaison de ces deux notions permet de cerner plus précisément le personnage, et d'affiner l'analyse du rôle qu'il joue dans la progression de l'intrigue[74].

Dans l'œuvre de Damasio, le protagoniste a un caractère qui est largement valorisé. Il s'agit en effet du père et du mari fidèle, incapable d'abandonner son enfant alors même que la retrouver promet, au début du roman, d'être fort complexe. Son caractère est ainsi essentiel à la passion qu'il mobilise pour retrouver sa fille, mais sa catégorie sociale est également primordiale dans le roman. Il appartient plutôt à la classe moyenne à Orange et est un ancien sociologue, issu donc du domaine des Sciences Humaines et Sociales. Ce bagage ainsi que les interactions qu'il a pu avoir dans le cadre de son métier avant le début de l'histoire sont ce qui motive sa prise de parti aux côtés des rebelles à Orange pour tenter de changer les choses.

Greimas théorise également la notion de « programme narratif » qui se décline sous quatre phases :

> La première phase, dite de *manipulation*, correspond à la mise en place de l'action. Elle joue un rôle déterminant dans le parcours accompli ensuite par le personnage. Au cours de cette phase, le destinateur confie au sujet agissant une quête ou une mission à accomplir. Les motivations qui animent le destinateur sont déterminantes pour évaluer la valeur de l'action elle-même. La deuxième phase, dite de *compétence*, se poursuit à travers une série d'épreuves qualifiantes, qui sont l'occasion pour le sujet d'acquérir les capacités nécessaires à l'action, et de faire (ou non) la preuve de sa valeur. La *performance* est l'accomplissement de l'action à proprement parler ; enfin, la *sanction* est une phase de clôture qui permet de tirer les leçons de l'action menée[75].

[73] HELMS, Laure. *Le personnage de roman*, Malakoff : Armand Colin, 2018, p. 14.
[74] *Id*., p. 17.
[75] *Id*., p. 18.

La phase de compétence est celle qui nous intéresse ici le plus. En effet, Lorca est amené à vivre plusieurs épreuves pour atteindre son objectif. Celles qui sont les plus formalisées dans l'œuvre sont celles qui doivent l'initier à la chasse. Pourtant, dès le début du roman, Lorca est montré comme peu qualifié pour devenir un chasseur. Même s'il réussit son examen, c'est dans la difficulté qu'il triomphe. Bien qu'il atteigne son objectif par qu'il est le « héros » du roman, il est, dans l'histoire, un chasseur mal initié. Il dit par exemple : « Je n'y vois rien, j'acclimate mal, je balaie circulairement des yeux les murs. *Approprie-toi l'espace, prends corps dedans*. » (F, 11) Dès le départ, le protagoniste est présenté comme un mauvais chasseur dont l'instinct n'est pas assez aiguisé. Son premier examen n'est ainsi pas un véritable rite de passage. Cependant, il est une condition nécessaire pour accéder à ce dernier : en validant l'épreuve du cube, Lorca est autorisé à rejoindre une meute, un groupe de traque et à se rendre sur le terrain, où il vivra réellement un rite de passage. Au terme de cette ultime épreuve, Lorca est donc devenu officiellement un chasseur. Mais l'est-il vraiment ? Nous avons eu de nombreuses occasions d'évoquer le décalage du protagoniste lors des activités cynégétiques auxquelles il prend part en compagnie d'Agüero et de son groupe. Notre théorie est que le cube, sur lequel s'ouvre le roman, incarne un rite de passage presque factice, dans un environnement édulcoré au sein du complexe rassurant dans lequel sont formés les futurs traqueurs, sous la tout aussi rassurante surveillance de leurs supérieurs qui se tiennent dans la pièce d'à côté. Il n'y a là aucune réelle chasse : celle-ci se déroulera au sein du C3, dans la violence et la douleur, loin des regards des mentors.

Si nous nous arrêtons sur la cérémonie de remise de trophée après l'examen du cube, nous constatons que les membres du Récif ne paraissent pas former une communauté solidaire, à l'inverse de ce que décrit Hell dans son ouvrage *Le Sang noir* : « Les discussions autour du trophée ne portent pas uniquement sur le prestige attaché à la chasse, mais renvoient également à la vigueur sexuelle des hommes sauvages et à la chaleur particulière des bêtes de la forêt ; quant aux descriptions de la passion de la chasse, elles sont toujours modelées par une même idée, qui associe le « goût sauvage » à une fureur, à une possession[76]. » Il est question, selon l'anthropologue, d'une pluralité de symboles autour de l'objet qui fait office de trophée. Le roman présente toutefois une cérémonie militaire, ce qui est une différence notable dans les rapports à la chasse. Il est écrit dans le roman que : « [s]ur la scène,

[76] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit.*, p. 8.

Arshavin […] a remis sans protocole le furtif céramifié [à Lorca] […] » (F, 29). Notons tout d'abord la matière similaire à de la céramique en laquelle s'est transformé le furtif. Il n'y a ici aucune trace de chaleur bestiale : au contraire, la créature est froide, immobile et pourrait aisément se confondre avec un objet de décoration quelconque. Nous ne trouvons par ailleurs aucune forme de « goût sauvage » ou de « fureur », puisque Lorca récupère son prix sans plus d'émotion et son supérieur, malgré le fait qu'il se tienne sur une scène, devant un public, se contente de tendre la céramique au protagoniste sans le moindre discours. Pour Arshavin, cette remise de trophée n'a rien d'exceptionnel. Celui-ci sait très bien que le véritable rite de passage de Lorca est encore à venir. Nous pouvons également voir ici une opposition totale entre la conception du trophée décrite dans *Le Sang noir* et celle présentée par Damasio dans *Les Furtifs*. Lorca se voit simplement remettre une statuette qui ira rejoindre toutes les autres dans les niches froides de la pièce. Si le trophée de chasse dont parle l'anthropologue renvoie à la « passion de la chasse », à quelque chose de vivant et de chaud, ce qui est montré ici dans le roman relève plutôt d'une mort statique, de l'absence complète de toute ardeur cynégétique. Lorca est épuisé, il se sent vide, bien loin de l'excitation du chasseur qui a mis sa proie à mort.

IV.1.2. Un protagoniste qui dérègle le rite

Nous allons à présent nous concentrer sur le véritable rite initiatique auquel le protagoniste prend part. Celui se déroule dans le C3, lors de la première chasse sur le terrain de Lorca, en compagnie de la meute d'Agüero, composée du leader bienveillant, de Saskia, qui se trouve être une amie proche du protagoniste rencontrée dans le cadre de ses formations au Récif, et de Nèr qui n'est pas ravi de compter ce nouveau membre dans le groupe. La véritable initiation de Lorca se déroule donc à l'abri des regards, uniquement entouré de ses camarades de traque qui seront les seuls à constater sa réussite, ou son échec. Ce qui nous intéresse ici, c'est tant de voir comment Damasio présente une chasse ritualisée dans un monde futuriste de science-fiction, que de comprendre en quoi et surtout pourquoi celle-ci prend la forme d'un rite de passage pour le protagoniste du roman.

Pour introduire notre analyse, nous reprenons ce que l'ethnocriticienne Scarpa avance à propos du rite dans le récit littéraire[77] :

> […] si le récit articule « biographie » du personnage et « chronique sociale », le rite, qui est une sorte d'« incarnation » de la coutume, au sens de « ce qui doit se faire » pour produire et reproduire la cohésion du groupe social, croise par définition le singulier et le collectif : il est l'une des expression de ce « comment vivre ensemble » (la formule est de Barthes, rappelons-le) qui nous semble au cœur du narratif[78].

Lors de la chasse dans le C3, Lorca est bien mis à l'épreuve dans le but de créer une cohésion au sein de plusieurs groupes sociaux. Tout d'abord, celui, restreint, que composent ses nouveaux compagnons de traque et ensuite celui du Récif, plus large, qui englobe tous les acteurs y évoluant. Pour le dire autrement, pour être agrégé à chacun de ces ensembles, le protagoniste doit passer par le rite de la première chasse et le réussir. Si cette première expérience cynégétique sur le terrain peut justement sembler anodine, puisque se déroulant sans public, elle est pourtant essentielle. Si Lorca n'est pas capable de prouver ses capacités à ses compagnons, ceux-ci ne pourront jamais l'accueillir pleinement dans leur cercle et ne le reconnaîtront pas comme l'un des leurs. De la même manière, si le protagoniste se montre incapable de réussir son initiation, le rejet de la part des membres de son équipe ne passera pas inaperçu au sein du complexe militaire. Notons par ailleurs que ce rite de passage comporte également des enjeux individuels et personnels pour Lorca, puisque de sa réussite dépend le sauvetage de sa fille.

La chasse aux furtifs commence par une préparation matérielle, mais surtout physique et mentale des chasseurs. L'activité cynégétique n'est pas lancée dans la précipitation, les furtifs ne bougeant pas tant qu'ils ne sont pas attaqués, les traqueurs n'ont aucune raison de débuter leur chasse de manière chaotique, au contraire, ils doivent prendre corps dans leur rôle avant de se lancer dans l'action. Une fois les préparatifs terminés, la traque peut débuter : « […] la lumière électrique douche la Réalité, de but en blanc, comme on éclaire un ring. Saskia ouvre les yeux et embouche son olifant pour sonner l'ouverture de la chasse à la manière médiévale. » (F, 111) Le lancement de la chasse passe par une action sonore visant à indiquer tant aux chasseurs qu'aux chassés que la traque commence. C'est à l'aide d'un instrument à vent, l'olifant, dans lequel Saskia souffle que la chasse est lancée. Celui-ci rappelle les trompes de chasse, utilisées pour jouer des fanfares cynégétiques. Ces deux appareils

[77] Marie Scarpa parle du roman moderne, plus spécifiquement du roman réaliste tel qu'il se met en place depuis le XVIIIème siècle. Elle cite ici Goldmann à propos de la biographie et de la chronique sociale.
[78] SCARPA, Marie. *L'éternelle jeune fille*, *une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, *op. cit.*, p. 183.

appartiennent par ailleurs tous deux à la famille des cuivres, qui se définissent « […] non par [leur] matériau, mais par la façon dont le son est émis : la colonne d'air à l'intérieur de l'instrument – la perce – est mise en résonance par la vibration des lèvres du musicien[79]. » Ce détail a son importance d'une part car les deux instruments partagent une utilité commune : l'olifant sert ici à annoncer le début de la chasse, de même que les trompes, mais surtout, ils permettent tous deux d'obtenir un son très puissant.

Nous avons déjà évoqué l'usage de l'olifant lors des traques aux furtifs : il est utilisé en tant qu'arme, pour agresser les créatures grâce à l'univers sonore. Ainsi, le choix d'un instrument qui peut produire un son d'une grande force n'est pas anodin. Il y a également une forme de corporalité dans l'usage de cet outil, puisqu'il produit une « résonance par la vibration des lèvres[80] » de celui qui en joue, ce qui constitue pour Saskia une autre manière de faire corps avec la chasse. Comme cela est indiqué dans le texte, le rite de traque aux furtifs débute « à la manière médiévale » (F, 111). Damasio s'inspire donc, pour son roman futuriste, d'une tradition ancienne. Il insère ainsi ce type de chasse dans une continuité avec celles qui avaient cours au Moyen-Âge et indique ainsi qu'à ce stade, la traque aux furtifs est bien équivalente à une chasse animale. La dimension futuriste n'est pas pour autant mise de côté, Lorca évoque les robots qui assistent les chasseurs et qui rappellent que l'époque du roman est bien loin de celle dont son ouverture s'inspire. Le protagoniste, par ailleurs, démontre une fois encore à quel point il est inadapté pendant ce rite. Il n'est pas encore réellement initié.

Lorsqu'il parle du « sang noir », Hell démontre que celui-ci caractérise tous les chasseurs à différents degrés. Il évoque toutefois spécifiquement ceux qui ont passé le seuil, qui sont devenus irrécupérables car fous de chasse. Cette fièvre peut ainsi toucher tous les chasseurs, mais certains plus que d'autres, et ce sont ces derniers qui posent problème. Si nous transposons ces réflexions à la fiction, nous pouvons constater que, lors des chasses aux furtifs, la fureur doit être écartée pour privilégier la réflexion et le calme. Le meneur, Agüero, est ainsi présenté comme un chasseur initié, aguerri et, surtout, qui n'a pas passé le fameux seuil que nous venons d'évoquer. Ses échecs sont mis en avant dans le texte précisément pour montrer l'importance de

[79] PETIOT, Jean-François, CAMPBELL, Murray. « Les cuivres : le son et la forme », *Pour la science*, n° 373, Paris : Humensis, 2018. [En ligne] https://www.pourlascience.fr/sd/physique/les-cuivres-le-son-et-la-forme-1814.php
[80] *Ibid*.

l'initiation à la chasse sur le terrain et, surtout, il est un personnage initiateur pour le novice qu'est Lorca. Notons d'ailleurs que sa position dans le groupe en dit long sur ses compétences. Agüero est l'« ouvreur » (F, 113), celui qui indique s'il faut ou non débuter la chasse et prend les décisions tout au long de l'opération.

Le meneur a tout d'un « lecteur expert », puisque l'extrait que nous avons mis en avant plus haut précise bien qu'il s'est amélioré, que ses sens se sont aiguisés et que cela lui a permis de devenir un chasseur aguerri. Puisque nous traitons de la lecture des indices lors d'une chasse, nous devons mentionner l'historien Carlo Ginzburg et son « paradigme indiciaire ». Il précise que, « [v]ers la fin du XIXe siècle – et plus précisément entre 1870 et 1880 – un paradigme de l'indice, s'appuyant précisément sur la sémiotique, a commencé à s'imposer dans le domaine des sciences humaines. Mais ses racines étaient beaucoup plus anciennes[81]. » En effet, ce décryptage des indices remonte aux chasseurs :

> Pendant des millénaires, l'homme a été un chasseur. Au cours de ses innombrables chasses, il a appris à reconstituer les formes et les déplacements de proies invisibles à partir d'empreintes laissées dans la boue, de branches cassées, d'excréments, de touffes de poils, de plumes arrachées, d'odeurs confinées. Il a appris à sentir, à enregistrer, à interpréter et à classer des traces infinitésimales comme les filets de bave. Il a appris à effectuer des opérations mentales complexes avec une rapidité fulgurante, dans l'épaisseur d'un fourré ou dans une clairière remplie d'embûches[82].

Ce parallèle que fait l'historien entre l'art de lire les traces laissées par les animaux et les « histoires » nous mène à penser que la première « histoire » des furtifs dans le roman est modelée par le groupe de chasse, par Agüero ici. Le meneur se sert des signes pour servir l'activité cynégétique et démontre ainsi sa grande connaissance de son environnement de traque. Ginzburg précise encore :

> La représentation des vêtements flottants chez les peintres florentins du XVe siècle, les néologismes de Rabelais, la guérison des écrouelles par les rois de France et d'Angleterre ne constituent que quelques-uns des exemples montrant comment des indices minimes ont été considérés comme des éléments révélateurs de phénomènes plus généraux : la vision du monde d'une classe sociale, d'un écrivain ou de toute une société[83].

Dans *Les Furtifs*, les usages des indices sont multiples. Ils sont en premier lieu utiles aux personnages lorsqu'ils traquent les créatures furtives. Ils montrent également au fil du récit l'organisation de la cosmologie furtive, à travers le discours des narrateurices – rappelons que certains d'entre eux sont justement des chasseurs (Agüero et Saskia qui interviennent régulièrement dans l'œuvre) – mais, surtout, les

[81] GINZBURG, Carlo. « Signes, traces, pistes – Racines d'un paradigme de l'indice », *op. cit.*, p. 9.
[82] *Ibid*.
[83] *Id*., p. 30.

indices disséminés dans la narration permettent aux lecteurices de saisir la vision de « faire monde(s) » proposée par Damasio.

Dans le rite de passage qui prend place dans le C3 lors de cette traque aux furtifs, Agüero est ainsi incontestablement le chasseur initié, tandis que Lorca est celui qui subit l'initiation. Nous avons avancé que cette traque se déroulait suivant plusieurs étapes, d'abord une préparation et ensuite l'ouverture officielle des hostilités. Ce qui a lieu ensuite vient confirmer notre théorie : « D'un souffle surpuissant, boosté par l'amplification, Saskia entonne le thème de la Poussée. Tellement de fois je l'ai entendue jouer en exercice, néanmoins jamais comme ça ; ce qui sourd de son cor est de l'émotion brute, brutale, de sorte que, placé à cinq mètres d'elle seulement, j'ai l'impression que le pavillon de mon oreille vient d'être décroché de ma tête par une rafale. » (F, 118) Le fait qu'il existe un thème particulier joué à l'olifant pour précéder l'action de la « poussée » montre bien que rien n'est laissé au hasard. Toutes les actions entreprises par les personnages sont accompagnées d'une manifestation sonore qui vient les appuyer et les renforcer. Ce son qui est joué par Saskia demande d'ailleurs un important effort physique. C'est une nouvelle intervention du corps dans l'acte de chasser qui s'impose dans cet extrait. Sans surprise, Lorca est encore une fois en décalage puisqu'il rencontre physiquement des difficultés à tenir face à ce bruit violent qui lui vrille les tympans. Il n'arrive pas à s'acclimater à la réalité de la traque et à ses éléments fondamentaux. Le « thème de la Poussée », puisqu'il est clairement indiqué et nommé dans le texte, ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agisse d'un composant essentiel au rite de la chasse aux furtifs, qui n'apporte que souffrance à Lorca. Celui-ci décrit tout de même les actions qui suivent le jeu à l'olifant :

> Aussitôt, l'arc de poussée que nous formons avec les surchiens – un chasseur, un chien, un chasseur, un chien, une chaîne hybride de huit traqueurs soudés – se met à avancer. Cette fois-ci, les mécanidés émettent des ultrasons en linéaire, silencieux pour nous, terribles pour les furtifs, tandis que Saskia mène l'attaque phonique dans l'audible à coups d'olifant. À l'entendre, on dirait que chaque couac et chaque vrille, chaque onde, chaque stridence qu'elle tire délibérément de l'instrument, et qu'elle projette dans tout le volume, rageuse, sans ordre, hachée, elle l'extirpe de sa colère intérieure et qu'elle les chasse moins qu'elle ne les intime à fuir – fuir devant cette machine de guerre qui roule inexorablement sur eux à la façon des chenilles d'un tank qui écraserait la foule, tour de roue après tour de roue. (F, 118)

Notons d'abord l'usage d'un nouveau terme technique, « l'arc de poussée », qui désigne la position particulière dans laquelle se trouve le groupe. Le protagoniste s'intègre cette fois-ci dans l'acte, bien qu'il dise juste après que c'est cet « arc de poussée » qui avance et non pas eux en tant qu'individus qui le composent. Si nous regardons de plus près la composition de l'arc, nous constatons rapidement qu'il est

formé tant d'êtres humains que de robots, tant de chasseurs que d'outils, cet ensemble savamment organisé en alternant les uns et les autres.

Les outils technologiques ajoutent une froideur calculatrice à l'opération, la chasse paraît alors bien loin de la fureur chaude et sauvage des chasseurs au sang noir. Au début du passage, Lorca confond par exemple robots et chasseurs en un même ensemble, puisqu'il désigne tout le monde par le terme « traqueurs ». Cette confusion est rapidement mise à mal lorsqu'il évoque la programmation des chiens qui produisent des sons inaudibles pour l'oreille humaine. Cet élément rappelle très clairement que, malgré les apparences, ces robots ne sont rien de plus que des machines, permettant aux chasseurs humains de combler leurs lacunes : ici, l'impossibilité de produire des ultrasons. Les outils technologiques ont donc un double usage lors de ces traques : d'une part ils ajoutent à la dimension stratégique de cette activité cynégétique, les membres du groupe devant s'assurer de leur bonne programmation, les ajouter dans leurs calculs pour chacune des actions qu'ils entreprennent, permettant ainsi d'élaborer des tactiques plus précises et efficaces. D'un autre côté, ceux-ci viennent grossir les rangs, ajoutant des éléments à l'équipe de chasse pour combler le manque en nombre et au niveau technique, puisqu'ils agressent les furtifs d'une manière dont les humains ne le pourraient pas. Cette traque se fait ainsi dans une violence maîtrisée et contrôlée.

Ce qui est intéressant cependant, c'est qu'il y a tout de même une grande présence de corporalité au cours de cette activité cynégétique. Saskia intègre à sa musique ses émotions les plus fortes pour que les sons qu'elle produit soient d'autant plus puissants. Si tout doit donc être parfaitement préparé pour se lancer dans la traque, pour perturber les furtifs, il faut utiliser une forme de corporalité et laisser sortir des émotions brutes. Les chasseurs, ici uniquement les hommes d'ailleurs, récitent une forme de chants rituels qui s'associent à des cris et à d'autres expressions orales. Toutes les voix se mélangent en un ensemble incohérent qui crée une espèce de brouhaha de fond violent donnant aux traqueurs un aspect animal, puisqu'en plus de hurler et de chanter, ils « feulent » tels des félins. Leur performance met également en avant une grande agressivité : Lorca ne reconnaît même plus ses compagnons tant ils sont changés par cette cacophonie rituelle qu'ils produisent. Bien que ces comportements puissent sembler incompréhensibles et complètement opposés à la rigueur stratégique dont nous avons noté la présence lors de la chasse, ces expressions orales font pleinement partie du rite de traque. Nous l'avons noté plus tôt, mais les furtifs sont réceptifs aux émotions fortes et, s'il faut bien sûr préparer le terrain avec précision, les chasseurs

doivent également être capables de produire ce puissant brouhaha pour perturber les créatures, chacun y allant de ses préférences pour participer au bruit général. Cette soudaine effusion n'est par ailleurs pas étrangère aux rites. Hell rappelle que « [l]'Europe des temps antiques a fait sienne l'idée d'une sauvagerie humaine ritualisée, inspirée des dieux[84]. » et que « [c]hez les Grecs comme chez les Scandinaves, l'apparition de cette fureur n'est pas arbitraire, elle se manifeste toujours dans le cadre de comportements rituels[85]. » Nèr et Agüero créent bien une « sauvagerie ritualisée » : celle-ci est toujours sous contrôle et n'apparaît qu'à un moment spécifique de la traque. Lorca les trouve « hors d'eux, méconnaissables, transformés » (F, 118) : les chasseurs se mettent volontairement dans un état particulier pendant l'activité cynégétique, au point qu'ils ne semblent même plus humains, une réelle démonstration de sauvagerie.

Nous retrouvons toutefois dans la chasse aux furtifs cette rigueur militaire et numératienne que nous avions identifiée au début de la traque. La session de chasse est donc bien sous contrôle. Le protagoniste prend à nouveau la peine de détailler la position de chacun sur le terrain, mettant en avant l'importance de ce détail capital dans le déroulement de l'opération. Sa description permet de montrer que chaque membre du groupe sait parfaitement où se placer, mais aussi que chacun est conscient de là où se trouvent ses camarades. Le seul individu qui n'est pas à sa place, c'est Lorca. Son initiation à la chasse s'avère cependant validée par ses pairs, mais, au regard de tous les manqués de Lorca, il est difficile de considérer qu'il est réellement venu à bout de ce rite de passage. La chasse aux furtifs oscille entre écoute silencieuse et charivari désordonné, le tout selon un ordre réfléchi et précis. Le rite en lui-même est donc plus que réglé et aucun élément n'est laissé au hasard.

Le positionnement de Lorca dans le roman nous rappelle ce qu'écrit Le Guin dans l'un de ses essais du *Langage de la nuit* à propos de la partie sombre de l'être humain : « L'ombre n'est pas simplement maléfique. Elle est inférieure, primitive, gauche, bestiale, puérile, mais aussi puissante, vitale et spontanée[86]. » Si le protagoniste est loin d'être décrit comme maléfique, il y a bien quelque chose de « gauche », de « bestial » et de « puéril » dans sa manière de se comporter lors de la chasse. C'est par ailleurs à cause de lui que l'opération du groupe échoue, ce qui lui vaut nombre de reproches de la part de Nèr, incapable de comprendre pourquoi il n'est pas resté dans son rôle. Si

[84] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit.*, p. 91.
[85] *Ibid*.
[86] LE GUIN, Ursula. *Le Langage de la nuit*, *op. cit.*, p. 76.

les autres membres de l'équipe sont plus cléments, il n'en demeure pas moins que toute la traque se solde alors par un échec, et ce, parce que Lorca a cru entendre la voix de sa petite fille émaner des furtifs. Loin de se démonter, le protagoniste parie son poste qu'il y a un autre furtif dans le musée, une pièce dans laquelle il avait lui-même effectué le repérage préalable à la chasse. Nous avons d'ailleurs déjà étudié ce passage, où nous avions noté l'aspect émotionnel de cet espace pour Lorca, qui revivait des moments partagés avec sa fille dans l'une des œuvres du musée. Saskia lui dit alors : « Tu mesures ce que tu dis, quand même, Lorca ? glisse[t-elle], pas trop à l'aise avec ça. La chasse n'est pas de la divination. Tu ne peux pas jouer avec ç… » (F, 124) Les paroles du personnage ici laissent entendre ce qui apparaît clairement en étudiant la chasse aux furtifs : celle-ci est un exercice qui doit être réfléchi, prévu et calculé avec soin, au cours duquel chaque acteur doit respecter son rôle et la place qui lui est attribuée. La chasse est au départ à distinguer de l'intuition et de l'instinct pour les chasseurs, mais ce sont finalement bien ces éléments qui seront ensuite valorisés pour interagir avec les furtifs.

L'instinct de Lorca relève bien ici de quelque chose de « bestial » ou en tous les cas d'animal. De la même manière, il se montre « gauche » tout au long de la chasse et « puéril » tel un enfant dans sa façon de ne pas tenir son poste, de déroger aux règles. Le protagoniste incarne en partie « l'ombre » dont parle Le Guin dans son essai. Si l'autrice américaine considère que l'« ombre » est une partie intrinsèquement humaine, chez Damasio, ce sont les mâles qui sont ainsi, donnant à voir ces « nouvelles virilités » portées à l'émotion. Le Guin ajoute que l'« ombre » est « […] le guide du grand voyage vers la connaissance de soi, vers l'âge adulte, vers la lumière[87]. » Quelque part, ce n'est pas tant vers une connaissance de soi que Lorca emmène son équipe, mais plutôt vers une meilleure connaissance de l'autre. L'aspect enfantin et naïf du protagoniste le mène à faire de nombreuses erreurs. Toutefois, c'est en partie cette candeur qui va convaincre ses compagnons d'adopter une nouvelle vision des furtifs. Notons par ailleurs que, si Lorca est déjà un adulte, dans les souvenirs qu'il se remémore avec Tishka, il est souvent mis en relation avec sa fille plus comme un frère qu'un père. Il est celui qui joue, qui se cache avec son enfant, qui participe à tous ses jeux et ses rêves puérils sans jamais les remettre en question. La virilité peut être définie, comme étant « une forme d'idéal, somme de représentations liées à l'idée de performances (économique, sociale, sexuelle et corporelle). Elle est *un* attribut d'*une*

[87] *Id.*, p. 77.

forme de masculinité enrichie d'autres attributs, comme la classe, la race, la sexualité, etc[88]. » Avec Lorca, Damasio tente de construire une forme « nouvelle » de virilité où l'homme est porté sur les émotions et l'instinct. L'histoire de ce personnage dans le roman le mène par ailleurs à la mort à la fin du récit. Une partie de lui subsiste dans son enfant, mais il a tout de même quitté le monde des vivants. Si sa trajectoire personnelle ne le mène pas vraiment à « l'âge adulte », comme l'évoque Le Guin à propos de « l'ombre », elle le conduit tout de même vers une évolution dans sa vie, celle-ci se concluant par la mort du personnage, la fin de sa vie.

Le rite de passage que vit Lorca au cours de la chasse aux furtifs du C3 est donc un véritable échec en termes d'initiation sur le plan de la chasse, mais est une réussite au niveau humain et post-humain puisque cela lui permet d'accepter l'hybridation de sa fille ainsi que la sienne. Bien que son supérieur et initiateur, Agüero, valide sa performance en tant que chasseur, Lorca n'a aucune raison de recevoir de compliments puisqu'il a été en décalage du début à la fin de la traque. L'exercice est par ailleurs montré comme complexe, comportant plusieurs parties distinctes qui nécessitent toutes un protocole particulier. Nous sommes sans conteste face à un rite très élaboré dans lequel chaque détail est pris en compte. Notre théorie est que l'échec de ce rite initiatique est justement un choix volontaire de la part de l'auteur pour mettre son protagoniste sur le devant de la scène. La narration suit ici un scénario courant du conte et du récit : celui qui n'arrive pas à se montrer digne du titre de chasseur va, petit à petit, encourager ses pairs à choisir une autre voie, dans laquelle ce seront justement les intuitions, l'instinct et les émotions qui permettront d'atteindre le succès.

Afin de poursuivre notre analyse, nous rappelons ce que Bertrand Hell avance à propos du « sang noir » : « Son principe repose sur l'idée d'une asociabilité croissante des individus soumis à la fièvre. Comme pour la sauvagerie des bêtes ou pour la chaleur des viandes, l'ampleur des variations est mesurée à l'aune de la force du sang noir. Plus fort est l'assujettissement du chasseur au sang noir, plus grand sera son éloignement de la norme sociale[89]. » Agüero n'est pas infecté par le sang noir. Il incarne ce que Bertrand Hell appelle le « héros parfait[90] » du point de vue de la chasse. L'anthropologue considère en effet que « […] celui qui contrôle la fureur sauvage,

[88] RIVOAL, Haude. « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, n° 38, Revigny sur Ornain : Martin Media, 2017, pp. 141-159. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-travailler-2017-2-page-141?lang=fr
[89] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit.*, p. 72.
[90] *Id*., p. 103.

saura pleinement tirer profit de la circulation du *hugr*[91] », le « *hugr* » étant le corps mental dans les civilisations nordiques. Agüero maîtrise quelque chose d'équivalent : tant corporellement que mentalement, il est capable d'exploiter cette « fureur sauvage » pour la faire sienne, toujours sous son strict contrôle. Hell ajoute que : « [l]es représentations relatives au changement de forme deviennent aussi intelligibles : le pouvoir de métamorphose, le fait de disposer de plusieurs "peaux" témoignent d'une maîtrise accomplie de cette force. Libéré de sa forme humaine, l'homme peut devenir autre, disposant alors des facultés liées à cette nouvelle nature[92]. » L'élogieuse description d'Agüero qui est présentée dans *Les Furtifs* laisse encore plus apparaitre l'exact opposé du « chasseur parfait » en la personne de Nèr. Celui-ci montre justement des difficultés au niveau de la socialisation. Il parle d'une manière très hachée et mécanique dans le texte, il n'a d'ailleurs rarement plus que quelques lignes à la suite, et interagit peu avec ses compagnons. Le personnage ne montre d'ailleurs du respect qu'à Agüero. Au contraire, avec Lorca, il est désagréable, mauvais et ne lui adresse la parole que pour lui faire d'acerbes reproches. Dans le texte, il ne s'exprime d'ailleurs qu'au sujet de l'activité cynégétique. Hell détaille les caractéristiques du sang noir dans son ouvrage :

> Maîtrisé ou débordant, un même fluide sanguin anime par conséquent les chasseurs. Tout en permettant de distinguer les différentes catégories de pratiquants et leurs gestes, le degré d'enfièvrement n'érige aucune frontière définitive. Il n'entérine aucun état inaltérable. Chaque individu est compris dans un genre, véritable classe cynégétique définie par la concentration présumée du sang noir. Mais le paisible chasseur du dimanche peut se transformer en braconnier invétéré ou en homme des bois. Le ferment de l'ensauvagement est en lui[93].

Un chasseur qui se contrôle pourrait donc toujours franchir la ligne et passer du côté des traqueurs violemment enfiévrés par le sang noir. Cela fait d'Agüero un personnage d'autant plus impressionnant qu'il risque toujours de se laisser entraîner par sa fureur sauvage. Cependant, nous l'avons vu, il n'y cède jamais. L'anthropologue ajoute :

> Une fièvre extrême ne permet plus aux braconniers de se satisfaire des limites de la chasse mesurée et, pour assouvir leur passion, ils sont prêts à prendre tous les risques. Mais cette liberté qu'ils revendiquent haut et fort, plaçant leur geste sur le terrain de la contestation sociale, chacun sait dans les villages qu'elle n'est que soumission totale à un sang noir trop concentré. Certes, il est possible d'en contrôler les effets. Certains braconniers en font la preuve ; ils sont ces hommes secrets, experts dans la science du collet, discrets et silencieux au point que personne n'arrive à suivre réellement leurs faits et gestes[94].

[91] *Ibid*.
[92] *Ibid*.
[93] *Id*., p. 47.
[94] *Id*., p. 48.

En revanche, Nèr est pleinement enfiévré par un sang noir qui l'empêche même de reconnaître l'une des seules personnes pour lesquelles il montrait du respect. Le personnage est envoyé dans un hôpital psychiatrique, après avoir « […] pris l'une de ses propres seringues dans le corps, probablement parce qu'il se trouvait dans l'axe du furtif au moment où la tête chercheuse tentait de l'atteindre […] » (F, 133), mais surtout à cause de son esprit, qui a été brisé par sa passion pour la traque. Lorca accompagne alors Agüero, qui rend visite à son camarade : « Nèr se serait tenu debout dans l'angle, côté porte, comme s'il eut voulu pouvoir nous surprendre. Nèr visage vide, pupille dilatée, indéchiffré, camisolé des bras, à siffler, des stridules. » (F, 162-163). Le protagoniste ajoute : « Au bout d'un moment, Agüero aurait tenté de le serrer dans ses bras, Nèr, à la sud-américaine et Nèr l'aurait mordu en riposte, à l'épaule, salement, molaires à bave […]. » (F, 163) Le personnage se comporte ici à la fois comme un chasseur compulsif, puisqu'il se tient de sorte à pouvoir repérer toute personne qui entre dans sa cellule pour avoir un avantage sur celle-ci en la surprenant. Il agit aussi comme un animal, puisque, quand Agüero essaye de le soutenir émotionnellement par un contact physique, celui-ci le mord « en riposte », ayant pris cet acte comme une attaque, une menace. Le fait qu'il ait les « molaires à bave » le rapproche aussi nettement d'un chien enragé dont la bave coule et mousse autour de sa gueule.

Le comportement du personnage rappelle clairement certaines des caractéristiques du chasseur au sang noir dont parle Hell : « Les sources s'accordent enfin sur l'idée d'un physique spécifique. La noirceur de sa complexion n'est pas sans rejaillir sur le corps de l'homme des bois. On brode à partir d'un premier motif parfaitement stéréotypé qui impose l'image d'un être repoussant, d'un homme sauvage propre à inspirer une crainte des plus légitimes[95]. » Si le physique de Nèr n'est pas spécialement décrit dans le roman, sa manière de se tenir dans sa cellule fait de lui un individu « repoussant », effrayant et dangereux, capable de blesser ses propres proches. Il est d'ailleurs « repoussé » physiquement au fond d'un hôpital psychiatrique, loin des yeux de tous, enfermé telle une bête. L'anthropologue ajoute que « [l]'ensauvagement est associé à un étonnant développement des sens. Les chasseurs sont unanimes : en forêt, seuls les sens premiers importent[96] ». La façon dont Nèr se comporte lors du passage d'Agüero et de Lorca correspond à ce que décrit l'anthropologue. Il incarne ce « corps sauvage » qui maîtrise parfaitement les variations dans son environnement. Après une

[95] *Id*., p. 73.
[96] *Id*., p. 78.

période de soin et d'isolement, Nèr est considéré comme à nouveau apte à sortir et à interagir avec d'autres êtres humains. Lorsque Saskia le décrit après cet épisode, cependant, elle dit qu'il « […] a sa tête des bons jours […] traque, technique, déduction […] tout ce qu'il aime. » (F, 475) Bien qu'il ait vécu un temps d'enfermement dû à sa passion obsessionnelle pour la chasse, les seules choses qui le mettent de bonne humeur restent liées à l'activité cynégétique. Nèr est un personnage qui ne jure que par la traque, et ce, même après que sa passion lui a valu de finir mentalement brisé. Il n'arrive cependant pas à se départir de ce besoin viscéral de continuer à chasser des proies avec ses outils technologiques. Notons toutefois que Saskia parle de « technique » et de « déduction », qui sont plutôt des actions réfléchies et réglées. Peut-être la réhabilitation du chasseur a-t-elle participé à le ramener vers un état de raison et de réflexion, à un enfièvrement moins prononcé.

En observant Agüero et Nèr, nous constatons que, malgré le fait qu'ils appartiennent à un monde fictionnel futuriste, ceux-ci ne sont pas si éloignés des chasseurs détaillés par Hell dans son ouvrage *Le Sang noir*. Bien que le roman de Damasio se déroule dans un futur hypothétique, il en revient à d'anciennes traditions, d'anciens motifs qui appartiennent à une image du chasseur qui n'a, elle, rien de futuriste. L'auteur propose ainsi une science-fiction qui partage des points communs avec celle de Le Guin. En effet, l'autrice américaine, tant dans *La Main gauche de la nuit* que dans *Le Dit d'Aka* tend à mettre en avant des cultures fictionnelles qui relèvent du passé et s'opposent précisément aux cosmologies futuristes oppressives et déshumanisantes. La chasse est donc un motif essentiel dans l'univers de Damasio, qui démontre une grande connaissance à son propos. L'activité cynégétique fonctionne de pair avec la narration, puisqu'elle permet de catégoriser les personnages entre ceux qui incarnent les héros du roman et ceux qui n'en sont pas. La question du rite et de l'initiation à la chasse permet également d'introduire un élément un peu disruptif dans le monde d'Orange par l'association avec le vivant.

IV.2. Quand le chasseur devient le chassé

Nous avons détaillé l'importance du statut de chasseur dans *Les Furtifs* de Damasio car il nous a semblé qu'il s'agissait du roman qui mettait le plus en avant un rite initiatique dédié à la pratique de la traque. Cela étant dit, nous comptons un nombre important de chasseurs dans les œuvres de notre corpus, bien qu'ils ne passent pas

spécialement de rite d'initiation ou, en tout cas, ceux-ci ne sont pas détaillés dans les textes. Ce qui nous intéresse à présent, c'est la manière dont des personnages au départ chasseurs se retrouvent à échanger leur position avec celle de proies. Cela nous semble important, puisque c'est en inversant leurs positions que les protagonistes sont réellement capables d'entrer en contact avec les autres.

IV.2.1. « L'école de la fuite »

Si nous nous attardons sur le personnage de Lorca, c'est parce que son raté initiatique pour devenir chasseur est en partie dû à sa prédisposition pour la fuite et le camouflage, ce qui le rapproche des furtifs et, par extension, du sauvage. Il dévoile en effet une affection pour l'esquive : « Clairement, traverser en homme libre l'avenue Origami est un défi pour qui veut, à mon instar, échapper au harcèlement. Une école de la fuite, qui m'a toujours excité. » (F, 46) Cet extrait, présent très tôt dans le roman, permet déjà de prévoit des futures difficultés de Lorca à évoluer en tant que chasseur, puisque choisir la fuite, c'est se mettre dans le rôle de la proie. Celui-ci nous semble aussi justifier des capacités du personnage en camouflage et en fuite dans la suite de l'œuvre. En effet, le protagoniste s'accommode très facilement des compétences nouvelles qu'il développe en réponse avec ses hybridations furtives.

L'équipe de chasseurs des *Furtifs* paraît ainsi prédisposée à fuir, Lorca en particulier. Ils ne deviennent cependant pas pour autant des « proies », mais plutôt des individus « chassés ». Nous nuançons car le protagoniste et ses compagnons ripostent bel et bien. Ils ne se contentent pas de fuir aveuglément face à ceux qui les traquent. À la fin du roman, par exemple, les personnages, alliés aux furtifs, se font attaquer par d'autres êtres humains dans le C3. L'œuvre forme alors une boucle entre la première chasse de Lorca dans ce complexe, où il cherchait à maîtriser les compétences attendues de la part d'un soldat du Récif, en agressant les furtifs et cette dernière traque mise en mots, combat concluant leur quête pour retrouver Tishka et communiquer avec les créatures. Saskia parle de ceux qui les attaquent ainsi : « La meute de chasseurs populaires qui avaient guetté, deux nuits durant, notre intrusion dans le centre culturel, a été informée par un militant, une camarade déçue de ne pas participer, un mouchard interceptant nos communications pourtant archi-cryptées, un espion de métier, peu importe. » (F, 640) Plus tôt dans le roman, c'était le groupe du protagoniste qui était

désigné par le terme de « meute », de la même manière, ils étaient les « chasseurs », mais ici tout est inversé et ceux pour qui ces mots sont employés sont les individus hostiles aux furtifs, hostiles à la résistance. De la même manière, Saskia dit : « Et puis je la vois, la mangouste, qui file entre les corps. Elle a une oreille dans sa mâchoire. Elle s'arrête et me regarde, ses yeux noirs dans mes yeux noirs. » (F, 640) Les furtifs se battent ici pour la première fois de manière directe contre des êtres humains, jamais auparavant ils n'avaient attaqué d'humain de cette façon. Alors que Lorca et ses compagnons deviennent des individus « chassés », ils trouvent du soutien dans leur résistance auprès des créatures furtives, leur donnant une force qu'ils n'avaient pas en tant que chasseurs.

Nous avons avec cette traque finale une tentative de « retour à l'ordre social » : « En effet, en tant que symbole traditionnel du renouvellement annuel et du cycle saisonnier, le porteur de cornes, sur le modèle du cerf dont les bois tombent et repoussent chaque année, est celui qui, par son sacrifice restaure l'ordre du temps. Sa mise à mort symbolique permet d'une part le passage calendaire et d'autre part, le retour à l'ordre social[97]. » Nous pouvons faire un parallèle entre le « porteur de cornes » et Lorca, puisque celui-ci, à défaut d'avoir des cornes, porte en lui et sur lui la marque du vivant, celle des furtifs. Il est l'homme sauvage, tel que nous l'avons déjà avancé plus haut, celui dont la mise à mort est censée rétablir l'équilibre mais, aussi l'homme le plus « civilisé » puisque porteur des valeurs du monde qu'il défend. Les « chasseurs populaires » (F, 640) dont parle Saskia incarnent bien ce « retour à l'ordre social » au sein de la cosmologie d'Orange. Ainsi, puisque la mise à mort de Lorca n'est finalement pas totale, puisqu'une partie de lui vit encore dans sa fille, les chasseurs populaires ne peuvent pas espérer de « retour à l'ordre social ». Damasio présente alors une victoire des furtifs et des protagonistes, de ceux qui ont été capables d'abandonner leur (soi-disant) posture dominante à travers le statut de chasseur. Malgré le décès de Lorca, cette opération est une réussite, puisque la fin du roman montre que les rebelles s'organisent dans d'autres villes privatisées de France et le groupe des personnages principaux restant est décrit comme soudé et heureux. Tout ce travail de déconstruction qu'ils ont effectué pendant le récit prend un sens vers la fin de l'histoire. L'auteur propose presque une morale dans son œuvre, invitant ses lecteurices d'une part à essayer de se reconnecter avec le vivant, mais également à considérer les faiblesses dont l'être humain peut faire preuve. Ce que Damasio tente de démontrer avec ce

[97] CERNY, Céline. « Le sacrifice de l'homme sauvage : un regard ethnocritique sur Jean-Luc persécuté de C. F. Ramuz », *op. cit.*, p. 269.

renversement des rôles, c'est que, pour « vivre ensemble », il faut déjà commencer par arrêter de « vivre contre » à travers des conflits, des batailles et de la domination. Dans son ouvrage *La Science-fiction en France*, Simon Bréan écrit que :

> Les mondes décalés de la science-fiction peuvent prendre la forme d'horizons utopiques, de constructions sociales vivant d'absolu, comme dans *La Cité du Soleil* (2003) d'Ugo Bellagamba, *Pollen* (2002) de Joëlle Wintrebert, *Structura Maxima* (2003) d'Olivier Paquet et *La Zone du dehors* (2007) d'Alain Damasio. Ils se résolvent néanmoins le plus souvent en recomposition du passé, soit en revisitant l'histoire, soit en organisant des récits uchroniques. Recomposer le passé revient à remettre en cause radicalement la structure déterministe de notre réalité, selon une logique qui n'est pas sans rappeler la rupture imposée dans le régime matérialiste extraordinaire, qui est celui de la *fantasy*. En effet, cela revient à nier que les événements passés aient eu lieu, sans faire pour autant intervenir une action consciente issue d'un lointain futur, comme dans les récits de guerres temporelles[98].

Dans *Les Furtifs*, ce n'est pas tant une réécriture du passé que fait Damasio, mais une réécriture du présent. À propos d'une spécificité du genre de la science-fiction, Besson avance que :

> Un des pouvoirs spécifiques de la science-fiction consiste en effet, à son niveau – celui d'une fiction, pas d'une démonstration – à se faire « lanceuse d'alerte », à tirer diverses sonnettes d'alarme, en nous donnant à concevoir ce qui adviendra si tel ou tel problème présent n'est pas résolu à court ou moyen terme. Elle pointe des impasses dans lesquelles ne pas se fourvoyer, parfois elle désigne des ouvertures possibles vers d'autres voies à explorer. Les problématiques ainsi mises en exergue ressortent et nous touchent par l'effet de grossissement et d'accélération que produit leur projection dans l'avenir.

Damasio et Le Guin, on l'a vu, écrivent des mondes qui se projettent dans des futurs hypothétiques mais qui soulignent des dérives que les auteurices identifient dans leurs sociétés. Ils mettent en scène des États dont la dimension totalitaire et oppressive est rapidement soulignée. Besson précise qu'ainsi, « [c]haque fois, […] un individu va échapper à ce contrôle social omniprésent, par amour ou parce qu'il est irrémédiablement différent ». Parmi les protagonistes que nous étudions, c'est Lorca qui nous apparaît comme correspondant à cette règle. En effet, Genly est indéniablement « différent » sur Géthen, en tant que seul Terrien sur l'astre, mais il ne parvient pas complètement à s'émanciper du contrôle opéré par les États géthéniens dans l'histoire. Sutty, dans *Le Dit d'Aka* joue un rôle plus rebelle, puisqu'en dépit des ordres de la Corporation, elle s'investit auprès d'une communauté locale pour tenter de rétablir leur culture, celle-ci ayant été presque entièrement détruite par le gouvernement. Dans *Les Furtifs*, Lorca est, dès le début du roman, en opposition avec Orange et ses dirigeants et il est bien motivé d'une part par l'amour (pour sa fille perdue mais aussi pour son ex-compagne) et se trouve être réellement différent de ses

[98] BRÉAN, Simon. *La Science-Fiction en France, Théorie et histoire d'une littérature*, Paris : Sorbonne Université Presses, 2012, p. 259.

camarades. Ce sont ces deux aspects qui font de lui l'élément déclencheur auprès de la meute composée par Agüero, Saskia et Nèr. C'est lui qui amène le groupe à aller au contact de formes d'altérités et à se rebeller contre le gouvernement.

Damasio écrit bien pour alerter sur l'état actuel de la société dans laquelle il vit (et écrit) et cherche à en montrer les lacunes :

> Dans mes romans comme dans mes nouvelles, ma démarche est constante, finalement : je pose un univers absolument pas viable, un univers dystopique, qui correspond simplement au prolongement des lignes les plus médiocres, angoissantes ou mortifères de la société. Je les développe, j'essaie de les mettre en scène, en récit, en perspective, qu'on sente ce que ça produirait concrètement sur la vie quotidienne des gens. Puis, une fois ces lignes en place, ce qui m'intéresse est de montrer comment on peut y échapper. Le principe reste de prendre un coup d'avance par rapport aux pouvoirs et à leur préemption sur nos futurs. Car les pouvoirs travaillent activement à façonner nos futurs, à les préscénariser[99].

La démarche de l'auteur est donc politique et tente de produire une critique de la société au moment où il écrit. À propos des temporalités de la science-fiction, Saint-Gelais rappelle leur pluralité en évoquant d'abord celles de la diégèse et du récit, qui se retrouvent dans toute narration, puis celles de la « temporalité d'écriture » et de la « temporalité de lecture » et enfin « une dernière temporalité, plus souterraine mais tout aussi décisive, qui tient à l'histoire même de la science-fiction, une histoire à travers laquelle elle a subi une série de transformations[100] ». Le théoricien considère que la science-fiction « se caractérise par un entrecroisement de toutes ces temporalités qui, sans se confondre, travaillent les unes sur les autres » et que le genre est « conçu de telle façon qu'il est difficile de lire un récit, en particulier un récit d'anticipation, sans tenir compte de sa propre position dans le temps, de sa propre position de lecteur qui lit un récit[101]. » Pour *Les Furtifs*, ainsi que pour *La Main gauche de la nuit* ou *Le Dit d'Aka*, la temporalité d'écriture est essentielle, puisque les auteurices se livrent à une critique de leur culture présente. Ces démarches ne sont pas sans rappeler les « *cautionary tales* », les « fables d'avertissement » dont parle Saint-Gelais, « des fictions conçues par l'écrivain pour prévenir des conséquences néfastes de telle ou telle tendance observée dans le réel. » C'est le cas notamment chez Le Guin, dans son œuvre *Le nom du monde est forêt*,

> […] qui raconte une brutale invasion militaire terrienne sur une planète peuplée par des extraterrestres pacifiques. Publié en 1972, ce récit est une claire allusion à l'intervention militaire américaine d'alors au Viêt Nam. Dans ce qui est ostensiblement (et incontestablement) une fiction,

[99] CARABÉDIAN, Alice, DAMASIO, Alain. « Utopier le désir ! », *Tumultes*, n° 47(2), 2016, pp. 73-90. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-tumultes-2016-2-page-73?lang=fr
[100] SAINT-GELAIS, Richard. « Temporalités de la science-fiction », *ReS Futurae*, n° 2, Paris : Université Gustave Eiffel, 2013. [En ligne] https://journals.openedition.org/resf/271
[101] *Ibid*.

> il y aurait donc une part allégorique qui en ferait autre chose qu'une pure construction de l'imaginaire[102].

Cela est valable aussi dans *La Main gauche de la nuit* où l'autrice met l'accent sur la problématique qui entoure les questions du genre ou dans *Le Dit d'Aka* qui dénonce les travers d'un gouvernement totalitaire, qui sont des problématiques sociétales contemporaines.

Dans *Les Furtifs*, l'auteur met en exergue un monde coutumier, initiatique, mais qui reste malgré tout masculiniste. Si nous avons identifié des liens entre les chasses aux furtifs et des éléments médiévaux, le futur hypothétique du roman représente surtout un présent où l'usage des nouvelles technologies est légèrement extrapolé. Ce positionnement n'est pas si novateur dans le genre de la science-fiction. Bréan explique en effet qu'entre 1969 et le début des années quatre-vingt :

> Le paradigme dominant de la science-fiction en France pourrait pourtant être compatible avec celui qui s'est formé parallèlement aux États-Unis et en Angleterre, dans le cadre de la *New Wave*. Les dates de parution en langue originale se rapprochent à cette époque des dates de publication en France, ce qui indique une proximité des thèmes alors mis en valeur. Les romans marquants de cette période mettent en scène des mondes rendus inhospitaliers par la pollution et la surpopulation […] ou d'une étrangeté difficile à assimiler (Ursula K. Le Guin, *Le nom du monde est Forêt*, 1972/1979). La violence est une réponse habituelle au dégoût qu'inspirent les manigances des dirigeants […], car le sommet de l'État n'est plus digne de confiance et ce n'est qu'au prix d'un combat individuel que la situation peut s'améliorer (Isaac Asimov, *Les Dieux eux-mêmes*, 1972/1973 ; Ursula K. Le Guin, *Les Dépossédés*, 1974/1975). Au fil d'errances absurdes, des héros incertains de leur identité et de leurs loyautés […] se cherchent une place dans un environnement hostile et découvrent que la réalité n'est pas conforme aux dogmes officiels […]. Les structures mêmes de la réalité sont d'ailleurs sujettes à caution et l'avenir inspire l'effroi […]. Le paradigme anglo-saxon conserve un rôle plus actif aux personnages principaux et n'admet pas de sociétés impossibles à changer[103].

Damasio se placerait dans la filiation de ce paradigme anglo-saxon, puisqu'il crée un monde fictionnel impacté par la pollution et les activités humaines, et surtout, ses protagonistes ont un réel impact sur l'évolution de la société à Orange. De même, leurs efforts pour changer la perception des furtifs par les êtres humains ne sont pas vains, puisqu'à la fin du roman, de nombreuses personnes rejoignent leur cause pour les soutenir et imaginer une nouvelle manière de « faire monde(s) ».

---

[102] *Ibid*.
[103] BRÉAN, Simon. *La Science-Fiction en France, Théorie et histoire d'une littérature*, *op. cit.*, pp. 249-250.

IV.2.2. Fugitifs et prisonniers

Si Le Guin en met en scène dans ses utopies critiques, elle n'est pas très clémente avec cette activité. Dans son essai *La Théorie de la fiction-panier*, l'autrice avance : « C'est l'histoire qui fait la différence. C'est l'histoire qui m'a dissimulé mon humanité, l'histoire que les chasseurs de mammouths ont racontée sur les coups, les poussées, les viols, les meurtres, sur le Héros. L'histoire merveilleuse et empoisonnée du botulisme. L'histoire du tueur[104]. » Elle ajoute : « Le problème, c'est que nous sommes tous devenus une partie de cette histoire du tueur, et nous risquons ainsi d'être achevés en même temps que lui. C'est donc avec un certain sentiment d'urgence que je cherche la nature, le sujet, les mots de l'autre histoire, celle qui n'a pas été dite, l'histoire de la vie[105]. » Dans *La Main gauche de la nuit*, il n'y a aucun doute que la traque subie par Genly est ainsi une vive critique de la chasse. En effet, si le protagoniste endosse au départ un rôle d'ethnologue, il est bien vite considéré comme un ennemi sur Géthen et en subit ainsi les conséquences.

La chasse dont est victime le protagoniste peut se diviser en deux parties. La première comprend son arrestation et son séjour en prison. Foucault dit, à propos de la prison, qu'elle est « […] sans extérieur ni lacune ; elle ne s'interrompt pas, sauf sa tâche totalement achevée ; son action sur l'individu doit être ininterrompue : discipline incessante. Enfin, elle donne un pouvoir presque total sur les détenus ; elle a ses mécanismes inertes de répression et de châtiment : discipline despotique[106]. » Le lieu dans lequel est envoyé Genly correspond bien à une telle description. Le protagoniste raconte : « Entre minuit et l'aube, je n'en saurais préciser l'heure, je fus réveillé par des inconnus qui me signifièrent que j'étais en état d'arrestation. Je fus conduit sous bonne garde à la prison de Kundershaden. » (M, 193) Le caractère despotique de la prison apparaît déjà avant que Genly n'y soit officiellement placé, puisqu'il se fait arrêter en pleine nuit sans plus d'explications. Bien qu'il l'ignore, il se fait incarcérer à la suite de décisions politiques, de même qu'Estraven. La manière de faire en Orgoreyn se distingue cependant de celle employée en Karhaïde : le bannissement du

[104] « It is the story that makes the difference. It is the story that hid my humanity from me, the story the mammoth hunters told about bashing, thrusting, raping, killing, about the Hero. The wonderful, poisonous story of Botulism. The killer story. » [notre traduction] LE GUIN, Ursula. *The Carrier Bag Theory of Fiction*, *op. cit.*, p. 33.
[105] « The trouble is, we've all let ourselves become part of the killer story, and so we may get finished along with it. Hence it is with a certain feeling of urgency that I seek the nature, subject, words of the other story, the untold one, the life story. » [notre traduction] *Ibid*.
[106] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 273.

personnage avait été clairement exprimé, Estraven savait pour quelle raison il allait être traqué. Ici, c'est tout le contraire, alors même que, nous l'avons vu, l'Orgoreyn est un pays qui accorde une grande importance aux précisions et aux détails. Lorsqu'il arrive devant la prison, Genly la décrit comme suit : « C'est un vieux bâtiment ; un des rares spécimens d'une époque très ancienne qui soit resté debout à Mishnory. Je l'avais souvent remarqué, avec sa longue façade sinistre, encrassée, hérissée de tours, contrastant avec les masses pâles et trapues des édifices commensaux. Ce n'est pas une façade qui cache autre chose, ce n'est pas un pseudonyme. C'est quelque chose de réel, d'authentique, vraiment digne du nom de prison. » (M, 193) Le bâtiment est montré comme aussi effrayant de l'extérieur que de l'intérieur. Le protagoniste insiste sur le fait que la prison a tout d'horrible et que ses façades ne sont pas seulement dissuasives : tout ce qui est visible depuis l'extérieur reflète les modes de vie qui prennent place dans le bâtiment.

Le protagoniste se fait conduire « brutalement » dans une « petite pièce sale brillamment éclairée », par les « gardiens, de solides gaillards » (M, 193). Genly est traité comme un criminel et personne ne cherche à le ménager ou à répondre à ses interrogations. En effet, le protagoniste est soumis à une torture tant psychologique que physique lorsqu'il est incarcéré : d'une part il est gardé dans l'ignorance quant aux crimes retenus contre lui, mais il est aussi malmené par les gardiens qui ne manquent pas de le brutaliser. Genly passe donc d'un ethnologue en quête de connaissances à un individu chassé par le gouvernement orgota. Notons toutefois l'absence d'une traque en bonne et due forme : le protagoniste a été arrêté avant même d'avoir connaissance qu'il était la cible d'une chasse. Ce passage rappelle l'imaginaire littéraire de Kafka, Genly se trouvant projeté dans une situation où il ne comprend pas vraiment ce qui lui arrive. Le Guin ne laisse cependant pas son personnage dans l'inaction, celui-ci va bel et bien prendre part à la traque, qu'il le veuille ou non. C'est Estraven qui va initier la chasse à laquelle Genly va participer, en tant qu'acteur et non plus simple objet immobile.

Nous parlons de l'inactivité du protagoniste car il nous semble que celui-ci se laisse porter sans agir à partir du moment où il est arrêté. Alors qu'il a passé quelque temps dans la prison de Kundershaden, il est envoyé avec d'autres détenus dans une « Ferme Volontaire », un lieu dans lequel il sera interrogé sans pitié, de façon encore plus soutenue, et où il sera tenu de travailler. Pour effectuer ce voyage, il est mis à l'arrière d'un véhicule où il est entassé avec d'autres détenus. Il reste cependant apathique, de

même que ses comparses, n'agissant que par simple instinct de survie : « Nous avions beau être serrés ainsi la nuit les uns contre les autres, cela ne nous rapprochait nullement, nous restions des étrangers les uns pour les autres. » (M, 198) Les détenus sont ici clairement assimilés à du bétail, bien loin des animaux sauvages qui courent pour échapper à des chasseurs. Ils sont faibles, drogués, incapables d'échanger les uns avec les autres. Les « chasseurs » n'ont qu'à maintenir leur troupeau de prisonniers dans un état léthargique, tentant de les briser physiquement et mentalement. Les « proies » n'ont, quant à elles, aucune chance de s'échapper d'elles-mêmes, celles-ci ne pensant qu'à leur survie immédiate sans pouvoir tenter quoique ce soit de plus. Genly se comporte de la même manière que tous les autres détenus. Il ne parle pas, ne cherche pas à se rapprocher de quiconque et accepte silencieusement son sort, sans comprendre ce qu'il a bien pu faire pour en arriver là. À ce stade, le protagoniste est résigné. Contrairement aux personnages principaux des *Furtifs* qui continuaient à se battre furieusement, peu importe les obstacles qui se dressaient face à eux, Genly abandonne, se laisse aller à sa situation et ne pense même pas à s'en sortir.

La Ferme Volontaire dans laquelle Genly est envoyé ensuite est un lieu en marge, entre la civilisation et un espace du *saltus* où aucune communauté ne s'est établie. Lorsque Genly arrive dans son nouvel établissement d'incarcération, il le décrit à grand renfort de détails :

> La Ferme était en lisière d'une grande région boisée inhabitée, le Tarrenpeth. Trop au nord pour qu'on y trouvât les grands arbres du pays, hemmens, serémiers, vatiers noirs, il n'y poussait qu'une seule espèce d'arbre, le thorier, conifère noueux et rabougri de trois à quatre mètres de haut, à aiguilles grises. Si le nombre d'espèces animales et végétales est extrêmement réduit sur Nivôse, en revanche chacune d'elles y est reproduite à un nombre considérable d'exemplaires : ainsi dans cette seule forêt il y a des milliers d'hectares de thoriers, maîtres presque exclusifs du terrain. (M, 204)

Les arbres évoqués dans l'extrait sont les seuls à pouvoir supporter ce climat hostile et, par extension, ils sont la seule autre forme de vie qui existe dans cette zone. Ces détails sur les conifères ne sont pas anodins, puisqu'ils indiquent clairement que la Ferme a été établie dans un espace éloigné de tout, qui n'appartient pas réellement à un *campus* ou à une *domus*, mais qui n'est pas non plus intégré au *saltus*. Le complexe est posé dans un entre-deux, une zone qui n'est visitée par personne d'autre que les détenus et leurs geôliers. Ainsi l'autrice pose le décor : ce lieu est implanté sur des terres hostiles, paradis de l'apathie et de la mort silencieuse qui attend les prisonniers. Ceux-ci n'ont en effet aucune autre alternative, puisque rien ni personne ne se rend dans cette région. Revenons sur le nom qui est donné à ce centre, la « Ferme Volontaire ». Le premier terme correspond tout à fait au traitement des détenus,

puisqu'il renvoie à un lieu dans lequel des animaux de ferme, du bétail donc, est élevé dans le but d'effectuer certains travaux ou tout simplement d'être abattu pour être ensuite consommé. La dimension « volontaire » est en revanche des plus ironiques, puisque les individus qui y sont envoyés ne le sont pas de leur propre volonté. Les personnages l'évoquent dans le roman, mais ce nom permet de rendre ces complexes plus acceptables pour la population d'Orgoreyn, convaincue qu'il s'agit de centres de réhabilitation dans lesquels les détenus, désireux de se repentir de leurs crimes, tentent de redevenir des citoyens modèles. Toujours est-il que cette appellation n'est qu'une couverture pour dissimuler la réalité, froide et terrifiante, à laquelle sont confrontés les prisonniers.

À ce stade dans le roman, Genly a non seulement été traqué, mais il a en plus été attrapé. Contrairement à une chasse animale où la proie est abattue pour obtenir des ressources, comestibles ou non, dans le cadre de cette traque à l'homme orgota, une fois la cible capturée, celle-ci est rabaissée au statut de bétail. Ce qui importe le plus ici, c'est finalement ce que ce modèle de chasse à l'homme dit du gouvernement d'Orgoreyn. Celui-ci présente ses Fermes Volontaires sous une image méliorative auprès de ses citoyens. Cela démontre que la nation orgota est marquée par une forme de répression, aspect que Genly ne découvre qu'au moment de son incarcération. Le décalage du protagoniste est ici visible. Alors même qu'il a vu de ses propres yeux la réalité des Fermes Volontaires, jamais il n'aurait imaginé les conditions d'existence de celles-ci. Ces lieux d'incarcération sont présentés comme étant dédiés aux « inadaptés » ou aux « derniers groupes tribaux » (M, 226), deux ensembles qui diffèrent complètement. Les premiers ont été reconnus comme incapables de s'intégrer à la cosmologie orgota, alors qu'ils étaient censés appartenir à cette communauté, tandis que les deuxièmes sont simplement des groupes sociaux autres culturellement. Ainsi, ces deux groupements se trouvent rassemblés au sein des Fermes Volontaires simplement parce qu'ils sont en marge de la cosmologie orgota.

Le Guin présente donc, avec cet épisode en Orgoreyn, une société qui se cache derrière de « belles images » (M, 226) et des modèles factices. Alors que Genly met en avant l'État d'Orgoreyn comme plus civilisé que la Karhaïde, son expérience de la Ferme Volontaire et ses échanges avec Estraven à ce sujet lui ouvrent les yeux sur la violence des chasses à l'homme orgotas. Le roman de l'autrice américaine met en parallèle deux types de chasses à l'homme tout à fait différentes : celle dont Estraven est victime en Karhaïde, et celle subie par Genly lorsqu'il arrive en Orgoreyn. Si

aucune des deux n'est présentée comme meilleure que l'autre, un accent particulier est mis sur la dernière. En effet, bien qu'Estraven soit banni de son pays, il réussit à conserver sa volonté de vivre, se battant pour atteindre l'État voisin et assurer ainsi sa survie. De l'autre côté, Genly abandonne tout espoir et n'envisage aucune possibilité de libération. Son esprit est brisé après son passage dans la Ferme Volontaire. Ainsi, les deux individus qui deviennent « chassés » au cours du récit de *La Main gauche de la nuit* ne pourraient pas être plus distincts dans la manière dont ils appréhendent ce nouveau statut. Ils se retrouvent malgré cela à partir en cavale ensemble, dans le but de ramener Genly en Karhaïde, afin qu'il soit en sécurité loin du gouvernement d'Orgoreyn.

Les deux personnages choisissent d'affronter un *saltus* des plus hostiles, le glacier du Gobrin, plutôt que d'autres êtres humains. Malgré cette décision, les personnages mettent l'accent sur les regards qui pourraient se porter sur eux, bien qu'ils soient loin de toute forme de vie humaine. Tandis qu'ils fuient depuis plusieurs jours par le glacier de Gobrin, ils passent dans des « champs de neige vallonnés », dans lesquels il est « […] impossible de se cacher, d'échapper aux regards. » (M, 325) Un sentiment de peur véritable émane des pensées de Genly. Les lecteurices suivent bien ici des individus « chassés », qui agissent pour échapper à leurs poursuivants, tandis que le Terrien avait auparavant abandonné tout espoir pendant son séjour dans la Ferme Volontaire. Ainsi, les deux compagnons sont en proie à une anxiété constante, conscients qu'ils pourraient se faire rattraper à tout moment. Genly décrit alors « […] un ciel radieux, un immense décor tout blanc » et les compare, lui et son camarade, à « […] deux petits traits noirs, deux ombres qui fu[ient] » (M, 325). Le protagoniste est ici bien conscient qu'ils « fuient » quelque chose. Il a retrouvé son humanité et sa vigueur et n'est plus réduit au statut de bétail ou d'objet. Ce que Le Guin souhaitait peut-être montrer en opposant les réactions distinctes de son protagoniste à une traque est que l'union ici fait la force. Bien que cette morale puisse sembler naïve, l'impulsion donnée par Estraven à Genly pour l'inciter à fuir permet de mettre en place une relation profonde entre les deux personnages, qui était absente dans le début du récit. En effet, s'ils se connaissaient et se côtoyaient régulièrement, leurs interactions se limitaient à des échanges polis entre un représentant politique et un Envoyé de l'Ekumen. Ajoutons à cela que Genly répète à plusieurs reprises qu'il ne comprend jamais réellement les intentions d'Estraven et qu'il est incapable de cerner sa véritable nature. Lorsqu'ils ne sont pas aux prises avec des traqueurs voulant leur mort, donc, leur relation reste très superficielle. Pourtant, dès lors qu'ils se trouvent liés pendant leur cavale, leurs

échanges se métamorphosent complètement, obligeant peu à peu Genly à voir le Karhaïdien en tant qu'individu à part entière plutôt que comme l'association perturbante d'un homme et d'une femme. Ainsi, si l'union fait bien la force dans leur cas, puisqu'elle assure la survie du Terrien, elle permet surtout aux deux compagnons de se retrouver seuls dans un espace inhabité où ils ne croisent comme forme de vie que des conifères. De là s'ensuivent des échanges profonds sur leurs cosmologies respectives et sur leurs sentiments personnels. Dialogues qui amènent peu à peu un respect mutuel et une amitié profonde, voire un amour, entre les deux personnages.

L'autrice propose donc une expérimentation sur la manière dont deux individus, adhérant à des théories collectives du monde différentes, évoluent au contact l'un de l'autre au cours d'une situation extrême. C'est peut-être une manière de dire qu'on ne construit paradoxalement une vraie relation qu'en dehors de sa culture. Lorsque les deux personnages se trouvent en Karhaïde, le résultat de leurs échanges n'est que peu concluant, chacun restant enfermé dans ses propres biais culturels sans pouvoir réellement comprendre l'autre. La situation de traque qu'ils subissent par la suite permet précisément de justifier cette proximité nouvelle qui se crée entre eux. Loin des conventions sociales présentes dans la capitale karhaïdienne, les deux individus, perdus au milieu d'un *saltus*, ont bien plus de facilité à s'émanciper de leurs cosmologies d'origine pour rejoindre un terrain d'entente neutre. C'est d'ailleurs la relation entre Genly et Estraven qui est au centre des préoccupations du Terrien à la fin du roman. En effet, alors qu'ils ont traversé la frontière séparant l'Orgoreyn de la Karhaïde, le Géthénien se fait abattre sans ménagement, celui-ci ayant été banni de son pays précédemment. À partir de cet instant, le protagoniste continue son chemin en Karhaïde, sans plus connaître la peur, en avançant par automatisme sans réelle volonté :

> Continuant mon chemin dans la vallée du Sinoth, le soir de sa mort, j'étais dans le royaume glacé où l'on a laissé la peur derrière soi. Je m'aperçus qu'on pouvait y pleurer tout son saoul, mais sans y trouver le moindre soulagement. / Je fus ramené à Sassinoth et jeté en prison pour m'être trouvé en compagnie d'un proscrit, ou tout simplement parce qu'on ne savait pas trop que faire de ma personne. (M, 328)

Une fois son compagnon mort, Genly quitte cet état de « chassé », nerveux, apeuré, conscient d'être en danger pour revenir à un comportement automatique et morne. Cependant, alors qu'il est à nouveau mis en prison, il ne fait montre d'aucune forte réaction, contrairement à sa première incarcération, où il avait d'abord furieusement tenté de comprendre pourquoi il se faisait arrêter. Ici il se contente d'accepter son sort

sans en faire grand cas. Ses gardiens ne sont par ailleurs pas très avancés non plus, puisqu'ils ne savent pas exactement quoi faire de lui.

Cette dernière incarcération que Genly vit en Karhaïde vient d'ailleurs appuyer les paroles d'Estraven que nous avions notées plus tôt, celui-ci arguant que, même si son pays peut passer pour archaïque à côté de l'Orgoreyn, son gouvernement et son peuple se montrent bien moins cruels à l'égard des individus humains. La situation du protagoniste diffère complètement de celle qu'il a vécue dans la Ferme. Ici, lorsqu'il est jeté en prison, il précise qu'il ne lui est fait aucun mal : « Dès le début, avant même qu'on eût pu recevoir à cet égard des ordres officiels d'Erhenrang, je fus bien traité. En fait de prison, j'avais une chambre meublée dans la Tour des Élus, à Sassinoth, un feu de cheminée, la radio et cinq repas copieux par jour. Ce n'était pas confortable, mais typiquement karhaïdien : lit dur, couvertures minces, plancher nu, air glacial. » (M, 328) Un élément paraît remarquable dans cet extrait. Nous avions mis en avant à quel point le Terrien ne cessait de se plaindre, inlassablement, que ce soit à Estraven ou dans ses descriptions, du fait qu'il avait toujours froid en Karhaïde et que le mode de vie adopté par les locaux lui était particulièrement inconfortable. S'il le faisait toujours à grand renfort de frustration et de mauvaise humeur, lorsqu'il décrit sa cellule, il se contente de désigner ce manque de confort comme étant « typiquement karhaïdien ». À ce stade du récit, le protagoniste a vécu bien pire.

Comme nous l'avions supputé plus avant, la traque subie par Genly est l'élément déclencheur qui l'amène à dépasser ses biais culturels pour aller vers une meilleure compréhension des Karhaïdiens et, plus largement, des Géthéniens. S'il passe aisément pour un ethnologue, observant d'un œil extérieur des populations qui lui sont étrangères dans les premiers temps du récit, arrivé à la fin du roman, il a expérimenté de manière bien plus directe les différents us et coutumes des communautés présentes sur la planète Géthen. Si ses longs échanges avec Estraven et leur amitié naissante pendant leur fuite y sont pour beaucoup, c'est tout de même la chasse qui joue le rôle d'élément déclencheur et qui permet ainsi à Genly de dépasser ses biais culturels terriens pour s'intégrer, progressivement et partiellement, à la cosmologie karhaïdienne.

Nous l'avons d'ores et déjà constaté, mais les traques qui ont cours dans *Le Dit d'Aka* et dans *La Main gauche de la nuit* sont loin d'être similaires. L'expérience cynégétique vécue par chacun des protagonistes est tout à fait différente et cela se vérifie également par les personnages qui prennent le rôle des « chassés » dans les

œuvres. En effet, si Genly obtient rapidement ce statut et subit ainsi toutes les conséquences qui en découlent, Sutty est relativement épargnée lors de son périple. Sa seule similitude avec une proie peut se trouver dans le fait qu'elle est suivie jusqu'au Giron de Silong par un individu désigné par son titre dès le début de l'histoire : « Le Moniteur ». La chasse entamée par ce personnage commence par une surveillance de la Terrienne, celle-ci étant justifiée comme servant avant tout à sa protection en cet astre inconnu. La protagoniste le rencontre pour la première fois dans le bateau qui la mène de Dovza-Ville à Okzat-Ozkat. À cette occasion, Le Moniteur lui demande « […] d'informer [s]on bureau des contacts qu['elle] pren[d] et des déplacements qu['elle effectu[e] […] » (D, 53). Peu désireuse d'être constamment surveillée par cet individu, Sutty fait le choix d'ignorer cette injonction et même de la contester, ce qui amène Le Moniteur à lui dire qu'il « […] [a] reçu l'ordre de retirer la demande qu['il lui a] faite d'informer [s]on bureau […] » de ses moindres mouvements. Il ajoute qu'étant donné qu'elle « […] n'y [a] pas répondu, [il a] voulu [la] faire surveiller, à titre de protection. » (D, 99) La chasse à l'homme telle qu'elle est présentée dans *Le Dit d'Aka* relève surtout d'une forme d'espionnage de ceux qui sont considérés comme des « proies ». La protagoniste se fait bien traquer en ce sens, mais ne prend jamais le rôle d'une « chassée ». En effet, si Le Moniteur suit bien son groupe dans les montagnes, ce n'est pas tant Sutty que le Giron de Silong qu'il pourchasse.

Le groupe de Sutty est composé de savants, qui ne sont aucunement entraînés à se battre et ne montrent aucune animosité ni agressivité envers quiconque. La situation est presque comique à ce stade de l'histoire, puisque le chasseur expérimenté, celui qui est habitué à surveiller en permanence les autres individus, se fait attraper par la protagoniste et ses compagnons sans le faire exprès. Le Moniteur se trouve en mauvaise posture à cause d'un accident et se fait finalement sauver, et emprisonner, par ceux qu'il chassait. Ainsi le traqueur prend-il le rôle d'un simple prisonnier, ramassé dans la neige sans le moindre effort. Sutty a l'occasion de l'observer lors de sa captivité, décrivant sa « […] peau brune [qui] [a] viré au gris. » et sa « voix rauque, épaisse », tandis qu'il est « […] blessé, réduit à l'impuissance […] » (D, 206). Bien qu'elle ne soit pas chasseuse, alors qu'elle observe l'Akien, elle n'éprouve pas « la moindre sympathie », pas la « moindre honte » (D, 206). Les rôles s'inversent temporairement, Le Moniteur devenant le faible, tandis que Sutty occupe une position dominante. Le chasseur initial se trouve ici seul et blessé au milieu des proies qu'il poursuivait, alors que celles-ci sont des intellectuels pacifiques. Si les maz font prisonnier l'Akien, ils ne le torturent d'aucune manière. Au contraire, ils s'affairent à

soigner ses blessures et le gardent dans une tente sans plus de surveillance. Ils ne paraissent pas exprimer la moindre animosité à son égard. La protagoniste, en revanche, ne manque pas de lui détailler ce qu'elle pense de lui en des termes peu amicaux :

> Je vous connais, dit-elle. Vous êtes mon ennemi. Le fidèle. Le juste dévoué à sa juste mission. Celui qui jette les gens en prison parce qu'ils lisent et qui brûle les livres. Qui persécute ceux qui font les mauvais exercices. Qui répand l'herbier par terre et pisse dessus. Qui pousse le bouton qui envoie les missiles. Et qui se cache derrière un bunker, sans prendre aucun risque. Abrité par Dieu. Ou par l'État. Ou par le premier mensonge susceptible de justifier son envie, son égoïsme, sa lâcheté et sa soif de pouvoir. Il m'a fallu du temps pour vous comprendre. Alors que vous, vous m'avez devinée dès le premier regard. Vous saviez que j'étais votre ennemie. Que je pensais de la mauvaise façon. Comment l'avez-vous su ? (D, 206)

Sutty le désigne comme « son » ennemi, ce qui montre qu'ils entretiennent des rapports particuliers. Le Moniteur cherchait certes à trouver le Giron de Silong, mais il a tenté de le faire en traquant la Terrienne en particulier. Le discours de la protagoniste ne manque pas d'ironie, mettant en avant le fait que l'Akien se contente de se dissimuler derrière une cause qui lui paraît vaguement fondée, sans jamais douter de sa légitimité. Elle emploie une fois encore le terme « ennemi » dans la fin du paragraphe, arguant que la raison pour laquelle Le Moniteur les a suivis se trouve dans sa manière de penser, si différente de celle imposée dans la cosmologie de Dovza-Ville. Le mot renvoie ici plutôt au combat ou à la guerre qu'à la chasse, où il serait plutôt question de « proie ». Il est certain qu'à partir de ce moment dans le récit, la dynamique qui existait entre les deux personnages est complètement bouleversée et qu'il ne reste que peu de choses de la traque endiablée menée par Le Moniteur. Celui-ci affronte d'ailleurs le regard de Sutty, avançant qu'il « […] ne tenai[t] pas à ce qu'il [lui] arrive malheur […] » (D, 206), renversant complètement le rôle qui lui était attribué dans l'histoire. La protagoniste le considérait en effet comme une personne hautaine, obsédée par le contrôle et foncièrement mauvaise, et pourtant il tente plutôt de prendre le rôle du protecteur que celui du chasseur.

Dans cette œuvre de Le Guin, tout le processus de chasse à l'homme retombe mollement à la fin du récit. Celui qui devait traquer furieusement ne faisait finalement que protéger celle qu'il poursuivait et ceux qui étaient chassés ne s'en sont même pas rendu compte et ont fini par soigner leur traqueur après l'avoir trouvé par hasard dans la neige à côté de son hélicoptère. Il y a ici une dimension comique. L'individu qui incarne le chasseur est presque tourné en ridicule tant ses échecs sont monumentaux et grotesques. Le Moniteur finit d'ailleurs par dire à Sutty qu'il se prénomme « Yara ». Cette révélation le sort définitivement de son rôle de traqueur. Ce personnage décède

avant que la protagoniste ne quitte la dernière bibliothèque, en se posant même des questions sur le Dit, sur son sens et les significations cachées s'y trouvant, après avoir longuement discuté avec Sutty, celle qui est extérieure à sa cosmologie d'origine (celle de Dovza-Ville) et qui s'est largement hybridée avec celle d'Okzat-Ozkat. De cette manière, l'autrice montre l'impact positif de la présence d'un individu extérieur qui amène les autres à se défamiliariser avec le trop proche de soi. Sutty éprouve d'ailleurs de la tristesse à la mort du personnage. Si elle n'éprouve aucune empathie pour Le Moniteur, elle ressent de l'affection pour Yara. Elle « […] ém[et] un bruit de gorge. Elle s'accroupit et se balan[ce] sur ses talons. Les larmes refus[ent] de venir, mais elle [a] la gorge serrée, douloureuse. Elle n'arriv[e] plus à respirer. » (D, 254) La relation entre les deux personnages a bien évolué depuis que Le Moniteur a été fait prisonnier par les maz. Le modèle de chasse que présente Le Guin dans *Le Dit d'Aka* peut être mis en parallèle avec celui de Damasio dans *Les Furtifs*, lorsque les protagonistes sont poursuivis par le gouvernement. Dans les deux cas, c'est avant tout la surveillance qui prime, dans le but de servir une institution gouvernementale répressive mais les protagonistes parviennent à rencontrer l'autre au terme des traques qu'ils subissent.

À l'issue de cette réflexion sur la traque, c'est la dimension conflictuelle qui nous apparait la plus mise en avant dans tous les romans de notre corpus. Ces mondes de science-fiction montrent que l'interaction entre plusieurs cosmologies, ou entre des individus appartenant à différentes cultures, amènent inévitablement des contentieux. Le motif de la chasse, de l'enquête convoque la question de la recherche et de l'interprétation des indices qui, on l'a vu, va de pair avec la construction de la narration. La traque permet également de critiquer les différents gouvernements mis en place par les auteurices : dans *La Main gauche de la nuit*, cela permet notamment de nuancer l'aspect positif de la communauté karhaïdienne, dont la monarchie est loin d'être démocratique et juste. Dans *Les Furtifs*, la chasse permet de contrer la modernité d'Orange et les dispositifs technologiques, en revenant à un monde plus rituel et plus porté sur le « vivant ». Dans *Le Dit d'Aka*, l'histoire de Sutty parvient au même résultat : elle protège une culture plus coutumière, opposée au totalitarisme de Dovza-Ville. Ce motif de la traque nous a permis de montrer une partie des interactions des protagonistes avec des formes d'altérités. Nous allons à présent nous arrêter sur les relations avec les autres, qui sont le résultat des chasses effectuées ou subies par les personnages principaux.

IV.3. « Vivre avec » : hybridité et hybridations

La fusion de Lorca avec les membres de sa famille, et en particulier avec sa fille, nous permet de faire la transition vers une hybridation d'un autre genre qui a cours dans les œuvres de notre corpus. Nous avons démontré que les personnages principaux se trouvaient incontestablement dans des situations d'hybridité au cours de leur histoire. Chacun d'eux fait l'expérience de formes d'altérités tandis que leur cosmologie d'origine se heurte à celles qu'ils rencontrent pendant leurs périples. Il nous apparaît à présent important de nous attarder plus spécifiquement sur une hybridation avec le « vivant », au sens où nous l'avons défini dans la première partie de ce travail, autrement dit, les acteurs et les environnements qui relèvent du *saltus*. Si, en évoquant cette thématique, *Les Furtifs* paraît être le roman qui la traite le plus frontalement, les deux œuvres de Le Guin ne manquent pas, elles aussi, de questionner cette relation particulière. Nous allons donc, à présent, analyser la manière dont les auteurices de notre corpus proposent des rapprochements possibles entre êtres humains – les personnages principaux essentiellement – et acteurs du vivant.

IV.3.1. S'hybrider avec le vivant

Revenons sur la définition du terme « hybride » : « Le mot "hybride" […] est […] défini par opposition à "pur". L'hybride serait donc, par synonymie, "l'impur" et sans doute bien vite le "tabou", le "dangereux", "l'autre" aussi peut-être (la femme, l'infans, l'étranger comme ce mulâtre au sang mêlé, le diable aussi évidemment)[107]. » Il est question dans cette citation de la culture occidentale et de son Histoire, qui sont aussi celles de Damasio. Le mot « hybride » y est loin de renvoyer à quelque chose de positif. Il rappelle plutôt, au contraire, quelque chose d'effrayant dont on ne souhaite pas entendre parler. Cette conception de l'hybride nous rappelle bien la manière dont les furtifs sont considérés, au début du roman. Nous avons également traité des diverses hybridations culturelles vécues par les protagonistes. Ceux-ci se retrouvent également dans une situation d'entre-deux où, pour la plupart, ils ne sont plus réellement agrégés nulle part, exception faite de Sutty peut-être. Les personnages

[107] PRIVAT, Jean-Marie. *Ma montagne, Lectures pluridisciplinaires d'une* robinsonnade *pour la jeunesse*, *op. cit*. p. 6.

principaux deviennent donc des hybrides inclassables, qui n'appartiennent à aucune catégorie définie.

L'anthropologue Descola avance que : « [p]our que les non-humains deviennent des agents à part entière, il leur faut pouvoir échapper à cette passivité induite par le rôle exorbitant dévolu aux symboles dans la vie sociale. Il existe plusieurs stratégies d'évitement pour pallier ce problème, mais aucune n'est vraiment satisfaisante[108]. » Il avance que, pour Eduardo Kohn : « […] chaque forêt, chaque montagne, chaque lac pense d'une manière propre, car le réseau sémiotique qu'il nourrit, de même que les formes générées par l'écosystème au sein duquel ce réseau sémiotique se déploie, sont calibrés pour des formes de vie spécifiques, pour des liens de causalité environnementaux spécifiques, et pour des interprétants spécifiques[109]. » Ces théories peuvent s'adapter aux acteurs et aux environnements du vivant qui sont présentés dans les utopies critiques de notre corpus. Le « réseau » qui nous apparaît au premier abord comme le plus complet est celui des furtifs dans le roman de Damasio. Ces créatures se créent donc bien une cosmologie complexe, difficilement compréhensible par les êtres humains. Les furtifs évoluent et vivent selon des rapports extrêmement différents, et ce sont bien les tentatives de compréhension de la part des personnages qui prennent la place la plus importante dans le roman.

Dans l'œuvre, plusieurs éléments permettent de prévoir les hybridations futures entre humains et furtifs. Tout d'abord, la description faite par Lorca de leurs après-midis en famille dans le C3 :

> Sahar finissait souvent par aller nous y dénicher lorsqu'elle en avait son soûl de lire et sitôt arrivée, elle jouait le jeu de nous chercher car on se cachait - Tishka ne voulait jamais être loin de moi, voulant toujours me toucher, sentir ma main, mon bras, ma présence contre elle. Nous attendions comme des chatons, blottis l'un dans l'autre, lovés sous un plafond de fourrure, que maman vienne nous débusquer au troisième niveau tirant subitement sur une corde. (F, 96)

Dans cet extrait, les personnages sont comparés à des « chatons », des prédateurs qui sont encore petits, de la même manière d'ailleurs que Lorca associait sa famille à des « petits chiots » pelotonnés les uns contre les autres après qu'ils ont retrouvé leur fille. Il y a ici déjà un rapport avec le monde animal, avec l'idée que les personnages se rapprochent d'acteurs non-humains du vivant. Dans le roman par ailleurs, Saskia compare le frisson des furtifs au ronronnement des chats. Il peut s'agir ici d'une volonté de mettre Lorca et Tishka en avant comme de futurs hybridés tout en

[108] DESCOLA, Philippe. « Chapitre 1. Humain, trop humain ? », *op. cit.*, p. 95.
[109] *Id.*, p. 97.

accentuant leur alchimie si particulière dont, une fois encore, la mère est exclue, puisqu'elle est réduite ici au rang de celle qui cherche ses « chatons ». Ainsi, l'hybridation avec le vivant ainsi que la fusion entre père et fille s'annonce déjà par le biais de cette comparaison.

Plus loin dans le roman, Lorca emmène ses compagnons sur l'Île du Javeau-Doux, habitée par une communauté balinaise. Celle-ci met en avant des rapports très différents aux furtifs par rapport à ceux qui ont cours à Orange. Le protagoniste y rencontre le balian, guide spirituel du groupe et décrit son entrée dans le temple :

> Dans cette cour interdite aux profanes pointent des autels verticaux sculptés dans la pierre. Ils forment des masses noires et sont espacés avec minutie. Pour étancher mon angoisse, j'essaie de puiser dans ma mémoire quelques seaux percés de culture balinaise, que ma mission sur l'île m'avait remplis. Ce qui me revient d'abord, c'est ça : un corps, quel qu'il soit, un scooter ou une rizière, un fleuve, une maison, un temple : toute entité est vivante. Il faut que je l'imagine soumise à des axes terrestres et cosmiques : mer et montagne, amont et aval, levant et couchant. (F, 190)

Cet extrait montre que, pour s'hybrider avec le vivant, il faut déjà être capable de reconnaître ce qui appartient à cette catégorie. Descola écrit à ce propos qu'il est :

> […] très difficile de s'extraire du quotidien, des habitudes de pensée, des routines, des institutions qui encadrent notre vie et dont nous imaginons mal pouvoir nous passer. Un mode de vie comme celui des Achuar, la façon dont ils perçoivent les plantes et les animaux, nous paraissent bizarres car nous sommes si profondément immergés dans nos propres croyances que nous avons tendance à les considérer avec un peu de dédain et une ironie amusée[110].

Sur l'île du Javeau-Doux, c'est le respect du vivant qui prime et, pour atteindre celui-ci, la conception même de ce qui relève du « vivant » y est particulière. Descola ajoute que :

> Par « espèce », il ne faut d'ailleurs pas entendre ici uniquement des humains, des animaux et des plantes, car à peu près tous les existants ont une vie sociale ; comme l'écrit Waldemar Bogoras à propos des Tchouktches de Sibérie orientale, « même les ombres sur le mur constituent des tribus particulières et elles ont leur propre pays où elles vivent dans des cabanes et subsistent en chassant ». Sur tout le territoire de l'animisme, les membres de chaque tribu-espèce partagent ainsi une même apparence, un même habitat, un même comportement alimentaire et sexuel, et sont en principe endogames. Certes, les unions interspécifiques ne sont pas inconnues, surtout dans les mythes, mais celles-ci exigent précisément de l'un des conjoints qu'il se dépouille de ses attributs d'espèce afin de se faire reconnaître comme identique par son partenaire[111].

De la même manière que les Tchouktches de Sibérie orientale attribuent aux « ombres sur le mur » une existence et même une forme de communauté, puisqu'ils les considèrent comme des « tribus », les Balinais de l'Île du Javeau-Doux pensent différemment les rapports au vivant, puisque, pour eux, « toute entité est vivante ». Ainsi, selon leurs croyances, tout ce qui existe dans le monde fait partie du vivant et

[110] DESCOLA, Philippe. *Diversité des natures, diversité des cultures*, Malakoff : Bayard Éditions, 2021 (2010), p. 38.
[111] *Id*., p. 427.

les furtifs qui s'hybrident avec tout sont forcément, eux aussi, des acteurs du « vivant ». Les espaces du *saltus* seraient ainsi ce qui permet de réfléchir au monde. Le protagoniste remet ainsi en question ce qu'est le vivant à travers les enseignements qu'il a reçus au contact des habitants de l'Île du Javeau-Doux. Il initie donc une nouvelle forme de pensée qui permet précisément de concevoir les furtifs pour ce qu'ils sont : des acteurs du vivant qui peuvent être répartis en « tribus » et qui évoluent en d'autres plans du monde que les êtres humains.

Damasio prend également soin de peindre un portrait flatteur des furtifs. Ceux-ci sont avant tout pacifiques. Ils ne s'attaquent pas physiquement aux humains pendant une grande partie du récit. Leur animalité a quelque chose d'effrayant parce qu'elle repose sur des métamorphoses multiples, mais elle s'éloigne de l'aspect violent qui pourrait lui être assimilé. Avec le personnage de Tishka, l'auteur montre qu'il est possible d'imaginer une cosmologie où l'axiologisation devient positive, parce qu'elle se trouve à la clé des relations avec les furtifs, des combats pour la survie et d'une utopie politique. Les humains qui se métamorphosent dans le roman nous paraissent d'ailleurs partager des caractéristiques des « êtres du Rêve[112] » dont parle l'anthropologue Descola :

> Chez les Mangarrayi et les Yangman, les êtres du Rêve sont des hybrides d'humains et d'animaux connus sous le nom générique de warrwiyan et répartis entre les semi-moitiés. Chacun d'eux amena dans son site des gens de sa semi-moitié qui y demeurent sous la forme d'arbres, de rochers ou d'autres traits du paysage également appelés warrwiyan, mais dotés en outre de noms particuliers qui forment le patrimoine onomastique des membres humains de la semi-moitié[113].

Les furtifs pourraient être associés aux créatures du Rêve, puisqu'ils se retrouvent partiellement dans leur description, ceux-ci s'associant précisément aux « traits du paysage » qui les entourent. Nous voyons ici un possible parallèle entre ce monde du « Rêve » et celui de la fiction. De la même manière, les personnages qui s'hybrident avec les créatures dans l'œuvre conservent une part de leur humanité alors qu'ils s'intègrent dans cette nouvelle manière de vivre des créatures furtives. Le roman présente bien une forme d'animalité, mais ne s'y limite pas puisque les furtifs ne sont pas seulement des animaux. Leur capacité à former leurs corps de tous les objets, de tous les matériaux qui existent et qu'ils peuvent toucher en fait des hybrides parfaits de la faune et de la flore, ajoutant également les créations humaines diverses et variées qui composent leur environnement. Ainsi, le fait que des humains les intègrent en eux

[112] *Id*., p. 286.
[113] *Ibid*.

mène à une forme d'ultimité de l'hybridation en créant un être composé de tout ce qui vit.

Nous avons démontré jusqu'à présent que le but de Damasio est avant tout de prôner une reconnexion de l'humain avec le vivant, proposant ainsi une issue possible dans les relations avec l'altérité non-humaine. Toutefois, il est difficile de sortir de l'anthropocentrisme et chez Damasio, on l'a vu, peut-être aussi du patriarcat et de l'androcentrisme. Cela se retrouve dans la transformation de Tishka :

> Jamais on passe au terrain, là ? Quel blabla ! Qu'est-ce qu'on traque, là ? Des idées ou des cibles ? J'ai revu les images de l'ancien appart de Lorca, la nuit où ils ont pénétré. La proie est humano, c'est clair. J'ai retraité en réduc d'halo, en désaturant et en filtrant les bavures de dispersion. Pour moi, il lui manque un bras. Le droit. Et à gauche, ça ressemble plutôt à une aile. Ou une planche. La volumétrie montre que c'est plat et large. Elle se déplace pas si vite que ça. L'hybridation doit la ralentir. (F, 389)

De nombreuses descriptions des créatures furtives se trouvent dans le roman. Toutefois, les narrateurices s'attardent rarement sur le processus d'hybridation en tant que tel. Dans l'extrait, Nèr revient sur ce phénomène. Il réfléchit à la nature de Tishka en étudiant les changements au niveau de son corps et sa conclusion est qu'elle est « humano ». Nous pourrions considérer qu'il dit qu'elle est « humaine », mais le terme nous fait penser plutôt à « humanoïde », qui ressemble à l'être humain sans pour autant l'être totalement. Cet élément est d'une importance capitale au sein de l'histoire, puisqu'une fois que l'enfant et les furtifs deviennent connus du grand public, beaucoup d'individus se questionnent sur leur réelle nature : s'ils sont plutôt des monstres, des animaux, s'il reste encore une forme d'humanité en Tishka, etc. La conclusion de Nèr permet alors d'avancer que les humains s'hybrident bien *avec* les furtifs, et deviennent quelque chose d'autre ensuite. Toutefois, dans le roman, Lorca et ses compagnons restent bien avant tout « humains » et ne parviennent jamais à une hybridation semblable à celle de Tishka. Cela soulève un point, peut-être évident, qui est qu'une fois encore, c'est l'être humain qui soumet son environnement. Le rôle de Tishka dans le roman n'est pas négligeable. L'enfant incarne en effet la créature « ultime », l'être humain le plus profondément hybridé avec les furtifs et qui y gagne un certain pouvoir. Elle est ainsi, dans tout le roman, plus alerte et plus furtive que les autres personnages. À propos d'une puissance de l'enfance, Freyheit écrit :

> Dans l'Antiquité, rappelle Debarbieux se référant à Hésiode et Gallien, « [l]a naissance maléfique est celle d'"enfants qui ne sont pas semblables à leurs parents" (Hésiode, *Travaux*, 243), c'est-à-dire d'enfants qui "ne sont pas conformes à leur genre", qui ne sont pas capables de se tenir debout, car la station droite est le propre de l'humanité (Gallien, *De usu partium*, III, 2). » La science-fiction permet cependant de repenser cette naissance maléfique, non sous le signe de l'incapacité, mais au

> contraire sous celui d'une enfance augmentée, d'une jeunesse dotée de capacités, notamment cognitives, supérieures à celles des adultes[114].

Tishka relève bien d'une « enfance augmentée », au sens où ses capacités tant physiques que psychologiques lui permettent d'aider ses parents et leurs compagnons à récupérer leur ville et à rallier divers groupes manifestants à leur cause.

L'apparence physique de l'enfant change tout au long de l'histoire. Pendant un temps de jeu père/fille, elle « mut[e] selon les besoins de la bagarre » (F, 440) et lorsque Lorca et Sahar la retrouvent, le protagoniste dit :

> Au contact, je sens des coussinets sous la plante, des petites pointes qui m'éraflent quand j'appuie… Des griffes, je dirais cinq, un félin ? Ses cuisses paraissent dures, j'ai du mal à comprendre de quoi elles sont couvertes et quand je frôle son genou, j'ai l'impression de tâter une roche, du calcaire rêche. Son mollet est froid, enfin tiède, il a la fermeté du bois, d'une branche verte. / À l'odeur, son épaule gauche est restée humaine, sans poil ni herbe, elle fleure le miel et le lait, comme avant, elle sent l'enfant qui même craspec sent toujours bon puisque tout ce qui pousse et fleurit sent bon. Son côté droit, elle l'a plaqué contre le sol et je n'ose pas y faufiler un bras parce que ça frétille, ça vibre et bat par à-coups, à la façon d'une aile coincée. Au bas de ses reins, j'ai touché la frange de quelque chose, les tiges plates d'une plante ou peut-être des plumes, un ramage, je ne veux pas aller plus loin. (F, 434)

Il y a dans ses transformations une hybridité interne qui se joue, qui mêle de l'animal et du végétal. Elle peut être en partie féline, mais est également capable de se former des ailes, elle est ainsi en mesure de maîtriser complètement son environnement par la course et le vol. L'hybridité furtive joue aussi sur le mouvement et le figement. Nous avons démontré que les créatures étaient l'incarnation de la mouvance et que, grâce à leurs métamorphoses perpétuelles, elles ne cessaient de changer constamment, sans jamais s'arrêter. Toutefois, il y a un état dans lequel les furtifs peuvent se trouver qui relève de l'immobilité : lorsqu'ils se transforment en statues de céramique après avoir été vus par un œil humain. C'est ce qui arrive à Tishka, alors que Sahar porte par inadvertance un regard sur elle. Au début du roman, cette céramification est associée à la mort. Par la suite, les protagonistes comprennent qu'en figeant un furtif de cette manière, celui ou celle qui l'a vu intègre une partie de la créature en lui. Enfin, lorsque c'est Tishka qui se transforme en céramique, il est bien fait mention dans le texte du « corps » (F, p. 568) et c'est une cérémonie de deuil qui débute dans le récit. Le balian de l'Île du Javeau-Doux propose d'entrer en contact avec la morte et récite des mantras, danse et invoque divers esprits. C'est Saskia qui, la première, réalise alors que la voix de Tishka se superpose à celle du balian. La suite le confirme : « Le balian n'a pas

[114] FREYHEIT, Matthieu, PIEGAY, Victor-Arthur. « Introduction : "Dire que, quand nous serons grands, nous serons peut-être aussi bêtes qu'eux !" », *Cultural Express*, n°4, Matthieu Freyheit, Victor-Arthur Piégay (dir.), 2020. [En ligne] https://cultx-revue.com/article/4-introduction-dire-que-quand-nous-serons-grands-nous-serons-peut-etre-aussi-betes-queux

pu… invoquer l'esprit de la défunte. Parce que Tishka n'est pas passée de l'autre côté de la vie. Elle est toujours… dans le monde des vivants. » (F, 577) Le groupe cherche ensuite à la sortir de son état de céramique et ce processus s'effectue par le son. Même lorsque son corps est figé, l'enfant-furtive garde ainsi une forme de mouvance par les bruits qu'elle produit. Pour la ramener, les personnages usent de la musique et du chant, qu'ils pratiquent tous ensemble afin de produire des « rythmes secrets qui p[euvent] sloquer un furtif en l'amenant à son acmé de résonance » (F, 599). Tishka renaît alors, son corps perdant de sa rigidité, elle s'évapore pour retourner littéralement dans le ventre de sa mère : « Sahar porta […] les mains à son ventre dans un geste de mère : il était rond. » (F, 601) L'enfant s'échappe ensuite pour revenir à son état de furtive, constamment en mouvance.

L'hybridité concerne donc d'abord une enfant, Tishka, ce qui pourrait s'expliquer par le rôle de médiateur entre univers symboliques que les enfants jouent souvent dans les cultures. Un parallèle est possible entre la métamorphose du personnage et ces « masques monstrueux » portés par les enfants pendant les fêtes d'Halloween, puisque le furtif a quelque chose d'à la fois effrayant et de fascinant. Turner détaille le rite d'Halloween et explique l'équivalence symbolique des enfants et des morts :

> Dans la société occidentale, des traces de rites d'inversion des rôles liés à l'âge ou au sexe subsistent dans des coutumes telles que *Halloween*, où les pouvoirs de ceux qui sont structuralement inférieurs se manifestent par la domination liminaire des pré-adolescents. Les masques monstrueux qu'ils portent souvent en déguisement représentent surtout des puissances chtoniennes ou démoniaques de la terre : des sorcières qui détruisent tout fertilité ; des cadavres et des squelettes sortis de sous la terre ; des indigènes tels que des Indiens ; des troglodytes, tels que des nains ou des gnomes ; des clochards ou des personnages opposés à l'autorité, tels que des pirates ou des brigands de western. Ces piètres puissances de la terre, si elles ne sont pas amadouées par des gâteries ou des friandises vont jouer des tours extravagants et fantaisistes à la génération des chefs de famille détenteurs de l'autorité, des tours semblables à ceux que l'on croyait autrefois être l'apanage des esprits de la terre, tels que les lutins, les farfadets, les elfes, les fées et les trolls. En un certain sens aussi, ces enfants agissent en médiateurs entre les morts et les vivants ; ils ne sont pas éloignés des entrailles qui dans beaucoup de cultures sont considérées comme un équivalent de la tombe, parce que toutes deux sont associées à la terre, source de fécondité et réceptacle qui recueille les restes[115].

Dans l'hybridation de Tishka, la transformation effrayante avec des créatures plus puissantes que les êtres humains n'est cependant pas temporaire. En revanche, la fusion de l'enfant avec les furtifs revêt quelque chose d'un « rit[e] d'inversion des rôles liés à l'âge ou au sexe ». Nous l'avons constaté dans la sous-partie précédente, mais c'est Tishka, de sa propre volonté, qui se dissimule aux yeux de ses parents. C'est également elle qui pose les règles de son retour et, ainsi, elle soumet complètement sa mère à sa volonté, lui imposant, ni plus ni moins, de reprendre au sérieux son rôle de

[115] TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, *op. cit.*, pp. 166-167.

femme mariée (plus encore que son rôle de mère d'ailleurs). L'hybridation de l'enfant a bien quelque chose d'une inversion des rôles, puisqu'elle devient une instance dominante au sein de sa famille, renversant la hiérarchie qui existe entre parents et enfants. Turner ajoute :

> Les enfants d'*Halloween* offrent un exemple de plusieurs motifs liminaires : leurs masques leur assurent l'anonymat, car personne ne sait de qui exactement ils sont les enfants. Mais, comme dans la plupart des rituels d'inversion, l'anonymat existe ici dans un but d'agression et non pas d'humiliation. Le masque des enfants est comme le masque du voleur de grands chemins – et de fait, les enfants d'*Halloween* portent souvent des masques de bandit ou de tueur. Revêtir un masque leur confère les pouvoirs d'êtres sauvages et de créatures surnaturelles[116].

S'il n'y a, dans le cas de Tishka, pas réellement d'anonymat, sa transformation pose tout de même la question de son identité. Nous avons évoqué dans le chapitre précédent le fait que Lorca pense l'avoir entendue dans le C3, sans pourtant être sûr qu'il s'agit bien d'elle. Pendant une importante partie du roman, le furtif qui pourrait supposément être l'enfant n'est pas vraiment identifié et une part d'ombre subsiste quant à sa nature. Finalement, c'est bien grâce aux « pouvoirs » des furtifs, qui peuvent à la fois s'apparenter à des « êtres sauvages » ou à des « créatures surnaturelles » par leurs métamorphoses, que Tishka gagne du pouvoir sur ses parents et les force ainsi à redevenir un couple pour la retrouver. L'utopie du vivant débouche donc sur un schéma très traditionnel.

Ainsi, plus qu'un simple renouement avec le vivant, la transformation de l'enfant met en avant la puissance des acteurs du non-humain. En s'hybridant avec des furtifs, Tishka devient une entité supérieure aux autres et ne manque pas d'utiliser cette nouvelle caractéristique dans ses intérêts. Ainsi, le roman de Damasio ne montre pas seulement les innocents bienfaits d'une hybridation avec le vivant qui permettrait de mieux comprendre les autres et de vivre avec eux. Il démontre le *pouvoir* qu'une telle décision peut donner aux êtres humains. Nous revenons donc à l'anthropocène, à cette ère géologique où ce sont les décisions des humains qui modifient pleinement et durablement la Terre.

L'hybridation est présentée positivement dans le roman, puisque l'instinct animal est montré comme plus utile que la réflexion humaine. Ce qui viendrait du vivant s'opposerait donc à ce qui relève du raisonnement logique et complèterait ainsi la réflexion humaine. À partir de cette hypothèse, les êtres humains hybridés deviendraient supérieurs tant aux membres de leur propre espèce qu'aux furtifs. Les

[116] *Id*., p. 167.

chasseurs surtout, finissent par partager des traits avec les créatures qu'ils traquent et développent de nouvelles compétences. Si les furtifs ne peuvent être directement comparés à du gibier, ils n'en demeurent pas moins fortement associés à l'animalité et au « sauvage ». L'acquisition de nouveaux talents par les individus hybridés rappelle ce qu'avance l'anthropologue Frédéric Saumade lorsqu'il reprend les recherches de Hell :

> Le « sang noir » est le principe de la formidable vigueur sexuelle qui caractérise cerfs et sangliers. En période de rut, cette substance s'échauffe, « bouillonne », et rend la traque encore plus dangereuse. Le chasseur ressent alors d'autant mieux la « fièvre de la chasse ». À l'instar du gibier, son propre sang bouillonne : rien ne saurait l'arrêter dans la poursuite des cerfs au moment du brame (technique individuelle de la pirsch, ou collective de la battue). En centrant son propos sur le fluide sanguin, Hell analyse très bien l'assimilation des hommes au gibier le plus valorisé : échauffé par une inextinguible passion, le sang du chasseur ensauvagé se rapproche du sang noir de la bête[117].

Hell, quant à lui, écrit que « [c]'est assurément une partie de cette force sauvage que les chevaliers viennent acquérir, avec d'autres qualités encore, durant leur période rituelle d'ensauvagement en forêt. Le héros médiéval doit en effet, avant son mariage, se faire un temps homme sauvage, comme le furent l'évêque de Toulouse et l'empereur de Grèce[118]. » Nous avons déjà étudié, dans la partie précédente de notre travail, les rapports qu'entretient un ensauvagement temporaire avec le passage à l'âge adulte, en particulier dans le cas des garçons. Dans la citation que nous venons de mettre en avant, l'anthropologue évoque précisément le « mariage » et surtout le fait que ce passage dans un environnement sauvage doive s'effectuer avant ce rite d'union. Nous l'avons déjà vu, Lorca et Sahar sont déjà officiellement mariés quand s'ouvre le roman. Ils se trouvent toutefois dans une situation d'entre-deux, où ils sont séparés sans pour autant avoir divorcé. Leur réunion lorsqu'ils se rapprochent à nouveau physiquement, là où ils ont conçu leur fille, est justement ce que nous pourrions appeler une « re-union », les deux personnages redevenant à ce moment précis mari et femme.

L'hybridation avec plusieurs furtifs rend le protagoniste plus habile face aux traques de la milice d'Orange, mais a également à voir avec le regard que porte sur lui son ancienne compagne. La description que celle-ci fait de Lorca est remplie des stéréotypes propres aux nouvelles masculinités que nous avons évoquées plus tôt : « Il entre, le café est plutôt bondé, un barouf chaleureux et tonique, toutefois il passe, esquive un groupe, contourne le serveur et parvient jusqu'à ma table sans toucher chaise ou plateau. Il a changé, Lorca, il a gagné en souplesse et en agilité, corps

[117] SAUMADE, Frédéric. « Chasseur, torero, boucher : le triangle sémantique du sang animal », *L'Homme*, n° 136, Paris : Seuil, 1995, pp. 113-121, p. 114.
[118] HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit.*, p. 116.

clairement moins pataud qu'avant, moins jeune-ours, assez pour me rendre compte que ça ne me déplaît pas, même s'il est moins émouvant peut-être ? » (F, 278) Le parallèle que fait Sahar entre le comportement passé et présent de Lorca a quelque chose de presque amusant. Elle le décrit comme s'éloignant de cette image de « jeune-ours » (F, 278), un prédateur de grande taille, vivant généralement dans les forêts, alors même que son ancien compagnon s'est hybridé avec plusieurs créatures furtives depuis. La distinction qui est recherchée ici tend à montrer à quel point le personnage est passé à un niveau supérieur, puisqu'il est maintenant capable de maîtriser le moindre mouvement de son corps, et ce, même dans un environnement où il trouve des obstacles sur sa route. Nous voyons ici une opposition entre le comportement passé du protagoniste, avec son aspect ursin renvoyant plutôt à l'image du père protecteur avec son enfant, tandis que ses nouvelles fluidité et souplesse le replacent avec Sahar dans une dynamique de séduction où il parvient à susciter auprès d'elle de l'intérêt. L'hybridation avec le vivant permet ainsi la réussite de la quête de Lorca : renouer avec sa femme et sa fille. Elle est en ce sens salvatrice tant pour le personnage que pour sa famille.

De manière générale, dans *Les Furtifs*, l'hybridation avec le vivant est clairement valorisée. Les protagonistes métamorphosés qui sont décrits dans le roman ont quelque chose de « surhumain », puisqu'ils dépassent le reste de l'humanité grâce aux compétences nouvellement acquises qu'ils arborent. Il n'est pas un personnage dont les nouvelles capacités soient décriées ou présentées comme effrayantes une fois qu'il a été acté que celles-ci émanent d'une fusion avec des furtifs. Les changements sont notables et se font principalement à travers des modifications corporelles ou plus précisément dans la manière dont les individus hybridés se meuvent. Ceux-ci ne sont pas seulement supérieurs à leurs congénères, mais aussi aux furtifs : ils intègrent des capacités nouvelles, mais restent avant tout des humains. Le texte laisse penser que les individus hybridés entrent ainsi dans un groupe particulier qui dépasserait le reste des espèces vivantes. D'une certaine manière, les conclusions du roman desservent des propos de départ. En effet, l'œuvre est censée proposer une solution à l'Anthropocène dans le sens d'une préservation des relations entre les êtres humains et toutes les autres espèces qui habitent la Terre mais ce sont finalement les premiers qui en tirent un pouvoir supérieur et restent ceux qui prennent les décisions pour tous les autres.

Dans les œuvres de Le Guin, la fusion entre les espèces se fait de façon plus indirecte et plutôt à un niveau mental. Les maz et les yoz *se pensent* comme des arbres, mais ils n'en sont pas pour autant et n'en deviennent pas au cours de l'histoire. L'œuvre

permet ainsi de réfléchir à ce que signifie « être vivant ». L'option proposée par l'autrice est en effet plutôt de s'identifier à la nature qui nous entoure, en tentant de lui ressembler pour ainsi permettre une forme de respect entre humains et vivants. Sutty achète par exemple une crème pour la peau à un habitant d'Okzat-Ozkat et celui-ci lui dit : « Cela rendra l'écorce bien lisse. », ce à quoi elle lui répond « Le corps ressemble à un arbre ? » (D, 67) Dans *Le Dit d'Aka*, les relations entretenues entre êtres humains et non-humains sont plus subtiles que dans *Les Furtifs*. Il n'y a pas d'hybridation physique, mais plutôt une pensée particulière partagée par tous les adeptes du Dit dont le symbole se trouve être un arbre. Il s'agit par ailleurs d'un point intéressant de la philosophie du Dit : « Le reste du monde sait ce qu'il a à faire, connaît le Un et la Multitude, l'Arbre et les Feuilles. Tout ce que nous savons, c'est comment apprendre. Comment apprendre, comment parler, comment dire le monde. Si nous ne disons pas le monde, nous ne le connaissons pas. Nous nous y égarons, nous mourrons. » (D, 149) L'un des buts premiers des adeptes du Dit est de « dire » le monde et non pas de le changer, d'en modifier le déroulement des choses. Les maz et les yoz cherchent à en apprendre toujours plus sur ce « monde », terme qui englobe ici tant les êtres humains que les non-humains. Nous ne retrouvons pas de forme de supériorité des humains qui s'attachent à suivre cette philosophie : le vivant est égal à eux et ils sont égaux au vivant. Telle est la pensée véhiculée par le Dit qu'invente l'autrice américaine dans son roman et qui a bien quelque chose de la philosophie taoïste dont elle s'inspire.

IV.3.2. L'ensauvagement salvateur

Le fait de littéralement faire corps avec l'autre est présenté comme une solution enviable pour l'humanité. Les individus hybridés deviennent en quelque sorte des « surhumains » capables d'associer les meilleurs aspects des deux espèces qui se mêlent en eux. Nous avons toutefois noté les limites d'une telle fusion. Chez Damasio, celle-ci place malgré tout certains êtres humains au-dessus des autres entités vivantes. Si nous avons bien montré que les personnages qui s'hybrident avec les furtifs se découvrent de nouvelles compétences, nous souhaitons à présent revenir sur la manière dont celles-ci leur permettent de se sortir de situations délicates, en véritables capacités salvatrices et émancipatrices.

Dans le roman de Damasio, les compétences furtives permettent d'une part d'échapper à la surveillance humaine, mais surtout aux dispositifs technologiques

utilisés par les miliciens. L'hybridation avec le vivant est ici salvatrice au sens premier du terme, on l'a vu, puisqu'elle permet aux personnages de survivre, de rester en vie jusqu'à la fin de leur mission. Ces nouvelles capacités acquises par les protagonistes relèvent principalement de la fuite et de la dissimulation. En effet, les créatures furtives s'emploient constamment à se cacher aux yeux des Hommes afin de ne pas se transformer en statues de céramique. Cette dynamique d'évitement s'avère particulièrement utile pour Lorca et Agüero, qui doivent à plusieurs reprises échapper à la milice d'Orange. Lors de la prise du complexe Brightlife à laquelle participent les personnages, par exemple, ils se dissimulent ensemble dans un appartement du bâtiment pour éviter que les miliciens ne les arrêtent. Lorca dit à cette occasion : « Pendant toute la visite, je n'aurais pas su où était Agüero, pas plus que lui n'aurait deviné où j'étais, pas saisi quel miracle de cachette il eût été capable de se dénicher pour échapper aux recherches. » (F, 212)

L'hybridation avec le vivant permet également de renouer des liens avec les autres individus humains éparpillés dans la ville d'Orange. Il y a en effet dans le roman plusieurs formes d'ensauvagement qui sont à prendre en considération dans *Les Furtifs*. Si l'hybridation corporelle avec les créatures est clairement mise au centre du propos, il en existe d'autres sortes qui sont importantes aussi. Par exemple, lors des réunions du groupe de personnages avec les membres de la cellule Cryphe – un groupe de linguistes dédiés à la recherche sur la langue furtive –, Lorca dit : « Au bout d'une semaine, j'étais, je crois, le moins avancé de tous, le plus désespérément noyé au moment d'attaquer la réunion clandestine qui se tenait dans la yourte de Nyrin, dans une prairie sauvage, près de la grotte aux furtifs. » (F, 347) Nous retenons avant tout que les réflexions intellectuelles communes se déroulent dans une yourte, un lieu de la *domus*, donc, qui sert d'habitat, celle-ci étant toutefois installée dans un espace défini dans le texte comme « sauvage » et qui renvoie clairement au *saltus*. Il y a donc ici une forme d'hybridation avec le vivant au niveau des lieux et des espaces. Les personnages se tiennent bien dans un lieu de vie, mais celui-ci est isolé, planté en plein milieu d'une zone sauvage. La logique de choix d'installation réside dans le fait que la grotte des furtifs se trouve à proximité, comme si le contact avec ce lieu d'habitation des créatures pourrait favoriser la compréhension de leur écriture. Notons d'ailleurs que ce sont une fois encore les furtifs et ici, plus précisément, leur langue, qui réunissent un ensemble de personnes pour réfléchir à un possible dialogue. Si nous repensons au groupe de personnages, celui-ci ne se compose au départ que d'un petit ensemble d'individus qui, progressivement, voit d'autres personnes s'y ajouter,

comme Toni ou Varech, et même d'autres communautés, comme les Balinais de l'Île du Javeau-Doux, la Céleste ou la Cellule Cryphe. Derrière ce questionnement autour de l'hybridation furtive, c'est aussi une unité humaine qui se reconstruit. L'auteur montre qu'une fusion avec le vivant est d'autant plus profitable aux êtres humains qu'elle permet tant de se rapprocher des entités non-humaines et d'en tirer des apprentissages, que de reconstruire une société humaine plus unie.

L'hybridation avec le vivant ne se contente pas d'être « salvatrice » au sens où elle permet aux protagonistes de se protéger de la milice et, plus largement, du gouvernement d'Orange. Elle joue également un rôle essentiel au niveau de la psyché des personnages. Elle a en effet une fonction libératrice sur la femme de Lorca. L'absence de rite funéraire a fait de Sahar ce qu'elle est au début du roman, en l'empêchant de sortir du deuil, mais, grâce à l'existence des furtifs, Sahar se fait à l'idée que sa fille est vivante : « Hier, je suis allée annoncer à mon psychanalyste, à son cabinet, ex abrupto, que j'arrêtais la thérapie : il ne m'a tout simplement pas crue. Fort de son intelligence scrutatrice, il m'a dévisagée de la tête aux pieds, il a noté mes boucles d'oreilles et mon chemisier neuf, sans doute aussi cette espèce de pulsation allègre qui n'a cessé d'alléger mon allure depuis quatre mois […]. » (F, 365) Sahar met un terme à un traitement d'ordre médical, rigoureusement encadré, pour privilégier ses espoirs, attachés aux créatures furtives. Ainsi, dans le roman, l'amour, la vie et l'émotion seraient ainsi meilleurs que la médecine et la psychologie.

Si elle ne s'hybride pas avec le vivant aussi rapidement que les autres personnages du groupe, ce sont leurs métamorphoses qui l'amènent à espérer le retour de sa fille. Sur le deuil, Van Gennep avance que :

> Pendant le deuil, les vivants et le mort constituent une société spéciale, située entre le monde des vivants d'une part et le monde des morts de l'autre, et dont les vivants sortent plus ou moins vite selon qu'ils étaient plus étroitement apparentés au mort. Aussi voit-on les stipulations du deuil dépendre du degré de parenté et systématisées suivant le mode spécial à chaque peuple de compter cette parenté (paternelle, maternelle, de groupe, etc.)[119].

Il ajoute également qu'« [e]n réalité, c'est un état de marge pour les survivants, dans lequel ils entrent par des rites de séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société générale (rites de levée du deuil)[120]. » L'élément qui revêt ce rôle de « rite de réintégration dans la société générale » ou de « rite de levée du deuil » nous paraît correspondre précisément au passage de Sahar dans une forme

[119] VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 211.
[120] *Ibid*.

d'ensauvagement qu'elle vit tant aux côtés des autres personnages qu'au contact des furtifs.

Bien entendu, cette hybridation agit également avec force sur les rapports familiaux entretenus par Lorca, Sahar et Tishka. Le protagoniste dit : « La semaine dernière m'est venue cette idée, que j'ai proposée à Sahar, de partir nous mettre au vert en lui suggérant qu'on retourne à Moustiers. Elle a hésité d'abord puis elle a accepté. À petit feu, la ville était en train de nous tuer, de toute manière, et l'attente devenait insupportable pour nous deux » (F, 424) et, dans les alentours de ce gîte, se déroule la scène où Lorca et Sahar s'unissent à nouveau. Ici, nous trouvons une forme d'hybridation dans la relation entre les personnages et l'environnement. L'espace du *saltus* qui entoure le lieu de vie est ici présenté d'une manière très méliorative en opposition avec la ville tueuse. Ainsi, ces espaces sont la solution qui permet de survivre puisque la métropole au contraire détruit au fur et à mesure tous ses habitants. L'union charnelle entre les deux personnages qui se déroule ensuite se fait, nous l'avons déjà dit, dans la nature, de nuit, en un lieu et un temps du *saltus*. Philippe Descola rappelle que :

> L'universalité de l'individuation réflexive constitue une condition nécessaire mais non suffisante pour se sentir partagé entre un plan de l'intériorité et un plan de la physicalité. Car une telle distinction ne saurait être éprouvée dans la conscience de soi ordinaire, laquelle mêle de façon inextricable le sens d'une unité interne donnant expressivité et cohérence aux activités mentales, aux affects et aux percepts, et l'expérience continue d'un corps occupant une position dans l'espace, source de sensations propres, organe d'une médiation avec l'environnement et instrument de connaissance. Chacun sait que l'on « pense » aussi avec le corps, tant dans le vaste registre des habiletés intériorisées que dans celui plus mystérieux des intuitions condensées dans un geste, tel ce « parler avec les mains » que les diagrammes physico-mathématiques rendent manifeste et dont les philosophes des sciences ont tenté de cerner la nature[121].

Le rapport aux corps, à cette « physicalité » dont parle l'anthropologue, est au centre du processus d'hybridation avec le vivant dans *Les Furtifs*. Il y a bien un questionnement perpétuel autour de la manière dont tant l'intériorité que la physicalité se mêlent au moment des fusions vécues par les personnages.

Du point de vue des protagonistes, l'hybridation avec le vivant est la solution permettant d'échapper à l'utilisation massive des nouvelles technologies et de résister face à un gouvernement oppressif et limitateur. Si les ensauvagements vécus par les personnages des *Furtifs* jouent un rôle salvateur au sens où ils leur permettent de rester en vie ou, dans le cas de Lorca spécifiquement, lui rendent sa raison de vivre, ceux-ci ne se contentent pas de toucher des individus isolés au sein du monde fictionnel. Nous

[121] DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 214.

l'avons déjà évoqué, mais l'enjeu principal pour les protagonistes est d'apprendre à communiquer avec les furtifs et, surtout, de défendre leur existence face à un gouvernement oppresseur qui tente de les détruire.

À la fin du roman, Lorca et son groupe tentent de faire comprendre aux citoyens d'Orange, et de France de manière générale, que les créatures ne sont en aucun cas dangereuses pour l'être humain et qu'au contraire, entrer en contact avec elles ne peut qu'être bénéfique pour chacun. Le but de ces discours et des diverses manifestations auxquelles les protagonistes participent est d'une part de libérer la ville d'Orange et les autres cités privatisées pour permettre aux habitants de reprendre le contrôle de leur vie, mais aussi d'inciter les êtres humains à renouer avec un vivant qu'ils tiennent depuis trop longtemps à distance. Descola avance que : « [p]our des centaines de tribus amazoniennes parlant des langues différentes, les non-humains sont aussi des personnes qui participent à la vie sociale, avec qui nous pouvons nouer des relations d'alliance, ou au contraire des relations d'hostilité et de compétition[122] » et qu'« [e]n effet, certains chasseurs Cri développent au fil du temps une relation privilégiée avec un animal d'une espèce et cet animal devient comme un ami. Cet animal est aussi un ambassadeur auprès des membres de son espèce qu'il persuade de se rapprocher de son ami chasseur pour que celui-ci puisse les tirer plus facilement[123]. » Ce sont précisément les objectifs des protagonistes à la fin du récit. Si leurs relations avec les furtifs ne leur permettent pas encore d'atteindre le même niveau de complicité et d'échange que les chasseurs Cri avec certains animaux, il s'agit bien d'un but à long terme des personnages principaux.

Dans le roman, les personnages principaux hybridés sont plutôt des artistes ou des individus ayant étudié les Sciences Humaines au cours de leur vie. En opposition à ces figures de « sauveurs », les antagonistes sont incarnés par des « institutions » : les entreprises, comme Orange en particulier, les gouvernements qui gèrent les villes ; mais également tous les individus disposant de privilèges supérieurs par rapport aux autres citoyens. Les luttes seraient donc ici intersectionnelles, puisque ce sont bien des classes sociales différentes qui s'opposent. Ainsi, il n'est pas étonnant que les personnages principaux choisissent d'occuper l'Île de Porquerolles, une île réservée aux « citoyens privilège de France et aux statuts saphir et diamond de la Fédération européenne » (F, 495). Grâce au mouvement de résistance local initié par les

[122] DESCOLA, Philippe. *Diversité des natures, diversité des cultures*, *op. cit.*, p. 20.
[123] *Id.*, p. 21.

personnages principaux qui ont mis en avant leur désir de protéger les furtifs, plusieurs groupes rebelles ont décidé de soutenir leur cause et se réunissent donc sur l'Île de Porquerolles :

> Ils sont tous là, donc, tous les mouvements radicaux que compte l'Hexagone, avec pas mal de militants étrangers aussi, venant parfois de très loin. C'est toujours un signe quand ils viennent, le signe que ça va compter, que quelque chose de fort est en train de grandir, que nous ne sommes déjà plus dans la lutte locale, déjà au-delà, dans le rayonnant, le modèle ou l'inspiration possible. Ouessant, Notre-Dame-des-Landes, le Vercors font partie de ces luttes références. C'est parti pour l'être ici, ça s'intuite à plein de choses. (F, 508)

Si l'ensauvagement humain, qui passe par l'hybridation furtive, est « salvateur », c'est parce qu'il permet de « sauver » d'une certaine manière la société humaine de ses oppresseurs. Il permet donc ici de donner de la force aux mouvements rebelles qui se battent pour libérer leurs villes. Notons par ailleurs l'impact de la défense des furtifs par les protagonistes : dans l'extrait ci-dessus, nous constatons la présence de mouvements résistants provenant d'autres pays, ce qui démontre l'importance internationale de ce renouement avec le vivant. L'histoire de Lorca et de ses comparses, qui se déroule dans l'espace réduit de la cité d'Orange depuis le début du roman, prend une ampleur supérieure à partir du moment où ils choisissent de défendre au grand jour les créatures furtives. Celle-ci passe d'une lutte très localisée, initiée par un groupe de quelques personnes, à un rayonnement mondial. Damasio souhaite mettre en avant la nécessité d'une telle lutte, en accentuant le fait que beaucoup de groupes ou d'individus souhaitent se révolter et se battre pour de nouvelles relations avec le vivant, mais qu'il serait nécessaire qu'un élément déclencheur vienne porter et amplifier ces ambitions politiques. Il y a par ailleurs un rapprochement à faire entre les événements décrits dans le roman et notre actualité la plus récente. Les opérations menées par les protagonistes rappellent les zones à défendre où des militants s'installent sur un terrain pour le protéger de divers projets de construction nuisibles pour l'environnement.

Le roman met en scène un modèle d'action inspiré des ZAD auquel il donne une ampleur inouïe. Il y a quelque chose d'épique et de presque utopique dans la fin du roman. La collaboration avec les furtifs est en effet extraordinaire, de même que la réussite politique de ce combat final. La poursuite de cette bataille se déroule à Marseille, une autre grande ville qui se trouve à proximité d'Orange. Elle permet de constater l'ampleur de cette nouvelle rébellion sur les citoyens français :

> Bing ! Le lendemain, on a débarqué en cargo aux Goudes, baies des Singes, avec tout le matos. Deux cents gus, en gros, dans nos bagages, qui avaient kéblo sur notre propale ! Sur la corniche WorldCruise, ça maillochait déjà costaud. On est passés au culot, à la va-fuite. Plage du Prophète,

> Malmousque, vallon des Auffes, Catalans, la Criée. On a remonté jusqu'au Vieux-Port en vrillant les oreilles de tout le monde. Les réseaux annonçaient soixante mille personnes, on était le double, au bas mot ! (F, 660)

Grâce aux discours sur les furtifs et sur Tishka, portés par le groupe de protagonistes, des individus se mobilisent pour suivre les personnages principaux. Alors que ces derniers étaient au début seuls, enfermés dans la ville d'Orange et dans ses environs, ils finissent, à terme, par quitter leur ville d'origine pour venir ensauvager Marseille, une autre cité privatisée et la libérer. Nous retrouvons ici cet aspect salvateur tant au niveau sociétal que dans les trajectoires individuelles des protagonistes qui dépassent leurs limites pour répandre leurs actes de résistance. Notons également que les personnages principaux continuent d'éviter la milice, afin d'éviter des confrontations directes avec les membres du gouvernement.

Il y a, au cours de cette lutte, une profonde complicité entre les furtifs et les êtres humains qui forment un ensemble uni pour défaire leurs opposants et rallier toujours plus de monde à leur cause. Cette fusion entre créatures furtives et humains rappelle ce qu'avance le philosophe Latour dans son article « Géopolitique ou Gaïapolitique ? » :

> Le choix de Schmitt[124] est terriblement clair : soit vous acceptez de distinguer l'ennemi de l'ami et alors vous vous engagez dans la politique, définissant strictement les frontières de guerres bien réelles – « guerres sur ce dont est fait le monde » -, soit vous évitez soigneusement de mener des guerres et d'avoir des ennemis, mais alors vous renoncez à la politique, ce qui veut dire que vous vous abandonnez à la protection d'un État de Nature qui englobe tout et qui a déjà unifié le monde en un ensemble, un État qui serait ainsi capable de résoudre tous les conflits de son point de vue désintéressé, neutre, en surplomb[125].

Il ajoute : « C'est un choix radical, je l'admets : soit la Nature met fin à la politique, soit la politique ressuscite la nature – c'est-à-dire accepte finalement de faire face à Gaïa. Sans relever un tel défi, il n'y aura que des opérations de police qui échoueront inévitablement et misérablement, mais aucune politique de la nature crédible[126]. » Damasio prend ainsi le parti de fusionner ces deux options en faisant, d'une part, intervenir des êtres humains qui, clairement, « distingu[ent] l'ennemi de l'ami », mais également cet « État de Nature », qui nous paraît être incarné par les créatures furtives, supposément « désintéressé[es] » et « neutre[s] ». Cette association ne fonctionne toutefois que partiellement. La nature reste tout de même une construction et les furtifs

[124] Latour fait référence à la pensée de Carl Schmitt, un juriste et philosophe allemand. L'ouvrage cité par Latour, *La notion de politique. Théorie du partisan*, a été écrit en 1932, alors que Schmitt s'était engagé auprès du parti nazi.
[125] LATOUR, Bruno. « Géopolitique ou Gaïapolitique ? », dans François Gemenne, *L'Enjeu mondial*, Paris : Presses de Sciences Po, 2015, pp. 29-36, p. 31.
[126] *Id*., p. 32.

ne sont plus seulement des entités neutres à la fin du récit. C'est à travers le personnage de Tishka, qui tient à protéger ses parents, que les créatures s'émancipent de leur positionnement neutre dans le monde pour se battre aux côtés des humains pour les idéaux que ceux-ci véhiculent. Le but est ainsi de créer une planète vivable pour tous, furtifs y compris.

Dans le texte, ce sont toutefois les protagonistes dont les lecteurices ont le point de vue, les actions des furtifs n'étant décrites qu'à travers leurs yeux et toujours sous la forme d'événements secondaires qui viennent soutenir les initiatives des personnages humains. Nous pouvons le constater pendant la lutte à Marseille :

> Saskia était colère… / Et sa colère fut plus forte que la terreur qui la trouait elle aussi de part en part. Elle a fait un pas en avant. Ce pas, il vaut plus cher que tout. Il vaut tout. Elle a fait un pas en avant et elle a épaulé son olifant en coupant les effets – l'amplification, la réverb, les distorsions… Le silence suivant le tir d'obus était si dense qu'il devait être possible de froisser une papillote à cinquante mètres et que tout le monde l'entende. Saskia l'a su. (F, 671-672)

Saskia est celle qui a la connaissance au moment de l'altercation, ce qui l'amène à faire le pas qui « […] vaut plus cher que tout. » Cela laisse apparaître l'idée que ce sont bien les protagonistes qui effectuent les actions essentielles, même si cette volonté de se battre qui leur est attribuée provient bien de l'ensauvagement vécu aux côtés des furtifs. Au début du roman, Lorca et ses comparses sont sous les ordres d'une hiérarchie militaire stricte, où ils ont le devoir de suivre les ordres de leurs supérieurs. À ce stade du récit, ils s'opposent frontalement à ce même gouvernement pour lequel ils travaillaient auparavant et se font acteurs de leur combat en prenant les décisions par eux-mêmes : les actions deviennent donc émancipatrices.

Dans la continuité de cette idée, à la fin de l'altercation à Marseille, l'un des personnages dit : « Ce sont nos frissons qui ont reconfiguré les gravats ! Ça j'en suis sûre ! Ils ont terraformé les premiers terriers, les premières entres, les débuts de cabanes ! » (F, 675) Si l'hybridation entre humains et furtifs est bien perceptible par l'emploi de la première personne du pluriel attachée aux « frissons », nous trouvons dans ces phrases une nouvelle occurrence de la supériorité des humains hybridés. Les êtres humains présents à Marseille fusionnent d'une certaine manière avec les créatures, devenant ainsi un véritable groupe qui ne fait plus qu'un, tant émotionnellement que phoniquement. Si les deux espèces semblent plus unies que jamais, ce sont toujours les êtres humains qui sont mis sur le devant de la scène, la citation précédente montre bien une congratulation dirigée plutôt sur la capacité des humains à provoquer un tel événement. « Le personnage ensauvagé, en faisant du

saltus son territoire, déplace les frontières et parfois fonde des ordres nouveaux[127]. » En effet, les protagonistes ensauvagés qui se sont hybridés avec les furtifs changent les règles de leur monde et la fin du roman annonce déjà qu'ils ne s'arrêteront pas à Orange ou à Marseille, mais qu'ils ont la volonté de transformer l'intégralité de leur pays, peut-être même plus.

Dans *Les Furtifs,* l'hybridation est donc libératrice de plusieurs manières. À travers les corps, tout d'abord, ceux qui sont hybridés se délient, deviennent plus souples, sont capables de se mouvoir de façon plus fluide. Les individus transformés voient également leur instinct se développer, nous l'avons vu avec Lorca ou Agüero, qui réussissent plus facilement à appréhender l'espace, à trouver des cachettes là où aucun humain n'y aurait pensé. Ils réfléchissent aussi plus vite en situation de traque. L'aspect mental n'est pas non plus à écarter. Même les personnages qui ne s'hybrident pas physiquement avec des furtifs se voient libérés d'un poids psychologique pesant sur leur quotidien. Ce métissage est essentiel pour Lorca, puisque c'est grâce à ses nouvelles capacités et à sa meilleure compréhension des furtifs qu'il parvient à réunir sa famille. Enfin, l'hybridation avec les furtifs amène des changements au niveau social et politique. Les citoyens sortent de leur soumission à des gouvernements oppressifs et sont incités à se rebeller pour récupérer leurs villes et défendre leurs droits. Mais, selon nous, les interactions entre humains et non-humains ont des limites très claires. Puisqu'il s'agit pour l'auteur de proposer une réponse aux effets néfastes de l'Anthropocène, à l'ère géologique qui voit la Terre durablement modifiée par l'humain et par ses actions, l'avènement d'un être humain supérieur par l'hybridation avec le vivant ne semble pas répondre complètement aux problématiques posées.

Puisqu'il est question d'hybridations, il est toutefois nécessaire de souligner qu'une forme de spécisme se retrouve dans les fictions des auteurices. Le spécisme « établit que la souffrance des animaux non humains importe moins que la souffrance des animaux humains[128] » ce qui correspond au parti pris par Le Guin et Damasio. En effet, si, dans *Les Furtifs*, l'hybridation avec les créatures furtives joue un rôle libérateur et émancipateur pour les êtres humains, elle est aussi un outil de pouvoir face à ce

[127] CNOCKAERT, Véronique. « Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée », dans Véronique Cnockaert, *Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée*, Observatoire de l'imaginaire contemporain, Montréal : Figura, février 2017. [En ligne] https://oic.uqam.ca/fr/carnets/ensauvagement-du-personnage-et-ecriture-ensauvagee/ensauvagement-du-personnage-et-ecriture

[128] SALVADOR, Juan. « Les interprétations anthropologiques de la partition symbolique humain / animal dans l'art pariétal préhistorique », *Elseneur*, n° 33, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2018, pp. 149-164. [En ligne] https://journals.openedition.org/elseneur/1036

gouvernement oppressif. Les responsables d'Orange se positionnent dès le début du roman contre les furtifs, ce sont eux qui en organisent la chasse et souhaitent abattre Tishka lorsque son hybridité est révélée. Chez Le Guin également, dans *Le Dit d'Aka*, les liens avec les éléments du vivant, existant dans la communauté du Dit, sont mis à mal pour asseoir la puissance incontestée de la Corporation. Il y a donc une corrélation dans notre corpus entre un positionnement spéciste, qui refuse les hybridations avec des formes de vie « autres » ainsi que, plus largement, rejette l'idée d'une égalité entre les êtres humains et les acteurs vivant non-humains, et des gouvernements totalitaires et oppressifs. Les auteurices critiquent ainsi le manque d'ouverture de ces dirigeants à des formes d'altérités, et proposent, pour lutter justement contre ces gouvernements, de prendre le parti de l'hybridation et de l'hybridité.

Nous l'avons évoqué en introduction de cette sous-partie, Le Guin propose un point de vue différent de celui de Damasio. Dans les deux romans de l'écrivaine américaine que nous étudions, l'hybridation avec le vivant se fait d'une manière moins directe, plus réaliste peut-être, dans le sens où les personnages ne s'hybrident pas physiquement avec une autre espèce, mais voient leurs opinions et réflexions évoluer au contact d'espaces sauvages. Il s'agit ici d'une relation avec le vivant qui touche plus aux environnements et aux paysages qu'à une espèce animale en particulier. Cette relation est ce qui permet aux personnages de mieux se connaître eux-mêmes et, surtout, de mieux comprendre ces altérités. Les propositions faites par les deux auteurices de notre corpus se complètent fortement, chacune mettant en avant une option nettement différente d'interaction entre humains et non-humains, mais toujours dans une démarche libératrice.

Dans *La Main gauche de la nuit*, Le Guin introduit le concept de « dothe », un état particulier dans lequel peuvent se plonger les Karhaïdiens pour augmenter leurs performances. Celui-ci ne les rend toutefois pas invincibles et nous pensons que ce choix délibéré de l'autrice permet de penser le dothe comme une évolution naturelle du peuple de Karhaïde face au climat de l'astre. Cela met en avant les rapports tout particuliers que cette société entretient avec les entités non-humaines, plutôt représentées dans le roman par la flore et l'environnement naturel de manière générale. Nous pouvons constater l'usage de l'état dothal lors du périple de Genly et d'Estraven dans le glacier du Gobrin :

> Dans cette région accidentée qui domine Tourrouf, il est dur de tirer un traîneau, surtout si lourdement chargé, mais la neige s'épaissit et déjà s'affermit, et puis le dothe est là pour me soutenir. Il faut que je me maintienne en cet état, car dès qu'on laisse se relâcher la tension dothale on n'est

> plus bon à rien. Jamais encore je n'ai prolongé cette expérience plus d'une heure environ, mais je sais que certains des Sages réussissent à se maintenir en plein dothe pendant vingt-quatre heures ou davantage. À défaut de leur entraînement j'ai pour moi l'aiguillon de la nécessité. (M, 223)

On l'a dit, le peuple de la Karhaïde, contrairement à ses voisins d'Orgoreyn, tend à privilégier une relation avec le vivant qui ne passe pas par de la domination. Les Karhaïdiens n'utilisent pas les nouvelles technologies, pourtant disponibles dans leur pays, pour créer du confort. De la même manière, ce peuple ne développe pas de dispositifs pour empêcher les événements naturels qui surviennent dans son quotidien : repensons aux manières de se déplacer des citoyens de la ville de Rer qui changent pour s'adapter aux phénomènes météorologiques propres à chaque saison. Ainsi, les Karhaïdiens ont développé avec le temps cet état dothal qui leur permet de résister aux températures extrêmes de Géthen. Notons tout de même que celui-ci comporte ses limites. Le personnage l'évoque dans l'extrait, mais il s'agit d'un état qui se travaille et qui doit être entraîné. Estraven est confronté dans le texte à une difficulté. Bien qu'il soit capable d'entrer dans cet état dothal, il ne le maîtrise pas suffisamment pour le conserver pendant une longue période. Le personnage lui-même se fait la réflexion pendant leur périple qu'il s'est affaibli à force d'apprécier le confort – assez maigre aux yeux de Genly – offert par son statut de conseiller du roi dans la capitale. Ce qui est intéressant ici, c'est qu'Estraven, qui incarne cette figure de guide, se voit contraint d'entrer en contact de manière frontale avec les espaces du sauvage qu'ils doivent traverser. Nous ne trouvons cependant pas ici de nette confrontation entre ces espaces et le personnage. Il ne s'agit pas tant pour lui de les affronter que de s'endurcir lui-même pour supporter les divers effets que peuvent produire ces relations avec les acteurs du non-humain. L'ensauvagement vécu par le personnage a donc ici quelque chose de salvateur au sens où il l'amène à dépasser ses limites, à mettre de côté le confort dont il a pu profiter, pour, ultimement, sauver la vie de Genly.

Au-delà de cet état physique et mental tout à fait intéressant dans lequel peut se plonger le Karhaïdien et qui se trouve stimulé par l'entrée en des espaces sauvages, un autre aspect du périple nous paraît essentiel à mettre en avant lorsque nous parlons d'« ensauvagement salvateur ». En effet, c'est en étant au contact du sauvage que Genly va être, enfin, capable de dépasser ses biais culturels et de reconnaître son compagnon de route comme la personne qu'il est. Lors de l'une de leurs discussions, le protagoniste dit : « Je vis alors, et cette fois avec certitude, ce que j'avais toujours craint et toujours refusé de voir : qu'il était femme tout autant qu'homme. Je n'avais plus à rechercher la source de ma peur, cette peur elle-même avait disparu, il ne me

restait plus qu'à accepter les faits, accepter Estraven tel qu'il était. Jusqu'alors je l'avais rejeté, je lui avais refusé sa propre réalité. » (M, 285) Le protagoniste évoque sa « peur », présente depuis le début de leur voyage, tant il réalise son impuissance face à cette nature. Peur qui disparaît ici complètement, alors même qu'il se trouve encore perdu sur le glacier. Ce moment de partage entre les deux personnages est un temps fort pour Genly et Estraven dans le roman. Le *saltus* qui les rapproche fait tomber les barrières qu'ils avaient dressées entre eux et qu'ils n'étaient pas capables d'abattre. Puisque Genly ne cesse de se questionner sur le genre des Géthéniens, le fait de pouvoir enfin comprendre Estraven est pour lui une véritable libération.

Toujours est-il que l'espace du *saltus* que les deux compagnons ont traversé leur a permis de changer profondément. Ce qu'a voulu démontrer l'écrivaine dans son roman, c'est la nécessité de prendre contact avec les entités non-humaines pour justement mieux comprendre l'être humain. En effet, dans le récit, c'est en s'émancipant des règles imposées par leurs sociétés respectives que les deux personnages réussissent à se comprendre. Lorsqu'ils reviennent en un lieu habité, en revanche, Genly dit : « L'activité de Sassinoth, les bourriques, les marchés, les rues, l'animation bravant les rafales de neige et le grand froid, tout cela me faisait l'effet d'un spectacle irréel. J'étais tout désorienté, comme si je n'avais pas encore réappris à vivre ailleurs que dans la solitude du Glacier. J'étais mal à l'aise parmi des étrangers, et la présence d'Estraven ne cessait de me manquer. » (M, 322) Ces propos confirment notre hypothèse selon laquelle, malgré les épreuves qu'il a vécues dans cet espace, ce dernier est finalement devenu un repère essentiel dans sa vie, que la civilisation et la ville ne peuvent lui rendre.

Le Guin met en lumière une relation particulière dans *La Main gauche de la nuit* entre un « observateur », Genly et un « observé », Estraven. Les deux personnages s'altèrent ainsi l'un et l'autre mutuellement, ce qui les amène à un terrain neutre sur lequel ils sont capables de se comprendre réellement. Il nous semble bien que, pendant leur moment de partage dans le Gobrin, Genly réalise précisément qu'Estraven appartient à un « monde différent ». Il accepte finalement de penser qu'il ne s'agit pas simplement d'une différence de point de vue sur le monde. L'anthropologue et les philosophes disent également que : « [l]'altérité fonctionne ainsi, nous sommes altérés par cette altérité et c'est pourquoi je disais que la seule définition possible de l'anthropologie, c'est peut-être ça, à savoir l'étude d'une relation entre – mettons, parce que c'est la forme la plus classique de la description – observateur et observé ;

mais c'est au fond la relation entre celui qui est altéré et celui qui altère[129]. » Ils ajoutent : « Celui qui est altéré, c'est ce que traditionnellement on appelle l'observateur. Alors, il se trouve que ceux qui altèrent peuvent aussi être altérés par ce que celui qui est altéré dit d'eux, ou par les échanges qu'il peut avoir avec eux[130]. » C'est bien ce phénomène que raconte Le Guin dans son roman. Le protagoniste dit d'ailleurs, à la fin de leur échange :

> Mais, en fait, je commence à me demander si je les ai bien comprises ces raisons ; Je pensais que, si j'étais venu seul, c'était par égard pour vous : une solitude si manifeste, si vulnérable, vous interdisait de voir en moi une menace, un facteur de bouleversement. À moi seul je ne constituais pas une invasion ; je n'étais qu'un jeune commissionnaire. Mais les choses vont plus loin. Seul, je ne puis changer votre monde. Mais je puis être changé par lui. (M, 298)

En voyageant sur le glacier avec son compagnon, Genly réalise l'inutilité de sa présence sur Géthen et remet en question tout l'intérêt de sa mission. C'est pourtant là qu'il réalise qu'il a changé. Il se rend compte que ce ne sont pas uniquement les personnes qu'il a rencontrées qui l'ont amené à évoluer, mais bien tout ce monde « autre » que représente Géthen. C'est lorsqu'il a subi bon nombre d'expériences difficiles sur la planète, au moment où il est le plus vulnérable, en plein terrain sauvage, qu'il s'autorise à le réaliser.

La Main gauche de la nuit présente un ensauvagement bien différent de celui qui est dépeint dans *Les Furtifs*. Enfin, pour Genly, le périple sur le glacier de Gobrin est un temps charnière. Celui-ci avait effectivement besoin de cette difficile période de survie, dans un espace dont il ignore tout en tant qu'humain habitué au confort, pour intégrer toutes les expériences qu'il a vécues sur Géthen depuis son arrivée et surtout pour réaliser l'impact que ce voyage a eu sur lui en tant qu'individu. Cet ensauvagement agit ainsi sur plusieurs niveaux. Physiquement parlant, bien qu'il n'y ait pas d'hybridation directe avec le non-humain, les personnages se poussent à dépasser leurs capacités, Estraven en particulier à travers son état de dothe, afin de s'assurer de leur survie. Ainsi, par le passage dans les espaces « sauvages » :

> Ursula Le Guin suggère que le produit ultime d'une rencontre interculturelle n'est pas de changer l'autre, ou de tenir une quelconque promesse diplomatique, ou même dans l'intérêt d'une découverte scientifique, mais le plus modeste, et plus profond, objectif d'auto-transformation – de se changer soi-même. En d'autres termes, la fugace utopie dans le travail d'Ursula Le Guin n'est pas un type

[129] DESCOLA, Philippe, ALLOA, Emmanuel, LARISON, Mariana. « L'anthropologie a-t-elle une philosophie ? », *op. cit.*, p. 30.
[130] *Ibid*.

particulier de société ou de monde, mais une auto-transcendance et la capacité à comprendre l'autre[131].

Tout l'intérêt du périple de Genly se trouve donc dans sa propre métamorphose, celle qu'il a vécue tout au long de son aventure, mais qui s'est plus précisément concrétisée lors de son passage dans les espaces sauvages.

L'aventure de Sutty dans *Le Dit d'Aka* nous paraît confirmer une volonté de l'écrivaine de montrer à la fois l'identité propre des espaces sauvages et leur aspect salvateur auprès des êtres humains. Lorsque nous parlons d'« identité propre », nous renvoyons à la manière dont l'autrice présente ces acteurs du vivant. Contrairement à la conception des furtifs, créatures mouvantes que l'on peut rapprocher des animaux, qui finissent par échanger avec les humains, à être changées par eux, les acteurs du non-humain que met en scène Le Guin relèvent plutôt de la flore, des paysages qui sont traversés par les humains. Les relations qui peuvent ainsi être entretenues par les protagonistes avec ces acteurs du vivant sont donc tout à fait différentes de celles que partagent les personnages principaux et les furtifs dans le roman de Damasio. L'écrivaine américaine instaure une distance entre humains et non-humains. Dans *La Main gauche de la nuit*, elle prend bien soin de rappeler à quel point Genly est terrifié par cet endroit dont il ne connaît ni ne maîtrise rien. Le type d'interaction que l'autrice favorise est très clair si nous pensons au comportement d'Estraven sur le glacier. De même que tous les autres membres de sa cosmologie, le Karhaïdien n'aspire pas à changer le paysage hostile dans lequel il se trouve. Il met en avant l'idée selon laquelle c'est à lui de s'adapter à ces conditions difficiles sans jamais chercher à plier cet espace à sa volonté. Cette même logique se retrouve dans *Le Dit d'Aka*. Les grottes du Giron forment en effet un équilibre entre le *saltus*, la *domus* et le *campus*. Des animaux domestiqués sont présents directement dans les grottes, les individus y ont installé des lieux de vie et de partage, le tout sans jamais toucher aux fondations de la pierre. Nous voyons ici la continuité de la pensée de Le Guin. En effet, nous avons étudié les différents modes de transport utilisés par les citoyens de la ville de Rer dans *La Main gauche de la nuit*, où tous adaptent leurs déplacements en fonction des aléas du climat, sans chercher à les entraver. Ce que montre l'autrice à travers ces modes de vie

[131] « Le Guin suggests that the ultimate product of the cross-cultural encounter is not to change the other, or to fulfill some political promise, or even for the sake of scientific discovery, but the more modest, if more profound, goal of selftransformation—to change one-self. In other words, the elusive utopia in Le Guin's work is not a particular kind of society or world, but self-transcendence and the ability to understanding the other. » [notre traduction] BAKER-CRISTALES, Beth. « Poiesis of Possibility: The Ethnographic Sensibilities of Ursula K. Le Guin », *op. cit.*, p. 22.

alternatifs, c'est la possibilité pour les humains de coexister paisiblement avec le vivant, sans tenter d'imposer une domination humaine.

Les éléments du *saltus* qui existent dans les grottes du Giron ne sont pas présentés comme réellement hostiles, en revanche, nous retrouvons bien un aspect négatif dans la conception que s'en fait Sutty à son arrivée. Ces grottes ne correspondent pas à l'image glorieuse qu'elle se faisait de la dernière Bibliothèque. Cependant, c'est ce lieu hybride qui lui permet, à terme, de renouer avec l'écrit. Il est indiqué dans le texte : « Ils avaient le droit de visiter les grottes à livres autant qu'ils le souhaitaient. Durant les jours qui suivirent, Sutty ne cessa d'y retourner ; elle errait, avec pour seul guide le mince rayon lumineux de sa lampe à huile, elle s'installait ici ou là et elle lisait. Elle avait son noteur, de sorte qu'elle scannait ce qu'elle lisait et ce qu'elle n'avait pas le temps de lire […] » (D, 197). Le simple fait de retrouver des livres, des objets desquels elle a longtemps été coupée, en particulier lors de son séjour à Dovza-Ville, l'amène à apprécier cet endroit qui lui paraissait si froid au premier abord. En investissant un *saltus*, elle renoue avec la littérature, avec les mots et avec sa passion et son intérêt premier en tant qu'Observatrice. Nous voyons bien dans l'extrait ci-dessus une insistance sur le fait qu'elle entre encore et encore dans ces grottes, sans but précis, mais toujours pour y passer un temps agréable. Il s'y trouve également de nombreuses occurrences du vocabulaire de la lecture et du livre qui accentuent le fait que Sutty a réellement retrouvé une passion essentielle pour elle, qui donne un sens à son existence.

Il y a un parallèle possible à faire avec l'art pariétal et l'écriture dans les cavernes. Le temple-bibliothèque du Giron est en effet un lieu de mémoire où chaque adepte du Dit pourra trouver les livres laissés par ses prédécesseurs. Salvador Juan reprend le point de vue de l'anthropologue Alain Testart qui « […] insiste […] sur la relative constance de l'art paléolithique, qui "traduit une vision collective du monde" [132][…]. » Les écrits du Giron possèdent bien le même objectif : ils sont la représentation de la cosmologie du Dit. Il est par ailleurs intéressant de noter qu'en étant stockés dans des grottes, les livres sont sortis du carcan littératien habituel. La bibliothèque qui s'y trouve n'est en effet pas marquée par la ligne droite dans son architecture et il s'agit d'un lieu qui s'est formé sans intervention humaine. Ce choix découle d'une volonté des maz de s'émanciper d'un cadre trop strict, trop rigide pour pouvoir être au contact de ce *saltus* qui entoure les cités. L'anthropologue Salvador ajoute, dans son article :

[132] SALVADOR, Juan. « Les interprétations anthropologiques de la partition symbolique humain / animal dans l'art pariétal préhistorique », *op. cit.*

> Chauvet était fréquentée par certains de ces animaux, potentiellement dangereux pour les hommes : loups ou louves (peut-être pour y mettre bas) y séjournant, boucs, et surtout ours des cavernes, un animal aujourd'hui disparu tenant du très grand grizzly de 3 mètres à 3,5 mètres debout et de la taille d'un grand cheval au garrot ; plusieurs générations d'ours hibernant fréquemment dans la grotte. Ces animaux sont attestés tant par les coprolithes que par les marques de griffes laissées sur les parois. La prouesse et les fonctions des peintures n'en sont que plus patentes. Le fait – comme très souvent dans les grottes du Paléolithique – que les plus sophistiquées soient les plus inaccessibles – l'entrée et les premières salles n'ont quasiment aucun dessin à Chauvet et certains sont volontairement exécutés à 4 mètres du sol – laisse penser que les artistes voulaient les préserver mais aussi les inscrire au plus profond de la terre, un peu comme une communication avec la puissance tellurique d'un environnement non humain[133].

L'objectif de la communauté du Dit nous paraît similaire : en s'éloignant de la cité, en investissant un lieu du *saltus* dans lequel ils vivent et échangent au quotidien, ils réalisent une véritable « communion » avec le non-humain.

Les trois utopies critiques de notre corpus exposent donc différents types de libérations à partir de formes d'ensauvagements. Les auteurices montrent ainsi, chacun à leur manière, les conséquences possibles d'un renouement avec le vivant. Si nous trouvons dans les œuvres des visions orientées plutôt positivement de ces rapprochements, nous pensons que Le Guin tend à marquer une plus grande distance entre humains et non-humains. Ses histoires mettent en avant l'importance d'un respect envers les environnements sauvages tout en rappelant que les humains et ces espaces se doivent de rester sur un même pied d'égalité parce qu'ils sont trop différents en tant qu'espèces pour se mêler réellement. Contrairement à Damasio, qui présente dans *Les Furtifs* une hybridation physique et cosmologique qui aboutit à de « nouveaux humains » supérieurs à leur espèce, mais également plus développés que les furtifs, l'écrivaine américaine préfère montrer comment les humains peuvent se transformer eux-mêmes et entre eux au contact des espaces sauvages. Les deux auteurices mettent toutefois en avant le fait qu'en allant au contact du vivant, des sacrifices sont nécessaires. Malgré tout, le fait de renouer avec le non-humain règle toujours les problèmes des protagonistes. Ces rapports salvateurs posent toutefois question. Tant Le Guin que Damasio tendent à prôner l'idée que des liens étroits avec le vivant sont à privilégier pour l'humanité. Ces propositions d'interaction sont indéniablement à mettre en parallèle avec les actualités respectives des auteurices. En tant qu'écoféministe et fille de deux anthropologues, les rapports à des formes d'altérités, tant humaines que non-humaines sont au centre des œuvres de Le Guin. *Les Furtifs* quant à lui, résonne avec des actualités contemporaines qui renvoient aux combats de militants écologistes qui se placent en situation d'illégalité afin de protéger

[133] *Ibid*.

l’environnement, dans le cadre des zones à défendre que nous avons évoquées, par exemple. Ces phénomènes d’hybridation présentés dans les romans de notre corpus relèvent clairement d’un rapport à la réalité des auteurices et d’une attente particulière envers les questions écologiques.

Conclusion de la deuxième partie

Les relations à l'autre sont clairement au centre des trois utopies critiques de notre étude. Les récits suivent des cheminements différents pour atteindre une meilleure compréhension de formes d'altérités, mais tous partagent une même structure. En effet, les premières interactions qui existent dans les trois œuvres reposent sur des formes de confrontations qui sont les conséquences d'un manque de compréhension de l'autre. Celles-ci évoluent cependant rapidement vers des tentatives de communication. Alors qu'ils essayent d'échanger avec les autres, les protagonistes prennent systématiquement le rôle de « chassés » par ceux qui sont identifiés comme les antagonistes du récit. Dans *Les Furtifs*, le gouvernement d'Orange, dans *La Main gauche de la nuit*, les dirigeants de l'Orgoreyn, dans *Le Dit d'Aka*, la Corporation de la planète.

Cette thématique de la chasse permet de souligner le totalitarisme des États décrits dans ces utopies critiques. À Orange, ceux qui sont chassés sont les groupes « autres » : les furtifs, les opposants au pouvoir, ceux qui tentent de changer les choses en libérant leur ville, en se rebellant. Traquer ces formes d'altérités est ainsi un moyen pour les gouvernements de conserver le contrôle qu'ils exercent sur les individus. Cette dynamique est toutefois mise à mal par les protagonistes qui incarnent des figures rebelles et qui finissent par renverser ces gouvernements totalitaires. L'activité cynégétique est aussi un moteur pour les intrigues, puisqu'elle permet de souligner les failles du système en place tant aux personnages principaux qu'aux lecteurices.

La chasse dans les romans convoque aussi la question du rite. Les traques sont en effet l'occasion d'initiation pour les protagonistes. Dans *Les Furtifs*, le « raté » initiatique de Lorca en tant que chasseur est une initiation réussie d'un autre ordre, puisqu'il devient à partir de ce moment-là un rebelle actif. Celui-ci produit également un changement dans la meute qui amène ses membres à voir les furtifs non plus comme des nuisibles, mais comme une espèce égale aux humains.

Dans *La Main gauche de la nuit*, la chasse subie par Estraven le pousse dans son rôle de protecteur et surtout d'initiateur pour Genly. Cette traque est aussi politique puisque le Karhaïdien est non seulement chassé, mais aussi exilé car il est devenu une menace pour le pouvoir en place par ses idées. Quant à Genly, la traque dont il est la cible l'amène par la suite à se départir de ses biais culturels pour aller vers une

meilleure compréhension d'Estraven. *Le Dit d'Aka* met plutôt en scène une enquête, que nous avons choisi d'associer au motif de la chasse, les deux activités partageant nombres de caractéristiques dans les œuvres. Pour Sutty, son enquête pour se rendre au dernier temple-bibliothèque est un véritable voyage initiatique encadré par des initiateurs, les maz.

Ainsi, pour envisager un monde dans lequel il est possible de « vivre ensemble », il est nécessaire de dépasser le stade du « vivre contre », de renoncer à dominer ces altérités inconnues et choisir plutôt d'apprendre à les comprendre. Les chasses que nous avons étudiées dans les trois utopies critiques sont complexes. Elles relèvent à la fois de la violence et de la sauvagerie, mais également d'une grande connaissance de l'autre animal et végétal, les chasseurs pouvant vivre une forme de métissage avec le « sauvage » au cours de leurs traques. Ces activités sont ainsi les points de départ des nombreuses réflexions sur les altérités que mènent par la suite les protagonistes, lorsqu'ils tentent précisément de « vivre avec » elles.

C'est précisément par leurs hybridations avec le vivant, ou grâce à elles, que les personnages principaux se trouvent dans des situations d'entre-deux. Il y a ainsi dans ces utopies critiques l'idée qu'il ne s'agit pas seulement de « vivre ensemble » avec toutes les espèces existantes. Les auteurices dépassent ce régime existentiel pour démontrer la nécessité de « faire corps » avec le vivant. Chez Damasio, les protagonistes s'hybrident avec une autre espèce, les furtifs, tant au niveau des manières d'être – par la discrétion et la fluidité – qu'au niveau corporel. Ce sont donc les humains qui deviennent plus forts grâce aux furtifs, ce qui leur permet de se battre contre le pouvoir en place (et de gagner). Le Guin fait une autre proposition. Dans ses œuvres, les êtres humains parviennent à dépasser leurs biais culturels en passant dans des espaces « ensauvagés », loin des communautés humaines établies sur les astres. Les hybridations entre différentes cultures et la remise en question de la cosmologie d'origine se font ainsi grâce aux environnements vivants (respectivement un glacier pour Genly et une montagne pour Sutty).

Les deux auteurices décrivent donc des relations au vivant qui sont différentes, mais qui impliquent toutes deux de dépasser les interactions habituelles avec celui-ci dans la société des écrivain·e·s. Si certains êtres humains, dans notre monde réel, essayent de préserver la Terre, d'être dans une démarche écologique et de protéger les espèces en voie de disparition, les utopies critiques de Le Guin et de Damasio dépassent celle-

ci pour atteindre un niveau supérieur, en repensant complètement les interactions avec les acteurs du vivant.

Si nous avons concentré notre propos sur l'évolution des relations avec des formes d'altérités, d'abord conflictuelles, puis menant à des hybridations, il est à présent nécessaire de poursuivre cette réflexion en nous attachant au commun et plus largement au « faire communauté(s) ». Nous étudierons plus précisément comment les trajectoires des protagonistes servent le collectif ; nous détaillerons également la question de l'appartenance au foyer. En effet, dans les trois romans de notre corpus, les personnages principaux sont constamment en mouvement et en contact avec divers individus humains ou non-humains qui appartiennent à des cosmologies différentes de la leur. La relation qu'ils ont aux lieux du repos et de la vie domestique s'en trouve ainsi changée.

TROISIÈME PARTIE
HABITER LES FOYERS DE LA SCIENCE-FICTION

Chapitre V
Communautés et familles

V.1. « Faire communauté(s) »

Les utopies critiques de Le Guin et de Damasio proposent des façons alternatives de « faire monde(s) », mais à un niveau rapproché, elles invitent également à d'autres manières de « faire communauté(s) ». En effet, en tant qu'œuvres qui s'inscrivent dans la mouvance des fictions climatiques, les romans du corpus interrogent les liens qui sont entretenus entre les individus à une époque où l'humain a un impact véritable sur l'évolution de sa planète, puisque « [l]'anthropocène nous oblige à penser les inter-relations de toutes les espèces entre elles et avec leurs milieux, les interrelations des milieux entre eux et jusqu'à Gaïa comme système global de relations, comme l'a montré Bruno Latour[1]. » On l'a vu, les interactions qui sont représentées dans les récits traitent autant de celles entre êtres humains que celles avec d'autres formes de vie. Nous souhaitons à présent étudier certaines des communautés humaines qui sont présentées dans les utopies critiques afin d'analyser leur construction et les rapports qu'elles entretiennent avec les groupes qui leur sont extérieurs, humains ou non-humains.

V.1.1. Contre-structures et « communitas »

Les mondes fictionnels de Le Guin et de Damasio servent avant tout à repenser le « vivre ensemble », le « faire monde(s) » et le « faire communauté(s) », puisque ce qui importe le plus dans les fictions du corpus, c'est bien la construction des mondes qui permet de dire quelque chose de la société des auteurices. Un parallèle peut être fait entre les mondes de Le Guin et de Damasio et celui de *MaddAddam* d'Atwood :

> [L]a trilogie [*MaddAddam*] compose réellement un monde. Non pas parce que la vie continue – elle continue toujours –, mais parce que le désir de construire un monde commun a pu y prendre forme.

[1] ENGÉLIBERT Jean-Paul. *Fabuler la fin du monde*, La Découverte, 2019, p. 191.

> Les survivants s'organisent, une vie sociale renaît, des rites s'établissent, de nouvelles alliances et de nouveaux conflits apparaissent, le besoin d'éduquer les jeunes se fait jour et on entreprend d'écrire cette histoire. Cela seul ferait déjà une véritable utopie. Mais l'aspect le plus stimulant de *MaddAddam* est la forme de ce monde. L'alliance qui s'y esquisse entre les espèces invente une nouvelle forme de commun et il y a là une véritable promesse d'avenir. Une promesse qui s'ouvre sur le fond apocalyptique du premier volume, d'où elle tire son origine[2].

S'il n'y a pas d'apocalypse dans les romans de Le Guin et de Damasio au sens de « destruction de monde », Engélibert rappelle :

> Il y a d'autres figures de l'anthropocène que le réchauffement climatique comme il y a d'autres figures de l'apocalypse que l'effondrement civilisationnel. La mégalopole tentaculaire constitue une image des deux : extension de l'empreinte humaine jusqu'à l'horizon et réduction du monde à un univers d'artefacts et de machines où l'humain disparaît. La dystopie de l'hypermodernité est encore une façon de représenter l'apocalypse[3].

La dimension apocalyptique de notre corpus se retrouve plutôt dans cette « hypermodernité » qui est justement mise en parallèle avec des sociétés alternatives proposant des interactions nouvelles avec des acteurs que l'être humain connaît dans le monde réel. Ce que Damasio nomme le « vivant » fait en effet partie intégrante de la planète de ses lecteurices, de même que pour ceux qui lisent Le Guin. L'objectif des deux auteurices est d'amener ces acteurs du vivant sur un pied d'égalité avec l'être humain, en présentant cela comme une solution face aux gouvernements totalitaires qui prônent des formes d'« hypermodernité ».

Les utopies de Le Guin et de Damasio se veulent toutefois critiques. Les groupes qui sont représentés dans leurs fictions sont loin d'être absolument parfaits et idéaux, mais c'est précisément ce qui leur permet de pousser la réflexion sur ce que c'est de « faire communauté(s) ». Dans *MaddAddam*, les relations nouvelles entre des espèces différentes soulignent l'importance pour l'être humain de « partager la Terre avec d'autres peuples, ou d'autres collectifs […], qui sont autant de sujets[4]. » Chez Le Guin et Damasio, le « faire communauté(s) » ne se cantonne pas qu'aux êtres humains. Il y a un changement important du rapport au monde qui se fait pour les protagonistes et leurs proches, puisque « [l]a relation entre un individu et son environnement ne se pense pas comme le règne d'un être autonome sur un territoire dont il serait le souverain, mais plutôt comme un entrelacs de rapports et d'hybridations[5]. »

Nous voulons donc nous arrêter plus longuement sur ce que « faire communauté(s) » signifie réellement dans notre corpus et nous devons donc donner

[2] *Id*., p. 193.
[3] *Id*., p. 208.
[4] *Id*., p. 199.
[5] *Id*., p. 218.

tout d'abord quelques éléments de définition. Le terme et le concept de « communauté » rassemble autant qu'il divise. On « fait communauté » avec ceux qui nous ressemblent, avec lesquels on partage quelque chose :

> Communauté, appartenance et identité ne cessent ensemble de recomposer notre monde commun. Ces notions expriment des façons de se reconnaître les uns les autres, de partager collectivement des langues, des goûts, des valeurs, des pratiques : des façons de faire monde en commun. Mais elles contiennent aussi, en creux, les déchirures du monde, les frontières entre les mondes, les logiques de l'exclusion. Elles sont tout autant des voies et des outils pour ne pas faire monde commun que des manières de penser un tel monde[6].

Dans les œuvres de Le Guin et de Damasio, « faire communauté(s) », c'est à la fois l'expression de « vivre avec » et celle de « vivre contre ». En effet, dans *Les Furtifs*, en créant un groupe avec les créatures furtives, les protagonistes se liguent contre les gouvernements totalitaires qui possèdent les villes françaises. Dans *La Main gauche de la nuit*, Genly, en s'acculturant à la cosmologie karhaïdienne, devient un « autre » qui se trouve en situation « d'entre-deux » et qui représente ainsi une menace pour les dirigeants locaux. Enfin Sutty, dans *Le Dit d'Aka*, en étant agrégée à la communauté des maz, s'oppose de ce fait à la Corporation de Dovza-Ville et perd également en partie ses liens avec sa communauté d'origine sur Terre. Ainsi, dans ces trois utopies critiques, « faire communauté(s) » dit quelque chose des relations à d'autres groupes, d'autres communautés. Il ne s'agit pas simplement d'un processus idéal qui réunit.

Les groupes qui se trouvent dans les mondes des auteurices sont par ailleurs très différents. Ceux qui sont formés autour des gouvernements totalitaires sont déshumanisants pour ceux qui y appartiennent et en suivent les règles sans poser de questions. En revanche les communautés formées par les protagonistes sont valorisées et véhiculent l'idée d'une unité qui accueille tout le monde, y compris ceux qui sont « autres », différents. D'autres groupes encore sont fondés sur des pratiques spirituelles, celles du Dit par exemple ou encore celle des Devins dans *La Main gauche de la nuit* sur laquelle nous allons revenir. La communauté se retrouve à diverses échelles. Nous avons beaucoup parlé des cosmologies qui englobent un groupe souvent important d'individus dans les fictions du corpus, mais au sein de celles-ci se trouvent parfois des cercles plus restreints. On peut dire par exemple que Genly et Estraven « font communauté » au sens où ils « font famille » dans l'œuvre, ou, dans *Les Furtifs*, la famille de Lorca est au centre du récit, mais sa meute de chasse forme également un autre groupe. Ainsi, la communauté

[6] ADELL, Nicolas. « Communauté, appartenance, identité », dans Alexandre Gefen (dir.), *Un monde commun*, Paris : CNRS Éditions, 2023, pp. 152-155. [En ligne] https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.57436

> […] porte en elle tout le spectre des valeurs morales, des plus positives (faire partie d'une communauté ce serait une chose bonne et nécessaire à la vie de tout être humain) aux plus négatives (être d'une communauté serait être aliéné), mais aussi toutes les échelles (depuis la cellule familiale jusqu'à la communauté des humains voire des vivants), toutes les inclusions et toutes les exclusions[7].

Plus précisément encore,

> [L]'idée de communauté a […] longtemps reposé sur quelques données immédiates de l'expérience : l'espace, le corps, la langue, les pratiques sociales. Partager le même sang, être nourri au même sein, forge, dans de nombreuses cultures, des liens qui ont longtemps fourni la métaphore des collectifs les plus soudés, communautés familiales auxquelles on appartient par substance plus que par principe. Venaient renforcer les liens établis de cette manière des espaces communs de vie et de travail, l'usage d'une même langue, des pratiques sociales assurant la reproduction de la vie collective. Critères essentiels qui fondent des communautés qui, en quelque sorte, préexistent aux individus qui les actualisent : la famille donc, mais aussi le métier ou l'unité territoriale de petites dimensions où s'exercent des partages très concrets et des échanges immédiats d'affects, de savoirs, de services[8].

Dans les utopies critiques des deux auteurices, nous retrouvons cet aspect de la communauté, qui n'est au fond pas si novateur. En effet, la famille est un élément important, si ce n'est fondamental, dans les trois œuvres. Si certains personnages fondent une famille de manière « autre », des caractéristiques traditionnelles subsistent. Dans *Les Furtifs*, Lorca, Sahar et leur fille partagent bien des liens de sang, dans *La Main gauche de la nuit*, le fait d'avoir des enfants renforce aussi cet aspect essentiel du sang, encore plus par la dimension incestueuse de certaines relations, qui restent de la manière la plus absolue possible du même sang. Toutefois, l'idée de « communauté » dans les œuvres de Le Guin et de Damasio, ce n'est pas *que* cela.

Nous allons centrer notre analyse sur deux groupes qui apparaissent dans notre corpus. Ceux des Devins de Karhaïde de *La Main gauche de la nuit* que nous mettrons en parallèle avec la Cité des Métaboles dans *Les Furtifs*. Adell distingue plusieurs types de communauté, dont celles d'appartenance, d'horizon et d'expérience. Ces dernières se constituent par des individus qui ne partagent pas forcément de liens de sang ou un lieu de travail ou de loisir, mais qui sont réunis par une expérience commune. Les communautés « d'horizons » ne sont pas quant à elle,

> […] construites sur les bases d'expériences individuelles passées auxquelles on cherche à donner un sens collectif, ces dernières reposent au contraire sur le désir d'organiser une expérience ou une action collective en laquelle chacun pourra trouver sa place, construire du sens et une identité pour soi. Il s'agit ainsi de communautés qui peuvent réunir très concrètement des individus dans la perspective de donner forme à un projet technique – ce que l'on appelle des « communautés de pratiques » –, mais également de collectifs éparpillés dont les objectifs sont une lutte collective pour la reconnaissance (de droits, d'intérêts, de catastrophes, de dangers, etc[9].)

[7] *Ibid*.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*.

La cité des Métaboles relève de ce type de groupe, tandis que les Devins de Karhaïde forment plutôt une communauté « d'appartenance », où « l'identité est procurée par le *frottement* avec d'autres vis-à-vis desquelles s'effectue un travail de distinction[10]. » À ces notions, nous ajoutons celles de Turner que nous avons déjà évoquées. Il oppose en effet la structure, « une société qui est un système structuré, différencié et souvent hiérarchique de positions politico-juridico-économiques avec un grand nombre de types d'évaluation qui séparent les hommes en fonction d'un "plus" ou d'un "moins"[11] » et ce qu'il nomme un *comitatus*, « une communauté non structurée ou structurée de façon rudimentaire et relativement indifférenciée, ou même une communion d'individus égaux qui se soumettent ensemble à l'autorité générale des aînés rituels[12]. » Pour désigner ce type de groupe et les distinguer de la « communauté » au sens large, il emploie le terme « communitas » que nous privilégions ici. Selon notre hypothèse, les Devins de Karhaïde forment en effet une « communauté d'appartenance », mais également une « communitas », de même que la Cité des Métaboles correspond à une « communauté d'horizons » et au modèle de la « communitas ».

Revenons en premier lieu aux Citadelles, lieu de vie des Devins de Karhaïde. Celui-ci se trouve en marge des cités, dans une forêt. Si l'organisation de l'espace se veut chaotique, en accord avec celle que nous trouvons dans les villes karhaïdienne, il y a dans les Citadelles une part non négligeable de « vivant », bien plus que dans toutes les métropoles karhaïdiennes. En effet, même si les Karhaïdiens ont un grand respect de leur environnement, ici dans les Citadelles, il y a quelque chose de plus, la forêt faisant partie intégrante du lieu de vie. La première rencontre entre Genly et un résident des Citadelles se fait justement à la limite de cette forêt, avec un personnage qui apparaît presque comme par magie, sortant de cette *silva* qui est un lieu de l'ensauvagement par excellence :

> Tandis que je suivais le sentier, je m'aperçus que tout un village, ou une ville, se disséminait dans la pénombre, sur la pente de la forêt, dans le même désordre qu'à Rer, mais avec quelque chose de mystérieux dans ce paisible cadre champêtre. Sur tous les toits et sur le sentier se courbaient les branches de hemmen, l'arbre le plus répandu sur Nivôse, un robuste conifère à grosses aiguilles rouge pâle. Les pommes de hemmen jonchaient les sentiers qui se ramifiaient, l'air était parfumé du pollen de cet arbre, et toutes les maisons était bâties de son bois foncé. Je m'étais arrêté enfin, et je me demandais à quelle porte j'allais frapper, lorsqu'un homme sorti de la forêt s'avança vers moi d'un pas tranquille et me salua courtoisement. (M, 70)

[10] *Ibid*.
[11] TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, *op. cit.*, p. 97.
[12] *Ibid*.

L'endroit a quelque chose d'insaisissable et d'indéfinissable. Cela ressort dans le discours du protagoniste qui ne sait s'il faut le désigner comme un « village » ou une « ville ». L'auto-suffisance de la communauté des Devins peut déjà être notée puisque toutes les parties d'un seul et même arbre emplissent l'atmosphère, tant par leur présence naturelle – le pollen, l'odeur – que par une transformation pour construire les maisons des locaux. Genly se trouve indéniablement ici dans une *domus*, et celle-ci s'hybride fortement avec le *saltus* qui est partout, et qui dit déjà quelque chose du mystère, de la dimension spirituelle et des liens avec le monde invisible associés au lieu.

La rigoureuse ligne droite est abandonnée dans les Citadelles également. De même que dans les villes karhaïdiennes, tout est en courbes, rien n'est stable, tout est dans le changement : « L'étroit sentier changeait souvent de direction, montant et descendant en lacets ; çà et là, au bord du sentier ou à quelque distance parmi les troncs massifs des hemmens, se dressaient les petites maisons couleur de forêt. Tout était rouge et brun, humide et froid, silencieux, odorant, ténébreux. » (M, 71) Les *domus* sont ici presque invisibilisées par les troncs d'arbres, les foyers se *fondent* véritablement dans leur environnement, ce qui renforce la dimension mystique du lieu. Sa description est intéressante également parce qu'elle souligne la présence de couleurs chaudes et chaleureuses dans cette ville-village. Le rouge et le brun s'opposent à l'atmosphère générale de Géthen qui est très froide.

S'il y a tout de même des points communs entre les métropoles karhaïdiennes et les Citadelles, dans l'agencement de l'espace ou dans les pratiques alimentaires végétariennes propres aux Karhaïdiens, l'organisation de la vie de la communauté se distingue complètement de la monarchie karhaïdienne. Il n'y a en effet aucune hiérarchie chez les Devins, chacun participe à parts égales aux activités de la communauté, qui se veut par ailleurs auto-suffisante et locavore :

> Pas d'emploi du temps organisé, sauf pour le travail communal, les travaux des champs, le jardinage, l'abattage des arbres, les besognes d'entretien ; pour tout cela les hôtes de passage tels que moi prêtaient la main à l'équipe ayant le plus besoin de renforts. En dehors du travail, une journée pouvait très bien s'écouler sans qu'un seul mot fût prononcé ; mes interlocuteurs préférés étaient le jeune Gosse et Faxe le Tisseur, dont la personnalité extraordinaire, limpide et insondable tel un puits d'eau cristalline, était comme la quintessence de l'âme de ces lieux. (M, 73-74)

Cette communitas se fait mouvante en fonction des visiteurs de passage et s'éloigne ainsi d'une société structurée et rigide. Les étrangers sont d'ailleurs accueillis

chaleureusement et sont invités à prendre part aux travaux nécessaires pour subvenir aux besoins de chacun.

Le groupe formé par les Handdarata, les pratiquants du Handdara, relève de la contre-structure et ainsi de la communitas, fonctionnant à contre-courant de la monarchie karhaïdienne. S'ils sont karhaïdiens, les Devins et autres membres de leur communauté sont en revanche complètement indépendants du royaume de Karhaïde, que ce soit pour leur subsistance, comme nous l'avons vu, mais aussi au niveau de leur organisation tout entière : les Devins abandonnent en effet tout ce qui faisait d'eux des citoyens karhaïdiens avant de prendre leurs fonctions aux Citadelles, qu'il s'agisse de leur rang, de leurs serments amoureux ou de leurs richesses. La religion Handdara n'est donc pas au service du roi et sa communauté maintient son existence autonome malgré le pouvoir en place en Karhaïde :

> Ces gens-là vivaient une vie introspective, indépendante, stagnante, saturée de cette singulière « ignorance » si fort prisée par les Handdarata, soumise à leur impératif d'inactivité et de non-intervention. Cette philosophie (exprimée par le mot *nous-souf* que je suis obligé de traduire par « ça ne fait rien ») est essentielle au Handdara. Je ne prétends pas comprendre cette religion, mais je commençais à avoir une meilleure intelligence de la Karhaïde après une quinzaine passée à Otherhord. Sous la politique, le cérémonial et les passions de ce pays coule un sang obscur, le sang de ce culte passiviste, anarchique, silencieux, fécond et obscur qu'est le Handdara. / Et de ce silence, phénomène inexplicable, s'élève la voix du Devin. (M, 74-75)

On retrouve quelque chose de la philosophie du Dit et des relations aux furtifs de Damasio dans les pratiques des Handdarata. En effet, l'écoute est la clé d'une compréhension mutuelle et cela est d'autant plus souligné dans cette communitas par le silence qui règne quotidiennement. L'auralité s'exprime ainsi bien dans la communauté des Devins où l'absence de mots au quotidien est privilégiée pour entendre encore plus clairement ceux qui sont prononcés par le Tisseur lors des rites divinatoires. Toute la philosophie Handdara se retrouve d'ailleurs en un seul mot que les Devins utilisent régulièrement, ce qui souligne le pouvoir de ce terme : « nous-souf », qui convoque tout l'imaginaire du Handdara. Un parallèle peut ici être fait entre la communitas des Devins et celle des hippies que Turner évoque dans son ouvrage en avançant que « [l]a formule Zen "tout est un, un est personne, personne est tout" exprime bien le caractère non structuré appliqué […] à la communitas[13]. » Les Handdarata pensent à partir d'une dualité qui se fonde dans un « tout » en une forme d'unicité.

[13] *Id*., p. 112.

On l'a vu, la communauté des Devins est marquée par une grande autonomie par rapport à la monarchie karhaïdienne. Celle-ci est d'autant plus frappante que les Handdarata forment une communitas avec des règles qui leur sont propres et ne sont pas héritées de la société karhaïdienne en général. Il y a en effet une forme d'anarchisme dans la communitas des Citadelles et une indépendance totale par rapport au gouvernement karhaïdien, ces deux ensembles étant dès lors deux entités séparées sur le territoire de Karhaïde. Il est intéressant de noter que cette autonomie se retrouve dans les relations entretenues entre les monarques et les Devins : « - […] Et même un roi doit payer. / - Vous lui demanderiez un prix élevé ? / - Très élevé, dit Faxe tranquillement. Vous savez que nos tarifs sont proportionnels à la situation de ceux qui nous consultent. En fait, il arrive que des rois aient recours aux Devins, mais c'est assez rare… » (M, 86) Les Devins font payer leurs services divinatoires, ils ne forment ainsi pas une communauté complètement détachée des besoins matériels et ne représentent pas l'image d'une religion qui partage ses savoirs gratuitement à tout un chacun. En revanche, leurs prix sont fixés selon les moyens des demandeurs, ce qui souligne la préoccupation sociale des Devins à créer une forme d'équité un peu idéale où chaque individu est considéré en fonction de sa situation personnelle.

Ce qui est encore plus intéressant, c'est que les rois karhaïdiens ne reçoivent aucun traitement de faveur et les prix qu'ils doivent payer s'alignent sur leurs richesses. Le fait qu'ils ne demandent que rarement conseil aux Devins est ainsi une manière de marquer l'opposition entre le système monarchique karhaïdien et la communitas des Devins qui fonctionne justement à contre-courant de cette autorité. Les Handdarata ne reconnaissent d'ailleurs pas vraiment la domination des rois qui n'ont pas plus de droits au sein de leur communauté que n'importe quel autre individu. Leur communitas n'établit pas non plus de hiérarchie, il n'est pas fait mention de personnalités qui détiennent le pouvoir. Faxe est désigné comme le « Tisseur », ce qui fait comprendre aux lecteurices qu'il joue un rôle particulier lors des rites de divination, mais il n'est pour autant pas présenté comme étant plus puissant ou comme ayant un pouvoir décisionnaire plus important que les autres dans la communitas. Comme l'explique Turner :

> Essentiellement, la communitas est une relation entre des individus concrets, historiques, idiosyncratiques. Ces individus ne sont pas répartis en segments, dans des rôles et des statuts, mais sont plutôt en présence les uns des autres à la manière du "Je et Tu" de Martin Buber. En même temps que cette confrontation directe, immédiate et totale d'identités humaines, un modèle tend à apparaître d'une société comme communitas homogène et non-structurée, dont idéalement les limites sont identiques à celles de l'espèce humaine[14].

[14] *Id*., p. 130.

Cette manière de concevoir les membres de la communitas est bien celle que l'on peut identifier chez les Devins.

La vie dans la communauté des Handdarata peut être mise en lien avec celle du Javeau-Doux dans *Les Furtifs*. Les résidents des Citadelles pratiquent, de même que les Balinais dans le roman de Damasio, des danses et des musiques qui prennent place le soir venu. Celles-ci ne sont pas seulement des activités de loisirs, il y a aussi quelque chose de rituel qui se joue :

> Le soir on se réunissait parfois au foyer d'une quelconque des maisons basses entourées d'arbres ; on y faisait la conversation en buvant de la bière, et l'on y jouait quelquefois de la musique, cette musique puissante de Karhaïde, aux lignes mélodiques simples, mais aux rythmes complexes, toujours improvisée. Une nuit, deux résidents dansèrent, des vieillards à la tête chenue, aux membres décharnés, aux yeux sombres à moitié masqués par le lourd rideau des paupières. Ils évoluaient avec une lenteur, une précision et une maîtrise fascinante pour l'œil et pour l'esprit. » (M, 74)

La musique karhaïdienne est intéressante parce qu'elle se veut toujours changeante, sans s'en tenir à une partition ou à une mélodie pré-écrite, mais elle ne provoque pas non plus seulement des séries incohérentes de sons. De manière générale, dans notre corpus, la musique a quelque chose de libérateur et convoque l'usage des corps par la danse. Ces pratiques artistiques dans nos trois utopies critiques relèvent d'une forme de fluidité qui leur donne un sens profond et joue ici un rôle dans le tissage des liens au sein de la communauté. On danse ensemble, autour d'un foyer, dans une maison, ce qui rend compte d'une intimité, d'une pratique personnelle, mais qui ne se cantonne pas qu'aux membres de la maison : c'est toute la communauté qui est liée par cette activité. La temporalité de ces danses est également intéressante puisqu'elles ont lieu le soir, de même que sur l'île du Javeau-Doux, un temps donc qui sépare le jour de la nuit, un moment du *saltus* au cours duquel les personnes parlent les unes avec les autres, là où le silence règne pendant la journée.

Nous avions déjà évoqué une dimension passéiste dans les communautés des maz dans *Le Dit d'Aka* ou dans celle du Javeau-Doux dans *Les Furtifs*. Celle-ci se retrouve également chez les Devins de *La Main gauche de la nuit*. Leur religion découle d'une tradition très ancienne et surtout c'est tout un rapport au monde particulier qui provient de cette tradition et modèle le quotidien des Devins et des résidents des Citadelles. Ceux-ci ont en effet une cosmologie qui leur est propre et qui se distingue de celle de la monarchie karhaïdienne :

> Sous le capuchon blanc le visage calme de Faxe paraissait tiré, dépouillé de son éclat. Pourtant il m'en imposait encore. Lorsqu'il me regardait de ses yeux clairs, bienveillants et francs, ce regard sortait d'une tradition vieille de treize mille ans – un mode de pensée et un mode de vie si anciens,

> si bien établis, si parfaits et cohérents qu'ils donnaient à un être humain le naturel, l'assurance infaillible, la plénitude de l'être d'un animal sauvage, d'une grande créature étrange qui, de son éternel présent, vous regarde droit dans les yeux. (M, 87)

Les habitants des Citadelles sont bien une communauté d'appartenance qui est liée à la pratique du Handdara et qui tient tant de la spiritualité que de la philosophie de vie. Cette communitas entretient également des liens forts avec des éléments du « vivant », puisque les Citadelles sont implantées au sein d'une forêt et surtout, le protagoniste effectue un rapprochement entre les Devins et des « animaux sauvages ». Les Handdarata sont ici dans l'œuvre des individus « ensauvagés[15] » qui vivent *dans* une marge.

Les Devins forment donc un modèle de communitas idéal dans l'utopie critique de Le Guin. Ils incarnent un groupe anarchiste et égalitaire où les hiérarchies et les oppressions sont inexistantes. Les habitants des Citadelles sont de plus complètement détachés du système monarchique karhaïdiens. Si cette indépendance peut paraître surprenante au premier abord, les rois ne cherchant pas à s'approprier les pouvoirs des Handdarata, elle peut s'expliquer par la dimension spirituelle et religieuse de la communitas des Devins. En effet, les Karhaïdiens, même s'ils ne rejoignent pas la communauté des Citadelles, partagent les mêmes croyances que les Devins et respectent la philosophie du Handdara. Ils embrassent ainsi une mentalité similaire quant à la recherche d'unicité dans la dualité et choisissent également de considérer l'ombre comme n'étant pas quelque chose de mauvais. C'est ainsi le pouvoir et le mode de vie, issu d'une tradition millénaire, des Devins qui les maintient hors de portée des monarques de Karhaïde. Cette communauté est peut-être l'élément le plus utopique dans l'œuvre, puisque la communitas des Citadelles est valorisée dans le récit, contrairement à la cosmologie karhaïdienne en général, dont l'autrice dégage des comportements positifs mais qui est loin d'être une société idéale. Turner écrit que :

> Ce n'est ni par hasard ni par manque de précision scientifique que, tout comme d'autres qui ont examiné l'idée de communitas, je me trouve forcé d'avoir recours à la métaphore et à l'analogie. Car la communitas a une dimension existentielle ; elle engage l'homme tout entier dans sa relation aux autres hommes tout entiers. La structure, au contraire, a une dimension relative à la connaissance ; comme Lévi-Strauss l'a perçu, elle est essentiellement un ensemble de classifications, un modèle pour penser la culture et la nature et pour ordonner sa vie publique. La communitas comporte également un aspect de potentialité ; elle est souvent au mode subjonctif. Les relations entre des êtres pris dans leur entier engendrent des symboles, des métaphores et des comparaisons ; l'art et la religion sont leurs produits plutôt que les structures juridiques et politiques. Bergson voyait dans les paroles et les écrits des prophètes et des grands artistes la création d'une « morale ouverte », qui était elle-même une expression de ce qu'il appelait l'élan vital ou de la « force vitale » de l'évolution. Les prophètes et les artistes tendent à être des gens liminaires et

[15] Nous utilisons le terme « ensauvagement » pour désigner le rapprochement des individus avec des éléments du saltus, comme ici la *silva*, la bestialité animale, mais aussi la spiritualité des Devins qui repose sur une forme de corporalité instinctive.

> marginaux, des « hommes-limite », qui s'efforcent avec une sincérité passionnée de se débarrasser des clichés associés au fait de posséder un statut et d'avoir un rôle à jouer et essaient d'entrer avec les autres hommes, en fait ou en imagination, dans des relations essentielles. Dans leurs productions nous pouvons entrevoir ce potentiel d'évolution inutilisé de l'humanité, qui n'a pas encore été extériorisé et fixé dans une structure[16].

Le concept de communitas fonctionne bien avec les pratiquants du Handdara, d'une part à cause de la dimension religieuse et spirituelle qui leur est attachée, mais également parce que les individus qui deviennent Devins se détachent de tous les attributs qui les caractérisaient au sein de la société karhaïdienne. Les relations aux autres sont complètement repensées au sein de leur communitas et sont ainsi très différentes de celles décrites entre les individus en Karhaïde ou en Orgoreyn. Dans l'œuvre de l'autrice américaine, la communauté a ainsi un rôle positif et symbolise une forme de progrès dans les relations entre êtres humains.

Si Le Guin fait le choix d'idéaliser une communauté d'appartenance[17], qui est réunie par une philosophie et une pratique spirituelle, Damasio illustre un autre type de communauté dans son utopie critique. Le roman *Les Furtifs* met en scène un certain nombre de groupes différents, chacun ayant ses caractéristiques propres. Nous reviendrons plus longuement sur la communitas formée par les Balinais sur l'Île du Javeau-Doux, mais nous souhaitons ici concentrer le propos sur un autre groupe tout aussi intéressant, qui forme plutôt une communauté d'horizon. Les Métaboles est une sorte de lieu de vie et de résistance hybride qui est visité par les protagonistes à plusieurs reprises dans l'œuvre. Le nom du lieu est à commenter, puisqu'il rappelle un imaginaire littéraire. La métabole est une figure de style qui « cumule plusieurs expressions synonymes pour peindre une même chose avec plus de force ou de précision[18] », ce qui résonne avec la dynamique de la cité. Si celle-ci est bien un lieu qui hybride, elle se distingue tout de même de la communitas de l'Île du Javeau-Doux. En effet, les Balinais sont réunis autour d'une pratique spirituelle, là où la Cité des Métaboles a un aspect beaucoup plus politique dans l'utopie critique de Damasio. Ce lieu est tout d'abord un refuge pour les migrants et pour ceux qui ont perdu leurs logements à Orange. En se remémorant sa visite des lieux avec sa fille quelques années plus tôt, Sahar dit : « À travers ses yeux d'enfant, ce jour-là, j'avais redécouvert autrement le bourgeonnement des containers rivetés aux façades, tels des légos clipsés,

[16] *Id*., p. 125.
[17] Cette communauté d'appartenance ressemble à des formes de spiritualités asiatiques, au bouddhisme par exemple et surtout au taoïsme que Le Guin connaît bien.
[18] BUFFON, Bertrand. « Chapitre 7. Les figures », *La parole persuasive : Théorie et pratique de l'argumentation rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, pp. 216-261. [En ligne] https://shs.cairn.info/la-parole-persuasive--9782130524090-page-216?lang=fr

le toit rehaussé en tour de Babel qui prend chaque année un étage – d'ailleurs offert aux plus récents migrants. » (F, 384) Si les Métaboles forment une communauté où les liens avec les autres sont repensés, les liens avec les acteurs du « vivant » y paraissent assez peu développés. Il s'agit bien ici d'une « ville », puisqu'elle est désignée comme « la cité des Métaboles », ce qui convoque une dynamique différente de celle de la petite île du Javeau-Doux ou de la communitas des Devins de Karhaïde, par exemple.

Cette cité est construite avec beaucoup d'éléments issus d'un processus de récupération. On retrouve ici une volonté de recycler, de produire moins, en opposition avec le mode de vie d'Orange. Ce recyclage n'est toutefois pas seulement un parti pris politique, puisqu'il relève aussi d'une forme de nécessité. Les matériaux ou objets qui sont réutilisés et transformés permettent surtout à la cité d'être en mesure d'augmenter tous les ans d'un étage la tour qui accueille de nouveaux migrants. Le parallèle entre cette tour et celle de Babel est intéressant, puisqu'il convoque un imaginaire biblique. L'histoire de Babel est en effet un épisode de la Bible inspiré de sources diverses, qui fait le récit d'une communauté humaine qui décide de construire une tour immense afin de relier le ciel, le monde divin, et la Terre, le monde humain. Dans le roman de Damasio, cette tour a avant tout une dimension politique : elle est un symbole de résistance et de pouvoir au sein de la cité et s'accorde avec la nécessité des locaux de créer toujours plus de logements pour les individus qu'ils accueillent. La mention de Babel est également intéressante parce que, dans le mythe, ce sont des communautés diverses qui se rejoignent et, dans *Les Furtifs*, les Métaboles sont une cité peuplée de groupes ethniques différents. Cette comparaison avec Babel peut être mise en lien avec la figure de style de la métabole que nous avons noté précédemment, puisque ces deux éléments correspondent à l'idée de réagencer des éléments divers dans un autre ordre. Ce qui ressort surtout de cet épisode biblique, c'est qu'une fois la construction de la tour achevée, Dieu décide de transformer l'unique langue parlée sur la Terre en une myriade d'autres et de séparer les êtres humains pour les répartir en groupes à divers endroits de la planète. Ce qui est donc marquant dans ce récit, ce sont les incompréhensions linguistiques entre les locuteurs de différentes langues. Dans *Les Furtifs*, la référence à Babel souligne ainsi la diversité culturelle et langagière qui existe dans la cité des Métaboles, pouvant mener à des difficultés de compréhensions entre les membres du groupe.

L'extrait cité plus haut dit également quelque chose de la manière dont la ville est construite. En évoquant les légos, Sahar souligne l'aspect un peu enfantin de

l'architecture de la cité, qui ressemble finalement à un immense jeu de construction, façonnant une ville avec des formes inhabituelles. On l'a vu, les apparitions animales sont très rares dans l'utopie critique de Damasio et, si les Métaboles ne sont pas majoritairement caractérisées par des liens forts entre êtres humains et non-humains, l'une des occurrences animales dans l'œuvre se trouve dans la cité. Il n'y a ainsi pas seulement des rats dans le C3 d'Orange dans le roman, puisque Sahar dit : « J'avais trouvé génial le bassin aux loutres et aux ragondins, creusé à la façon d'une douve et alimenté à l'eau de pluie, qui amenait la vie animale au contact du plus minéral des bâtis. » (F, 384) Ces animaux se trouvent en quelque sorte en situation d'entre-deux puisqu'ils sont à la fois terrestres, mais chassent et vivent également en partie dans l'eau. Ils font ainsi un lien entre le monde vivant « animal » et la cité, puisqu'ils peuvent trouver un environnement adapté au sein du bassin. Les relations au vivant sont tout de même ici assez limitées, contrairement à l'île du Javeau-Doux où celui-ci est présent dans tout l'environnement de la communauté.

La cité est ainsi un lieu qui hybride, mais cette hybridation passe plutôt par un usage détourné de divers matériaux pour fabriquer une ville habitable. Les bâtiments créés avec des objets récupérés ou recyclés ont des rôles changeant en fonction des situations et des besoins, ce qui rappelle la capacité d'adaptation et de fluidité des furtifs. Ces processus d'hybridation sont toutefois avant tout dédiés à l'humain et à la lutte politique, puisque les métamorphoses sont engagées par des êtres humains pour leurs besoins propres. Cela souligne tout de même la capacité des résistants à s'adapter qui est plus développée que celle des habitants d'Orange :

> Tentes, chapiteaux et bulles devenaient tantôt atelier du Libre, tantôt hacklab, tantôt école, salle de jeux, lieux d'AG, recyclerie, cantine ou dortoirs et cette explosion de formes et de couleurs avait fasciné Tishka. « Je veux habiter là », elle avait tout de suite dit, sans qu'on ait cherché à susciter quelque enthousiasme si bien que je m'étais le soir interrogée sur ce que ce cri du cœur signifiait. « C'est trop beau maman ! » elle avait insisté, alors qu'en toute franchise, le site, pour haut en couleur et carnavalesque en diable qu'il fût, n'en manquait pas moins d'unité esthétique. L'œil exigeait de l'agilité pour apparier le métal des containers avec la toile des barnums, le béton de la barre avec le bois des chalets qui bordaient le bassin, sans parler des huttes en terre posées sur des buttes qui faisaient la nique à la brique des « folies » du collectif *Reprends-toi*. (F, 384-385)

La description de la cité rappelle également quelque chose de l'enfance par la présence de nombreuses couleurs, matières et éléments qui se mêlent sans cohérence. Cet aspect carnavalesque renforce l'idée que les Métaboles sont un lieu qui inverse les dynamiques qui ont cours à Orange. Les frontières entre *domus*, *campus* et *saltus* sont ici poreuses, puisqu'un seul et même lieu joue plusieurs rôles : il sera une *domus* la nuit tandis que des gens y dormiront, mais pourra devenir un *campus* pendant la journée qui suit. Il n'y a ainsi pas de statut fixe pour les bâtiments qui se trouvent dans

la ville. Si sa mère note que ce lieu n'est pas pensé pour être beau, Tishka est fascinée par l'accord que forment tous les éléments incohérents qui composent la ville. Cela annonce d'ores et déjà l'attirance de l'enfant pour le mode de vie fluide et changeant des furtifs, puisqu'en se métamorphosant, elle deviendra capable d'hybrider tout ce qui existe en un ensemble décousu.

La communauté qui s'établit dans les Métaboles est donc singulière dans sa manière d'appréhender l'organisation de l'espace. Il y a bien une dynamique particulière au sein de cette communauté qui repense les relations habituelles des êtres humains à l'espace :

> Nous avions baguenaudé tout autour de la barre autrefois hideuse, au milieu de cette floraison d'habitats textiles et gonflables, de ce minutieux travail des airchitectes et des « faiseurs d'espaces » pour aménager des lieux de respiration polyvalents tout en restant repliables très vite. La base de ce que la Traverse appellerait plus tard le trevico/trevipar : le très-vite-construit, très-vite-parti. (F, 384)

Ces façons de vivre et de construire sont en lien avec l'origine des Métaboles, puisque ce sont autant de manières de se rebeller contre le gouvernement d'Orange. En effet, les habitations et les bâtiments qui sont fabriqués dans la cité n'ont pas seulement une visée pratique, c'est aussi une façon politique de se réapproprier l'espace. Ce qu'il est important de rappeler, c'est que l'on est bien ici dans un lieu de résistance qui réunit des rebelles. Les Métaboles forment donc une communitas, en tant qu'elles se pensent en opposition avec la structure d'Orange, et une communauté d'horizon qui a une dimension éphémère. Les constructions dans la cité sont ainsi pensées pour servir à des individus qui peuvent se trouver face aux forces de l'ordre et qui sont également dans le besoin, puisqu'ils n'ont plus de foyer. Ce qui est éphémère toutefois, ce ne sont pas seulement les bâtiments installés dans la cité, mais également le groupe en lui-même : puisque tous sont réunis autour d'un objectif politique précis se pose la question de ce que deviendra la communauté une fois que les rebelles auront obtenu gain de cause.

L'auto-suffisance des Métaboles est moins marquée qu'au Javeau-Doux ou chez les Devins de Karhaïde, où les membres de la communauté cultivent leur propre nourriture et font preuve d'une indépendance totale par rapport aux structures qu'ils jouxtent. Dans la cité décrite par Damasio, c'est plutôt une dynamique de recyclage qui est valorisée, soulignant l'importance d'une production qui se limite aux objets nécessaires à la communauté et surtout trouve un nouvel usage pour les matières délaissées :

> [C]'était un espace puissant sinon, assumé comme un hapax, dont la moindre poubelle avait son charme, la moindre passerelle était une œuvre, la moindre palette ramenée d'un entrepôt ressortait des ateliers en claustra, en plancher, en estrade, en banc public ! Tout chez les Métaboles avait été conçu pour évoluer et muter. L'ensemble sonnait pluriel et baroque, métamorphique et instable. (F, 385)

L'investissement de l'espace dans la cité se veut précisément changeant et multiple, mais ne joue pas au même niveau que la manière d'habiter des furtifs : « S'ajoutait à cela que la prolifération des volumes et des recoins, des décharges et des matériaux stockés, en faisait un temple possible pour les furtifs – un site en tout cas où on les imaginait parfaitement s'épanouir dans cette foultitude de caches involontaires laissées, en creux, par les habitants. » (F, 385) En effet, les créatures furtives habitent les ombres et les renfoncements sans forcément en créer d'autres par l'architecture, là où les humains des Métaboles laissent beaucoup d'espaces vides, « en creux », alors même qu'ils tentent d'exploiter leur lieu de vie pour permettre au plus grand nombre d'avoir un foyer.

Les manières de vivre qui sont présentées par Damasio ici sont donc opposées à la dynamique d'entreprise capitaliste véhiculée par Orange. La communauté des Métaboles prône une consommation plus raisonnée, en produisant des objets accessibles à tous sans restriction. Il n'existe ainsi aucun droit d'auteur ni de bénéfices financiers pour ceux qui rendent publiques leurs créations :

> Les Métaboles prennent des allures d'usine clandestine ces temps-ci, ils développent une culture totale du Libre : pas un objet ne sort qui ne soit en open source, plans dispos, zéro brevet, utilisable et fabricable par tous. Les entreprises détestent. Jojo voit ces trouées dans les villes comme un archipel qui s'étend, qui va faire que lentement, le commun va se réapproprier l'urbain et nous ramener à des villes où l'on aura accès à chaque rue, chaque place et chaque parc : ce serait splendide. (F, 386)

La façon de penser de Jojo, un ami de Lorca et de Sahar qui vit aux Métaboles, permet de souligner les différences entre les habitants de la cité et le groupe des protagonistes. En effet, s'ils partagent bien les mêmes points de vue politiques, le but principal des résidents des Métaboles est avant tout de récupérer leurs villes. Le « vivant » n'est pas, au départ, au centre de leurs préoccupations, même s'ils soutiennent à terme Lorca et son groupe, surtout lorsque l'existence des furtifs devient publique. À ce moment-là, la question des relations entre humains et créatures furtives devient politique et les furtifs ainsi que leurs alliés forment un groupe en opposition avec le pouvoir en place. Ainsi, si les idéaux des personnages principaux et des habitants des Métaboles se rejoignent à certains niveaux, des différences subsistent tout de même. La cité est une « communitas » qui est avant tout politique et vise à penser un nouvel ordre mondial pour se libérer des gouvernements totalitaires et de leur culture d'entreprise. Elle

diffère donc des Citadelles des Devins dans *La Main gauche de la nuit*. Les Métaboles forment une communauté d'horizon plutôt qu'une communauté d'appartenance, ses membres partageant un objectif commun qui convoque un rapport au monde différent de celui de la structure d'Orange.

Adell avance que :

> Ces communautés – d'expériences et d'horizons – construisent des identités d'une nature différente de celles façonnées dans les communautés d'appartenance. Dans ces dernières – la communauté nationale, ethnique, religieuse, territoriale –, l'identité est procurée par le *frottement* avec d'autres vis-à-vis desquelles s'effectue un travail de distinction. De leur côté, les communautés d'expériences ou d'objectifs construisent des identités dans la *rencontre*, soit avec des « mêmes » (identité de la communauté d'expériences), soit avec des « différents » avec lesquels on partage un même but. Aussi, ces communautés créent-elles des arènes de rencontre (virtuelles ou non, éphémères ou durables) pour exister, tandis que les anciennes formes communautaires élaborent, au contraire, des lignes de partage dont la frontière est la modalité la plus rigide. Si ces formes ne s'opposent pas – au sein des arènes de rencontre peuvent surgir de nouvelles façons de faire frontière tandis qu'aux frontières des communautés d'expériences peuvent se constituer (celle des transfrontaliers par exemple) –, elles produisent cependant des attachements différents et, partant, illustrent la pluralité des voies pour faire du commun dans le monde[19].

Si les Citadelles de Karhaïde et les Métaboles sont deux types de communautés différents, elles sont, à notre sens, toutes deux des « communitas » telles que Turner les imagine, et ce, même si elles se distinguent par leurs modalités. Ainsi, les propositions de « faire communauté(s) » présentées par Le Guin et Damasio se rejoignent en tant que communitas qui s'opposent aux rapports de force des structures incarnées par des gouvernements oppressifs. Chez les Devins, c'est un monde très coutumier que l'autrice décrit, où l'on retrouve une dimension passéiste et qui repose sur une spiritualité et une philosophie spécifiques. Cette communitas a aussi quelque chose d'anarchiste par l'abolition des hiérarchies et une grande autonomie par rapport au gouvernement. Les frontières de cette communauté d'appartenance sont toutefois plus poreuses que celles évoquées par Adell. En effet, le mode de vie des habitants des Citadelles est marqué par une fluidité et une liberté qui est issue de la pratique du Handdara. Dans *Les Furtifs*, la cité des Métaboles est construite plutôt autour d'une dynamique de lutte. L'on ne retrouve pas forcément cet aspect coutumier et traditionnel propre aux Devins de Karhaïde. Ce qui réunit les membres de la communauté, c'est le fait d'être opposé à la structure du gouvernement d'Orange. Ces façons de « faire communauté(s) » propres à chaque auteurice disent quelque chose de leur monde fictionnel respectif, le centre de leur propos se trouvant dans la création de communitas

[19] ADELL, Nicolas. « Communauté, appartenance, identité », *op. cit.*

alternatives, qui amène les lecteurices à repenser leurs rapports au monde et à leur propre communauté.

V.1.2. Des familles « autres »

La famille relève d'un type de communauté, on l'a évoqué dans la sous-partie précédente, et il s'agit d'un motif très présent dans les œuvres de Le Guin et de Damasio. Nous reviendrons sur la famille de Lorca dans *Les Furtifs* lorsque nous évoquerons la trajectoire individuelle du protagoniste. Nous souhaitons ici nous attarder plutôt sur *La Main gauche de la nuit* de Le Guin puisque, si l'androgynéité des Géthéniens est le *novum* principal de son utopie critique, elle influence la manière dont les habitants de l'astre « font famille(s) ». Déjà dans le mythe d'origine des êtres humains de Géthen, l'autrice donne le ton. Celui-ci est désigné comme un « *mythe préhistorique orgota* » qui se décline selon plusieurs versions. Celle qui est intégrée dans le roman, et prend un chapitre entier, « *provient d'un texte pre-yomesh découvert dans la Grotte Sacrée d'Isenpeth* » (M, 274). Le mythe raconte qu'au départ, sur Géthen, il n'y a que le soleil et de la glace, puis des figures glacées émergent des crevasses formées par les rayons de l'étoile sur cette banquise et modèlent le monde. Les humains, au nombre de trente-neuf, sont au départ inanimés et, pour leur donner la vie, les figures de glace se laissent fondre et leur corps liquide coule dans la bouche des êtres humains. L'un d'eux, du nom d'Edondurath, s'éveille en premier et, effrayé en voyant les autres bouger, les tue tous sauf un, Haharath qui parvient à s'enfuir. S'ensuit une poursuite entreprise par Edondurath qui finit par rattraper son frère et par le tuer. Il retourne ensuite dans le glacier du Gobrin, qui serait donc la première terre de Géthen, où se trouvent les corps de ses frères. Toutefois, un autre frère a profité de l'absence d'Edondurath pour s'éclipser.

La suite du mythe narre la manière dont ces deux premiers êtres humains vont être à l'origine de tout le peuple géthénien, annonçant déjà un rapport à la famille différent de celui des Terriens et plus largement de la société de l'autrice :

> Edondurath se construisit une maison avec les corps gelés de ceux qu'il avait tués, et attendit le retour de son frère cadet. Chaque jour un des cadavres prenait la parole. « Brûle-t-il ? Brûle-t-il ? » disait-il. Et les autres morts répondaient à l'unisson, de leurs lèvres gelées : « Non, non. » Puis Edondurath entra en kemma pendant son sommeil. Il s'agitait et parlait en rêve. Et lorsqu'il se réveilla, il entendit crier tous les morts : « Il brûle ! Il brûle ! » A ces mots, son frère cadet accourut, pénétra dans la maison faite de corps gelés et s'unit à Edondurath. De cette union naquirent les races humaines. C'est Edondurath qui porta les premiers hommes dans son sein. Le nom de son jeune frère, le père, n'est pas connu. (M, 275-276)

La « famille » originelle dans le mythe est ainsi dysfonctionnelle, un personnage tuant ses frères avant de s'unir avec le seul qu'il n'a pas supprimé. Le « meurtre initial » est un motif qui apparaît de façon récurrente dans les mythes d'origines et celui que Le Guin écrit pour la Karhaïde s'inscrit ainsi dans leur lignée. Nous pensons notamment à l'épisode biblique de Caïn et Abel. Celui-ci est :

> […] une allégorie qui relève du mythe en raison de la trace durable qu'elle a imprimée dans le psychisme humain. Elle a en commun avec celui que Freud a forgé dans *Totem et tabou* d'être une construction pour penser l'« originaire » de l'humanité à partir d'un acte meurtrier fondateur et décisif en ce qu'il a non seulement engendré des fonctionnements psychiques nouveaux, mais aussi jeté les bases d'un modèle de société à laquelle chacun de nous, croyant ou non croyant, juif ou non juif, est amené à se référer[20].

Les fratricides commis par Edondurath dans *La Main gauche de la nuit* soulignent les liens entretenus par le monde fictionnel de Le Guin avec son « monde de référence », tout en accordant une complexité supplémentaire à cet univers littéraire. Girard rappelle également que, dans les mythes d'origines, le meurtre peut également avoir pour fonction de résoudre une « crise » sociale :

> Le sacrifice est l'institution primordiale de la culture humaine. Il s'enracine dans le mimétisme, plus intense chez les hommes que chez les animaux les plus mimétiques, plus conflictuel par conséquent. Le rapport dominant-dominé, constitutif des sociétés animales, ne peut plus se stabiliser. Des crises mimétiques se produisent, résolues par les premiers phénomènes de bouc émissaire et les premières répétitions rituelles. C'est ainsi que doit commencer la société spécifiquement humaine, fondée sur les sacrifices et les institutions qui en dérivent[21].

La « crise » qui apparaît dans le récit de l'autrice américaine et qui se doit d'être résolue par un meurtre serait donc l'éveil d'un trop grand nombre de frères pour Edondurath, le premier à être sorti de sa torpeur. En tuant les membres de sa fratrie, il assure la présence et la force d'un « couple originel », qui, par l'inceste, donne vie à toute la communauté karhaïdienne. Le mythe inscrit aussi d'ores et déjà dans l'histoire de la Karhaïde le modèle familial qui y est privilégié au moment où le protagoniste visite Géthen, autrement dit un couple monogame, possiblement incestueux, qui produit des héritiers. Ce motif est d'ailleurs lui aussi couramment représenté dans des mythes d'origine puisque,

> [d]ans bien des cosmogonies, depuis la mise en place du couple primordial, l'organisation des relations adelphiques en des dimensions incestueuses et (ou) fratricides est une constante

[20] ISNARD-DAVEZAC, Nathalène. « Caïn et Abel », *Topique*, n° 92, Paris : Association Internationale Interactions de la Psychanalyse, 2005, pp. 45-57. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-topique-2005-3-page-45?lang=fr

[21] GIRARD, René. « Le sacrifice dévoilé dans les religions bibliques et la religion védique », dans René Girard, *Le sacrifice*, Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2015, pp. 48-69. [En ligne] https://books.openedition.org/editionsbnf/1523?lang=fr

> incontournable et fondatrice du monde. Les premières relations fraternelles mythiques composent un tableau qui va de l'homogénéité parfaite à une opposition radicale, irréductible[22].

Dans le mythe d'origine de la Karhaïde, Le Guin prend le parti de proposer un récit fraternel hybride, dans lequel tant « l'homogénéité parfaite » que « l'opposition radicale » sont dépeintes.

Si Géthen ne connaît pas le concept de « guerre » comme on l'a vu, l'astre est en revanche familier avec la violence et le conflit. Ce mythe originel pose les bases de la vie sur Géthen, le kemma d'abord et sa dimension irrésistible, mais surtout la pratique de l'inceste qui n'est pas condamnée. Celle-ci implique un rapprochement avec celui qui est « trop proche » et permet ainsi de repenser les liens habituellement entretenus entre frères et sœurs au sein d'une famille. Le mythe présente également une histoire très organique. Les humains nés des corps fondus d'immenses figures de glace qui se transforment en lait, la tuerie à mains nues d'Edondurath et son usage des corps de sa fratrie pour se construire une cabane, de même que la relation incestueuse impliquent un assemblage et une sorte de fusion des corps qui se produit aux origines du monde géthenien, tant par ingestion, par usage des corps morts comme outils, que par la sexualité. Cette « famille » originelle souligne donc déjà la possibilité de fonder des familles humaines « autres » dans l'utopie critique de Le Guin, qui joue avec un tabou important dans sa société d'écriture.

Le mythe pose aussi les prémices de la religion du Handdara et du culte de Yomesh. Les questions de dualité entre le jour et la nuit y sont déjà posées et jouent un rôle important dans le récit du peuple géthénien. En effet, il y a dans le mythe une forme de finalité de l'astre qui apparaît à travers un cycle qui commence par le soleil et se termine dans les ombres. Les Géthéniens sont ainsi un peuple cyclique tant par le kemma qui rythme leur quotidien que par un cycle plus long qui s'étend des origines de la planète à son extinction :

> Chacun de leurs enfants était suivi d'une zone d'ombre partout où il allait lorsqu'il faisait jour. Edondurath dit « Pourquoi mes fils sont-ils ainsi suivis de nuit ? » Son partenaire répondit : « Parce qu'ils sont nés dans la maison de la chair, la mort marche sur leurs talons. Ils se trouvent au milieu du temps. Au commencement étaient le soleil et la glace, et il n'y avait pas d'ombre. Quand viendra pour nous la fin des temps, le soleil se dévorera lui-même et l'ombre absorbera la lumière, il ne restera plus rien que la glace et la nuit. (M, 276)

[22] DEFRENET, Bernard. « La fonction subjectivante du fratricide dans les mythes. Le meurtre du double. », *Topique*, n° 84, Paris : Association Internationale Interactions de la Psychanalyse, 2003, pp. 125-147. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-topique-2003-3-page-125?lang=fr

Les humains géthéniens se trouvent dans une situation d'entre-deux au niveau temporel, il y a quelque chose de liminaire chez ces êtres humains nés d'un couple de frères. Le mythe d'origine du monde de Géthen, ce pseudo-document, vient ainsi appuyer la construction du monde fictionnel de Le Guin et approfondir les cosmologies karhaïdiennes et orgotas.

Plusieurs familles géthéniennes sont représentées dans *La Main gauche de la nuit*, en particulier celles d'Estraven, qui a eu plusieurs relations et plusieurs enfants. Sa première union s'est justement faite avec son frère, qui lui a donné un fils qu'il a lui-même porté, puis il a été en couple avec Ashe, un compagnon qui a eu deux enfants de sa chair. Sur Géthen, les enfants prennent le nom de celui qui les met au monde, le « père », celui qui insémine et n'enfante pas, n'est pas prioritaire ni dans la filiation ni dans l'éducation de sa progéniture. Si la famille sur l'astre se construit autour d'un couple et, souvent, de leurs héritiers, elle n'est pas pour autant un ensemble complètement figé. Dans le cas d'Estraven, son compagnon Ashe a choisi de devenir Devin et a ainsi renié son serment d'amour avec Estraven. Le Handdara et la pratique de la divination remettent ainsi en perspective l'ordre familial :

> Nous avions été unis pendant sept ans et nous avions eu deux fils. Nés de sa chair, ils portaient son nom, Foreth rem ir Osboth, et avaient été élevés dans son Clan. Trois ans auparavant il était parti pour la Citadelle d'Orgny et il portait maintenant la chaîne d'or des Devins ayant fait vœu de chasteté. Nous ne nous étions pas rencontrés depuis trois ans, et pourtant, en voyant son visage dans le crépuscule sous l'arche de pierre, je sentis renaître notre vieil amour comme s'il n'avait été rompu que la veille, et je savais quelle fidélité l'avait amené jusque-là pour partager ma ruine. Mais sentant ce lien infructueux prêt à m'enserrer de nouveau, j'en éprouvai de la colère ; car notre amour m'avait toujours contraint à agir contre mon cœur. (M, 90-91)

Même s'il n'y a pas de genre féminin et masculin sur Géthen, l'organisation de la famille relève tout de même d'une forme de dualité. L'ordre familial diffère de celui de la société d'écriture de l'autrice où, dans le couple marié hétérosexuel, la femme prend majoritairement (jusqu'à il y a peu) le nom de l'homme, tout comme les enfants. Ici, ce modèle est repensé et inversé, puisque c'est celui qui enfante et donne la vie par son corps qui est prioritaire. Cette inversion est une manière pour Le Guin de dénoncer le système qui est présent dans sa société, où l'un des parents est mis à l'écart, en l'occurrence la mère, qui s'efface pour s'intégrer à la famille du père. Ce changement dans les rapports familiaux démontre cependant aussi un aspect dysfonctionnel dans les unions géthéniennes, qui ne sont pas idéalisées, Estraven ayant été séparé de ses fils qui sont élevés loin de lui sans qu'il ne joue aucun rôle dans leur éducation. D'une certaine manière, bien que le Karhaïdien ait des enfants ainsi qu'un père, il reste un

éternel sans-famille, qui partage finalement son lien le plus fort avec Genly pendant leur traversée du Gobrin.

Sur Géthen, les couples prononcent un serment et se jurent ainsi fidélité, ce qui n'est pas très éloigné du contrat et des vœux de mariage que nous connaissons dans nos sociétés occidentales. On retrouve donc dans la conception du couple sur Géthen des points communs avec la société d'écriture de Le Guin. Ce qui est novateur dans son utopie critique, c'est surtout le fait que n'importe quel humain sur l'astre est capable d'enfanter puisque chacun peut développer des organes génitaux permettant soit d'inséminer, soit d'accueillir un enfant en son corps. Ce qui est moins innovant ici, c'est déjà le fait que les Géthéniens voient leurs organes changer en fonction du rôle qu'ils vont prendre dans la procréation, soit un équivalent de paternité et de maternité, ce qui attribue un rôle de « mère » et de « père » à l'un et l'autre membre du couple. Il n'y a ainsi pas chez ces êtres humains d'organes sexuels complètement différents de ceux des Terriens et, surtout, si l'on retrouve une inversion du schéma traditionnel de la parentalité, celle-ci rappelle tout de même le modèle du couple hétérosexuel avec enfants dans le monde réel :

> - Il y a dix ans, en ce mois de Tuwa, nous nous sommes jurés… / - Et il y a trois ans, tu as rompu notre serment et tu m'as quitté. Tu as bien fait. / - Je n'ai jamais failli à notre serment, Therem. / - C'est vrai. Mais tu n'avais pas de serment valable à violer, car tu sais bien, et tu savais alors, que tu n'étais pas mon premier amour. Mon seul vrai serment de fidélité, c'est celui que je n'ai jamais prononcé car il ne pouvait l'être ; depuis longtemps l'homme auquel il me liait est mort et j'ai violé ma promesse. Tu ne me dois rien, je ne te dois rien. Laisse-moi partir. / Tandis que je disais ces mots, ma colère et mon amertume n'étaient plus dirigées contre lui mais contre moi-même, contre ma vie gâchée, gisant derrière moi comme une promesse violée. (M, 91)

Dans le cas d'Estraven, son serment avec Ashe n'est pas réellement valable et le couple est dysfonctionnel dès le départ à cause de l'amour du Karhaïdien pour son frère. Les relations amoureuses d'Estraven renforcent par ailleurs une conception du couple qui se veut monogame et exclusive. Le fait que ces critères ne sont pas respectés dans son couple avec Ashe démontre bien les défaillances d'ordre familial du Karhaïdien.

Il est intéressant de noter que, si la monarchie karhaïdienne est marquée par une organisation et une architecture en courbe, assez loin de la rigueur de la ligne droite, l'écrit y a une place importante, en particulier en relation avec la famille. Lors de la traversée du glacier par Genly et Estraven, ce dernier consigne leurs mésaventures : « Je lui explique que mes notes sont destinées à ma famille, qui pourra les incorporer, comme bon lui semblera, à des archives plus modestes [que celles de l'Ekumen], celles du Domaine d'Estre. Le souvenir de mon Foyer et de mon fils surgit alors en mon esprit […]. » (M, 256) Chaque domaine dispose en effet de ses archives

propres, rédigées par les membres de la famille pour conserver non pas une Histoire de la Karhaïde, mais plutôt une histoire personnelle et familiale, partagée uniquement entre ses membres. Si Genly gardait des traces de son voyage à l'aide d'un dictaphone, Estraven privilégie l'écriture de notes dans l'optique que son récit soit consigné en tant qu'objet physique qui puisse être transmis même après son décès. Quand le Karhaïdien repense à sa famille, c'est toujours avec amertume. Son frère et amant est mort depuis longtemps, son père n'est pas réellement évoqué et Estraven ne fait que mentionner brièvement son fils, qu'il ne rencontre d'ailleurs pas dans l'histoire. Ainsi, même s'il a un héritier né de sa chair, il est exclu de sa vie et celui-ci n'est qu'un souvenir convoqué ponctuellement. Cela renforce la solitude d'Estraven et l'importance de la relation, que l'on peut qualifier d'amoureuse, avec Genly.

C'est à la fin du roman que l'on découvre pour la première fois le père et le fils d'Estraven, le récit se terminant par la visite de Genly au Domaine d'Estre afin de faire son deuil et de rétablir l'honneur de son camarade. C'est également la première occasion pour les lecteurices de voir une famille géthénienne dans l'œuvre :

> Nous nous regardâmes. Therem avait été son fils, né de sa chair. Therem était le cadet ; Arek était l'aîné, et c'est lui dont Estraven avait entendu la voix lorsque j'avais commencé à communiquer avec lui par télépathie ; tous deux étaient morts. Je ne retrouvais rien de mon ami dans ce vieux visage usé, calme et dur dont les yeux me fixaient : rien que l'inexorable certitude de la mort de Therem. (M, 344-345)

L'absence d'Estraven marque un manque au sein du groupe. Si son père et son héritier n'étaient pas présents dans son histoire, c'est à présent sa mort qui renforce le dérèglement familial : « Le patriarche regarda le jeune homme puis se tourna vers moi pour me présenter le garçon. / - Sorve Harth, dit-il, l'héritier du Domaine, fils de mes fils. » (M, 345) La dimension incestueuse du couple formé par Estraven et son frère est soulignée dans les dernières pages de l'utopie critique et Genly est choqué en voyant de ses yeux pour la première fois le fruit d'une telle relation. Sa conception terrienne de la famille se heurte alors à celle qui existe sur Géthen : « Je savais parfaitement que l'inceste ne fait ici l'objet d'aucun interdit. Mais par un réflexe de Terrien, je fus surpris par cette révélation et surpris de voir flamboyer la fougue de mon ami en ce jeune provincial austère et farouche, si bien que j'en demeurai interdit. » (M, 345) De cette relation incestueuse découle une forme d'hybridation entre les membres de la famille, en effet, ceux-ci se confondent presque à la fin du récit :

> - Vous avez traversé ensemble le glacier de Gobrin, vous et lui ? demanda Sorve. / - C'est exact. / - J'aimerais en entendre le récit, monsieur l'Envoyé, dit le vieil Estraven avec le plus grand flegme. /

> Mais le garçon, ce fils de Therem, dit en balbutiant : / - Dites-nous, s'il vous plaît, comment il est mort… Et voudriez-vous nous parler des autres mondes parmi les étoiles… des autres espèces humaines, de leur vie ? (M, 345-346)

Genly parle du père et du fils en tissant constamment des liens avec son compagnon, avec son nom. Le récit se termine ainsi sur l'importance des liens familiaux et des liens amoureux. La relation entre le protagoniste et Estraven est également au centre du propos lorsque Genly rencontre sa famille, puisque c'est son amour qui le pousse à les rencontrer. En perdant son compagnon, le personnage principal a aussi perdu le noyau familial qu'ils s'étaient créé ensemble pendant la traversée du Gobrin.

La présence de relations incestueuses en Karhaïde pose question quant aux rapports de cette culture à la consanguinité. Si, dans *La Main gauche de la nuit*, un couple peut se former entre deux frères, il ne s'agit pas d'une constante. Simplement, une telle union n'est pas considérée comme problématique par les Karhaïdiens. Dans le roman, l'inceste n'est pas décrit de façon valorisante, mais n'est pas non plus présenté comme un problème. L'accent est mis sur ce type de relations parce que Genly, en tant que Terrien pour qui l'inceste est un tabou, ne peut s'empêcher d'être surpris par cette spécificité karhaïdienne. Il n'est d'ailleurs pas fait mention dans le récit d'union entre Karhaïdiens et Orgotas, or, « [d]ans ses analyses sur le fonctionnement du social, Lévi-Strauss pose la prohibition de l'inceste comme déclencheur du processus de l'échange, et avec l'échange la nécessité du mariage comme forme institutionnelle d'union liant entre eux deux groupes humains, deux groupes échangistes[23]. » Il y a ainsi bien un refus de la part des deux pays de l'astre de se mêler et de sceller une alliance dans la chair. Le couple formé par Genly et Estraven est d'autant plus novateur qu'il inclut un étranger, un individu extérieur venant d'une autre planète. Il se distingue donc de la première relation amoureuse du Karhaïdien avec son frère de sang.

Si la conception de la famille est repensée dans l'œuvre de Le Guin, c'est surtout avec le couple formé par Genly et Estraven qu'un modèle familial est recréé. En effet, les deux personnages ne s'unissent pas, ne font pas d'enfants et, surtout, ils sont deux individus issus de cultures différentes et qui éprouvent un amour fort l'un pour l'autre. Il y a alors quelque chose de platonique et de non officiel également dans leur duo. Leur amour n'est pas consommé et aucun serment n'est prononcé. On l'a vu, le modèle familial géthénien n'est pas si éloigné de celui, terrien, que connaissent Genly et les

[23] ANDRÉ, Jacques, HÉRITIER-AUGÉ, Françoise. « Inceste et substance. Œdipe, Allen, les autres et nous », dans Jacques André (dir.), *Incestes*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001, pp. 91-133. [En ligne] https://shs.cairn.info/incestes--9782130519218-page-91?lang=fr

lecteurices : couples monogames, forme d'hétérosexualité par les organes « féminins » et « masculins », serment similaire à un mariage, etc. Bien qu'il ne soit pas tout à fait novateur, le schéma proposé dans *La Main gauche de la nuit* permet de réfléchir à ce que signifie réellement « faire famille(s) », la famille étant une construction sociale et culturelle. Le modèle familial de nos sociétés occidentales, la trinité père/mère/enfant n'est pas universellement partagé dans toutes les cultures. L'utopie critique de Le Guin pose ainsi des questions qui nous sont très contemporaines, relatives aux différents types de couples : couples monoparentaux, couples homosexuels, trouples, couples libres, couples ne désirant pas d'enfants, etc. L'autrice tente de déconstruire le modèle traditionnel père/mère/enfant pour démontrer que la famille peut se construire autrement. La relation entre Genly et Estraven est donc une forme nouvelle du couple et de la famille, qui ne fonctionne ni sur l'exemple terrien ni sur celui des Géthéniens. Le Guin propose une union qui est platonique mais tout de même très intime. Les deux personnages échangent par la télépathie, discutent longuement et se questionnent mutuellement sur leurs cultures, toujours en cherchant à trouver un terrain d'entente neutre entre leurs structures culturelles. Genly et Estraven survivent ensemble et développent un amour sincère, en aimant « l'autre » en tant qu'individu unique.

Derrière la famille et le couple sur Géthen se trouve dans *La Main gauche de la nuit* un *novum* important : le kemma. Ce phénomène est décrit pour la première fois dans le récit au tout début de l'œuvre par Genly. Il est développé dans un paragraphe qui donne une dimension romantique presque idyllique au processus :

> D'un côté de la maison, dans la boue, la glace et la végétation, tendre et luxuriante, qu'un printemps hâtif avait fait surgir dans mon jardin, un jeune couple était là. La main dans la main, les amoureux se parlaient. Ils étaient dans la première phase du *kemma*. De gros flocons de neige voltigeaient autour d'eux, et ils étaient pieds nus dans la boue glacée, s'étreignant les mains et se dévorant des yeux. Le printemps sur Nivôse. (M, 19)

Il y a quelque chose d'animal dans le kemma, celui-ci étant un équivalent des cycles de chaleurs de certains mammifères de notre monde réel. Ce phénomène est ainsi une manière de connecter d'autant plus les Géthéniens avec le « vivant ». Il permet également de bien distinguer dans l'œuvre les dynamiques des relations amoureuses et familiales sur l'astre par rapport à celles, terriennes, que Genly et les lecteurices connaissent. Le kemma a en effet un aspect irrésistible : deux individus en kemma ne peuvent se retenir que difficilement de s'unir. C'est à ce niveau que la pratique du Handdara en Karhaïde intervient puisque cette pratique philosophique et spirituelle est en lien avec le kemma, on l'a vu notamment pour les rites de divination qui nécessitent qu'un Devin soit en kemma : les pratiquants du Handdara s'entraînent par leur pratique

à vivre avec ce processus biologique et à mieux le contrôler. Un autre rôle de ce phénomène dans le récit est le fait qu'il démontre clairement la différence de Genly avec les Géthéniens. Puisque le protagoniste dispose toujours d'organes sexuels masculins, il est considéré comme étant constamment en kemma par les habitants de l'astre, ce qui relève pour eux d'une déviance sexuelle.

Avec le kemma, c'est aussi la grossesse qui est repensée sur Géthen, ce qui rejoint des problématiques sociétales contemporaines :

> À une vision cisnormative suggérant que la grossesse est l'expression du féminin à son paroxysme, le queer oppose […] l'exercice par le corps de fonctions physiologiques tout à fait brutes, détachées de leur référence au masculin et au féminin. / Il y a donc des personnes, des corps, qui sont capables de performer des fonctions et des rôles sociaux[24].

Les corps géthéniens sont par définition « neutres », ne relevant pas d'un genre ou d'une sexualité définie. Toutefois, les liens avec le féminin et le masculin apparaissent bien dans l'utopie critique de Le Guin lors de la grossesse et dans les rapports géthéniens à la parenté. On l'a vu, il y a des différences très marquées entre l'individu qui enfante et celui qui insémine dans ses droits par rapport aux enfants. L'androgynéité des Géthéniens pose donc des questions sur de nouvelles modalités et de la famille et sur les rapports à la grossesse, puisque tout un chacun peut enfanter. Cependant, il y a quelque chose de très classique dans la mise au monde des enfants sur Géthen. La personne qui prend le rôle de la « mère » a toujours la priorité sur ses enfants. Cela est novateur au sens où c'est une dynamique qui inverse en quelque sorte celle de la société de l'autrice, où les nouveau-nés prennent le nom du père, qui est un symbole d'autorité dans le couple. Toutefois, la conception de la famille sur l'astre reste très classique, justement parce que c'est celui qui enfante qui a tous les droits sur les nourrissons. Pensons aux mères qui traditionnellement s'occupaient des enfants en bas âge, souvent mères au foyer. Il y a également sur Géthen l'idée que le fait de mettre au monde donne un pouvoir particulier dans la famille, ce qui amène à questionner le cas des couples « autres », sans enfants, ou qui adoptent, par exemple :

> On peut […] vivre une grossesse sans être une femme, sans se sentir femme. On peut faire un don de sperme sans être impliqué dans un projet parental, mais en maintenant de bonnes relations avec la famille créée à partir de notre don. On peut allaiter un bébé qu'on n'a pas porté, et sans jamais avoir vécu l'expérience de la grossesse. On peut ne pas être une femme, vouloir allaiter son enfant et y trouver du plaisir[25].

[24] RICHARD, Gabrielle. *Faire famille autrement*, Paris : Binge Audio Éditions, 2022, p. 87.
[25] *Ibid*.

L'image qui est donnée de la famille sur Géthen renforce ainsi l'idée que celle-ci est avant tout biologique, alors qu'« en réalité […], le lien biologique n'est pas indispensable à la (bonne) parentalité[26]. »

Les liens tissés entre Genly et Estraven viennent toutefois bousculer ce modèle, puisque les deux personnages dépassent les problématiques que convoque leur biologie respective. Par la parole et leur amour mutuel, il est donc possible pour eux de dépasser ce puissant instinct de reproduction. Le Guin rejoint ici l'une des idées de Damasio selon laquelle les émotions sont capables, plus ici que les exercices du Handdara ou que la volonté seule, de dépasser certaines problématiques. Une forme d'égalité se crée entre Estraven et Genly après qu'ils ont eu l'occasion de se connaître sans les cadres sociétaux de leur culture respective :

> Je suis en kemma, aussi aimerais-je pouvoir faire comme si Aï n'existait pas, mais quand on couche dans la même tente… Ce qui n'arrange rien, c'est que lui aussi est en kemma, à sa façon – il l'est en permanence. C'est bien étrange, mais c'est ainsi. Comme l'aiguillon de la chair doit s'émousser s'il lui faut agir chacun des trois cent soixante-quatre jours de l'année, et sans jamais choisir l'un ou l'autre sexe ! Ce soir c'est en vain que j'essaie d'oublier sa présence, elle s'impose à moi avec une force irrésistible, et je suis trop fatigué pour trouver à cette force un des exutoires qu'enseigne la discipline du Handdara, pour me mettre par exemple en contre-transe. Inquiet de mon silence, il me demande s'il ne m'a pas offensé. Je suis embarrassé. Ne va-t-il pas se moquer de moi si je lui explique les raisons de mon silence ? Après tout il peut me trouver aussi anormal qu'il l'est à mes yeux ; en cette solitude chacun de nous est muré dans sa propre solitude, chacun est pour l'autre un caprice de la nature ; comme lui je suis séparé de mes semblables, de leur société et de leurs règles de vie. Je n'ai plus pour me soutenir et justifier mon existence tout un monde rempli d'autres Géthéniens. Nous sommes enfin à égalité ; oui, nous nous mesurons à armes égales, seul à seul, planète contre planète. Naturellement il ne s'est pas moqué de moi. Au contraire il m'a parlé avec une douceur dont je ne l'aurais pas cru capable. (M, 269-270)

Cette égalité ne signifie cependant pas qu'ils sont devenus deux individus complètement similaires, puisqu'elle existe justement parce que leurs cosmologies d'origine sont mises l'une face à l'autre. Dans l'utopie critique de Le Guin, il y a ainsi une limite de l'aspect utopique. Estraven et Genly parviennent bien à « faire famille » en un sens, mais ne s'unissent pas non plus pour mêler leurs deux espèces humaines. Du récit ressort ici une forme de rationalité : leur amour l'un pour l'autre est grand, mais leurs différences biologiques et culturelles existent malgré tout et le fait de ne pas se lier physiquement maintient une distance entre eux :

> II m'expliqua, simplement mais d'un air contraint, qu'il était en kemma et essayait en conséquence de m'éviter, pour autant que nous pussions nous éviter. / - Je ne dois surtout pas vous toucher, dit-il extrêmement gêné, en détournant les yeux. / - Je comprends, dis-je. Je suis tout à fait d'accord. / Car il me semblait, et je crois qu'il partageait ce sentiment, que c'était de cette tension sexuelle entre lui et moi, tension dont nous reconnaissions l'existence et comprenions les raisons sans rien faire pour l'apaiser, que venait de jaillir la soudaine évidence de notre grande amitié. (M, 286)

[26] *Id*., p. 55.

Ainsi, les deux personnages « font famille » d'une manière nouvelle, « autre », sans céder aux attentes habituelles liées au couple dans leur culture respective.

En conclusion, dans les cosmologies karhaïdiennes et terriennes, nous retrouvons une conception très classique du couple et de la famille : deux individus forment une alliance monogame, dans le but d'avoir des enfants. L'inversion des rôles attribués au féminin et au masculin par rapport à la société d'écriture de l'autrice souligne précisément les limites de ce système binaire, la priorité sur la filiation et l'éducation étant toujours donnée à l'un des membres du couple qui n'a pas les mêmes droits que l'autre. Cela pose tout de même la question de la légitimité des femmes par rapport à leurs enfants. Le propos de l'autrice amène à questionner les raisons pour lesquelles les femmes qui enfantent ne sont pas prioritaires sur leur descendance et légitime ainsi le parent qui donne la vie « de sa chair » comme le parent « premier ». Par la relation entre Genly et Estraven, la conception traditionnelle du couple et de la famille est réellement mise à mal et repensée, puisque les deux personnages forment une « famille » qui n'a pas pour but de mener à la procréation. Leurs interactions restent platoniques, ce qui n'empêche pas un amour profond et mutuel de naître entre les deux. Il y a ainsi une proposition nouvelle dans *La Main gauche de la nuit*, selon laquelle ce qui importe peut-être le plus dans la formation familiale, ce n'est pas tant un serment officiel qui est prononcé ou la perpétuation de la lignée, mais plutôt un amour mutuel et sincère qui émerge malgré des différences culturelles importantes.

À présent que nous avons analysé les différents types de communautés qui sont représentées dans les utopies critiques de Le Guin et de Damasio, une analyse plus poussée des trajectoires individuelles des protagonistes est nécessaire pour bien comprendre comment l'histoire des personnages principaux évolue au contact de ces divers groupes.

V.2. Des trajectoires individuelles au service du collectif

Les auteurices de notre corpus présentent des communautés diverses dont chacune a ses propres modalités. Le collectif est ainsi au centre de leurs œuvres et les trajectoires personnelles des protagonistes de ces utopies critiques servent précisément à renforcer le commun. Ce qui va donc nous intéresser à présent, ce sont les hybridations culturelles vécues par les protagonistes des trois utopies critiques et les

conséquences de ces hybridités sur l'intrigue et les communautés des mondes fictionnels. Nous entendons par « hybridation » un phénomène d'acculturation qui survient lorsqu'un individu s'intègre progressivement à une cosmologie autre que celle dont il est originaire. Nous préférons au terme d'« acculturation » celui d'« hybridation » car l'« hybride » renvoie à une forme de liminarité, il est celui qui est sur le seuil, entre les frontières. Dans *La Main gauche de la nuit* par exemple, Genly n'est, à terme, ni réellement un Terrien, ni réellement un Karhaïdien. Nous y reviendrons. Nous avons déjà noté le fait que les protagonistes des œuvres de notre étude se rapprochent de formes d'altérités, mais il est essentiel de détailler plus longuement comment ils réussissent à se détacher de leur culture. Nous souhaitons, dans les sous-parties qui suivent, étudier non seulement la manière dont les personnages y parviennent, mais également les enjeux qui découlent de ces hybridations au niveau de leur trajectoire personnelle ainsi que, plus largement, ce que cela dit de la science-fiction de Le Guin et de Damasio.

Descombes, dans son étude d'*À la recherche du temps perdu*, oppose une cosmologie où il est possible de s'individuer, le Paris de Marcel, et un monde plus coutumier et plus collectif, le Combray de Françoise. Il illustre ainsi ce que le roman moderne, réaliste, met en scène. Dans les utopies critiques de Le Guin et de Damasio, les conflits de cosmologies opposent des cultures différentes. D'un côté se trouvent des cosmologies dominées par des gouvernements totalitaires où non seulement l'individu est déshumanisé, mais ses relations aux autres sont complètement coupées. En opposition à ces cultures, ce sont des cosmologies plus collectives, qui forment des *communitas*, qui sont mises sur le devant de la scène. Dans ces groupes, il est bien question de « faire monde(s) » d'abord avec les autres êtres humains et de promouvoir les échanges entre les individus. De même, ces *communitas* entretiennent des relations plus profondes et plus respectueuses avec le vivant, cherchant à « faire monde(s) » à plusieurs, avec toutes les formes de vie qui existent.

La théorie de la fiction-panier de Le Guin apparaît dans ses romans à travers la manière dont l'autrice construit ses protagonistes. Ils ne sont pas des « héros » au sens classique du terme et permettent plutôt de mettre en valeur le « panier », l'univers fictionnel des récits. Toutefois, dans *Les Furtifs*, bien que Lorca soit justement un héros, sa trajectoire individuelle se met au service de cosmologies plus collectives, celle des furtifs, du Javeau-Doux, de l'Inter par exemple.

V.2.1. Genly ou quand la Terre devient une inconnue

Nous avons déjà longuement détaillé l'évolution de la relation qu'entretiennent Genly et Estraven dans *La Main gauche de la nuit*. Ces interactions aident le Terrien à améliorer, peu à peu, sa compréhension des Géthéniens, mais ce n'est pas l'unique élément qui l'amène à changer. Ce qui est frappant avec le cas de ce protagoniste, c'est que sa cosmologie d'origine et ses semblables deviennent au fur et à mesure plus lointains. À la fin du roman, Genly en arrive même à un stade où les Terriens qu'il rencontre lui sont complètement étrangers et l'effraient. Il nous semble que le protagoniste se trouve, pendant une longue durée dans le récit, dans une « période de marge ». Avant de définir plus précisément cette période, nous rappelons que l'ethnocritique fait l'hypothèse d'une homologie possible entre rite et récit. Marie Scarpa avance :

> On le voit, on pourrait presque considérer la présence du rite dans le récit comme un marqueur de narrativité et comme un indicateur typologique (il en dit long sur le degré de "socialisation" du personnage […]). […] Si le "procès d'individualisation" est bien au cœur du romanesque, alors la question de l'identité culturelle du personnage l'est aussi. En ce cas, il est possible et plausible de poser l'hypothèse d'une homologie fonctionnelle et structurelle entre récit et rite de passage[27].

La phase de marge, propre au rite de passage (pensé à partir du modèle van gennepien), peut être étendue à l'expérience narrative :

> […] la période de marge est bien celle où l'individu (ou le groupe) s'expérimente autre pour accéder à un nouveau statut ; elle est la phase des épreuves et des transformations dans lesquelles se joue le passage. On voit ce qui l'apparente à la logique du récit qui raconte toujours l'histoire de ce qui arrive à un acteur-sujet, l'histoire de ses épreuves et de ses transformations éventuelles. Le récit littéraire serait donc l'histoire de la mise en marge d'un personnage et sa lecture, au moins sur un plan métaphorique, la mise en marge du lecteur. Mises en marge dont l'objectif principal est bien de faire accéder à un nouvel état ; ce qui n'est pas toujours acquis, loin s'en faut, puisque le rite et le récit peuvent mal se passer[28] […].

Si cette définition est plutôt valable pour tous les personnages dans les récits plus réalistes, dans le cas de Genly, nous sommes face à un personnage qui « s'expérimente autre » au premier degré, puisqu'il est effectivement envoyé sur une autre planète. Nous avons déjà détaillé l'une de ces situations : son incarcération. En effet, nous avons bien constaté à quel point cette expérience a changé Genly. Il est arrivé à un stade où il n'était plus qu'un objet qui ne restait en vie que par automatisme. Cet événement marque un passage important dans son rapport aux habitants de l'astre. Il dit par exemple, lors du trajet en camion qui les mène vers la Ferme Volontaire :

[27] SCARPA, Marie. *L'éternelle jeune fille*, *une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, *op. cit.*, p. 188.
[28] *Id.*, p. 189.

« Personne ne se connaissait, personne ne connaissait notre destination. On parlait peu. » (M, 195) Le personnage utilise ici un « on » qui désigne le collectif que lui-même et les autres détenus construisent. Alors même qu'il faisait régulièrement des distinctions entre les Terriens et les Géthéniens, entre lui et les habitants de cette planète, ils sont ici tous réduits au statut de prisonniers, ils forment un tout, un groupe sans distinction particulière. La manière dont le protagoniste désigne le groupe est particulièrement marquante parce qu'elle indique déjà un effacement des frontières qui le séparaient au départ des Géthéniens. Ce qu'il pense est également révélateur : bien qu'aucun d'eux ne se connaisse, personne n'essaye de dépasser cette ignorance, de s'individualiser pour se distinguer des autres. Ainsi, ils ne forment qu'un amalgame de corps malmenés dans une sorte d'anonymat qu'aucun d'eux ne tente de briser. À ce stade dans le roman, le personnage fait de moins en moins de distinctions entre les genres et n'évoque ces questionnements, qui semblaient pourtant lui peser au début du récit, que très rarement.

Le rapport à la langue de Genly est également modifié alors qu'il vit son incarcération :

> La neige qui tombe, celle qui vient de tomber, celle qui est tombée depuis longtemps, celle que la pluie a recouverte, celle qui a dégelé et regelé… chacune a droit à un vocable en orgota et en karhaïdien. En cette dernière langue (qui m'est plus familière) j'ai compté soixante-deux mots caractérisant les différentes espèces, conditions, étapes et qualités de la neige – de la neige tombée, s'entend. (M, 196)

Dans cet extrait, alors qu'il regarde par les interstices présents dans les parois du camion, le protagoniste évoque la langue karhaïdienne comme étant « plus familière » que celle d'orgota. Notons qu'il ne parle pas ici de sa langue terrienne, alors même qu'il est dans une situation extrême, loin de toute forme de soutien, mais bien de celle, karhaïdienne, qu'il utilise couramment depuis plusieurs mois maintenant. Peu à peu, sa manière de penser change et se rapproche de celle des Karhaïdiens. Il parle avec une plus grande affection de cette cosmologie, alors qu'il cherchait à tout prix à la fuir au début de son périple à cause du manque de confort qu'il y ressentait.

Au cours de son trajet avec les autres détenus, Genly utilise la première personne du pluriel lorsqu'il parle du groupe qu'ils forment : « Nous roulâmes ainsi trois jours et trois nuits de plus […] » ; « Notre voyage pouvait paraître capricieux, furtif. » (M, 197) Il établit ainsi une forme d'unité qui englobe tous les membres du groupe. À noter qu'il se sert également du « nous » lorsqu'il parle d'Estraven et de lui-même lors de leur traversée du glacier. Ce choix peut être motivé par la volonté de convoquer une

idée de communauté et de groupe, là où la première personne du singulier peut paraître plus neutre, moins englobante. Il s'exprime comme s'ils étaient les acteurs des activités qu'ils subissent, ce qui montre déjà les premières défaillances de l'esprit de Genly. Dans la continuité de cette fusion désespérée entre les détenus, le protagoniste parle de la façon dont ils occupent l'espace dans le camion : « Les vivants restaient assis, étendus ou accroupis, chacun à sa place – son territoire, son domaine – cela jusqu'à la nuit ; le froid devenait alors si rigoureux que nous nous rapprochions peu à peu pour nous fondre en une entité unique occupant un espace qui était chaud au centre, mais froid à la périphérie. » (M, 197) Une fois encore, le protagoniste s'agrège au reste du groupe, puisqu'il s'inclut dans l'ensemble des « vivants » mais surtout il met l'accent sur cette « entité unique » qu'ils forment à la nuit tombée, le dernier réflexe de survie qui les pousse les uns contre les autres malgré l'absence totale d'échange entre eux. Il n'y a ici plus aucune distinction entre les individus qui se trouvent au fond du camion. Ni Terriens ni Géthéniens, ni hommes ni femmes, seulement un ensemble de corps, soit une agrégation à l'espèce des vivants, en opposition avec celle des morts.

Les différences entre les genres toutefois réapparaissent lorsque Genly arrive dans la Ferme Volontaire. Il n'est pas, à ce moment-là, en proie à un réel questionnement sur le genre, mais il éprouve une mise à l'écart, une honte, provoquée par l'exacerbation de l'une de ses spécificités terriennes. Il est réellement « en marge » à ce stade de l'histoire : tant les autres détenus que les geôliers le tiennent à distance. Le personnage dit : « Parmi mes compagnons de captivité j'avais l'impression, pour la première fois sur Nivôse, d'être un homme parmi des femmes – ou parmi des eunuques. » (M, 205) Notons ici qu'il ne s'agit pas d'une réflexion profonde sur la nature et le genre des Géthéniens, comme le protagoniste y était habitué depuis le début du roman. Dans ce cas précis, il ne s'attache pas à comprendre l'autre qu'il trouve intriguant et inhabituel. Au contraire, il réalise que, sur cet astre, c'est lui qui est une singularité. Il est intéressant toutefois de constater que la seule chose qui le différencie ici des autres est son organe reproducteur masculin, considéré comme anormal par la société géthénienne. Il ne fait pas réellement une distinction entre les genres, puisqu'il associe les femmes et les eunuques, deux groupes qui n'ont en commun que l'absence de cet organe. Ce que le personnage exprime ici, c'est le malaise qu'il ressent face à la mise en avant de sa singularité au milieu d'autres qui en sont dépourvus.

Plus largement, au cours de son séjour dans la Ferme Volontaire, la distinction entre les peuples est mise au second plan. Genly rencontre par exemple un Géthénien duquel

il dit avoir « […] conservé le souvenir le plus précis », celui-ci lui rappelant « certaines races terriennes isolées vivant en haute altitude ou dans les régions arctiques. » (M, 209) Ce Géthénien est allongé aux côtés du protagoniste après un énième interrogatoire comprenant sérum de vérité et autres drogues. Genly y reste immobilisé pendant un long moment parce que son corps supporte très mal ce traitement et le vieillard à côté de lui est proche de la mort. S'il parle très peu de la Terre ou de ses habitants, il évoque ici « certaines races terriennes », une occurrence rare d'un souvenir de sa planète d'origine. Malgré le fait qu'il tende à s'hybrider avec la culture de la Karhaïde, Genly reste donc dans une situation d'entre-deux, puisque cette hybridation n'est que partielle. Il est pris entre deux cosmologies distinctes et il s'identifie tantôt à l'une, tantôt à l'autre. S'il se remémore des souvenirs de la Terre, il se rapproche de plus en plus des Géthéniens dans sa manière de se percevoir. Lorsqu'il parle de l'individu allongé à ses côtés, il dit que :

> Seule nous rapprochait cette mort qui nous guettait l'un et l'autre, mais, comme ce n'était pas là ce dont nous voulions parler, il nous était difficile de nous comprendre la plupart du temps. Pour lui peu importait. Mais moi qui étais plus jeune et avais l'esprit critique, j'aurais voulu pouvoir tout comprendre, j'aurais voulu me faire tout expliquer, et cela m'était refusé. Nous parlions. (M, 209)

Le parallèle entre les personnages est clair ici. À ce stade du récit, Genly ne se considère plus réellement comme un « autre » terrien : il a trop assimilé de la cosmologie karhaïdienne pour être resté tel qu'à son arrivée sur l'astre.

Le protagoniste est toutefois bien conscient du fait qu'il n'est pas né sur Géthen et ne sera jamais pleinement le même que ceux qui y vivent depuis leur naissance. Pourtant, il met une distance lorsqu'il parle de la Terre plus longuement. Il raconte par exemple au Géthénien des histoires de chez lui, disant que « […] le monde dont [il] parle n'est pas habité par des esprits, c'est un monde réel, où vivent des êtres réels, comme ce monde où [ils sont]. Mais il y a bien longtemps, ses habitants ont appris à voler. » (M, 211) Nous remarquons ici le fait que Genly parle bien d'un autre « monde » et non pas d'une autre planète. Il désigne les Terriens comme « ses habitants », sans s'inclure avec eux, comme s'il narrait l'histoire ancienne d'un monde si éloigné qu'il n'était pas possible d'y mettre les pieds. Pour expliquer à son compagnon comment fonctionnait les engins qui permettaient de projeter des êtres humains dans les airs, il les compare à « la pierre lancée par une fronde » et dit que « […] ces engins furent projetés depuis la terre plus haut que les nuages, plus loin que les airs, jusqu'à une autre planète gravitant autour du soleil. » (M, 211) Sa façon de décrire les projets technologiques de ses ancêtres est presque puérile. Il fait un parallèle

entre un engin très développé et la pierre jetée par une fronde, omettant tout des détails techniques de ces appareils volants. Cette description nous paraît surprenante car les technologies géthéniennes sont particulièrement avancées et ils emploient eux aussi des machines. Si Genly raconte ainsi cette histoire, c'est parce qu'il est de plus en plus éloigné de sa Terre natale. Il se détache progressivement de sa cosmologie d'origine pour s'hybrider partiellement avec celle de la Karhaïde et ses étonnantes descriptions nous semblent en être l'une des conséquences. Le personnage est ici à la marge des trois grandes frontières anthropologiques que sont celles entre les vivants et les morts, le féminin et le masculin ainsi que le sauvage et le domestiqué. Genly est en effet presque mort lors de cette épreuve et éprouve les limites du genre telles qu'il les pensait sur Terre. Une fois son récit terminé, le Géthénien lui dit : « Ici, c'est tout simplement le monde tel qu'il est. C'est là que nous sommes nés et… les choses sont ce qu'elles sont. » ce à quoi Genly lui répond « Ce n'est pas ici que je suis né. J'y suis venu. J'en ai décidé ainsi. » (M, 211)

Le protagoniste se trouve alors dans un entre-deux, dans une situation de liminarité. L'anthropologue Victor Turner définit ceux qu'il appelle les « personnes liminaires[29] » dans son ouvrage *Le phénomène rituel* comme suit :

> On peut représenter les personnes liminaires, telles que des néophytes dans les rites d'initiation ou de puberté, comme ne possédant rien. Elles peuvent être déguisées en monstres, ne porter qu'un bout de vêtement ou même aller nue pour manifester qu'en tant qu'êtres liminaires, elles n'ont pas de statut, pas de propriété, pas d'insignes, pas de vêtement séculier indiquant leur rang ou leur rôle, leur position dans un système de parenté – bref, rien qui puisse les distinguer de leurs compagnons néophytes ou candidats à l'initiation. Elles se comportent normalement de façon passive et humble ; il leur faut obéir aveuglément à leurs instructeurs et accepter sans se plaindre une punition arbitraire[30].

Genly ne porte pas un déguisement, lorsqu'il se trouve dans la Ferme Volontaire, mais subit une exacerbation de l'une de ses caractéristiques physiques terriennes, qui lui vaut d'être désigné comme un monstre par ses gardiens : « Ah, c'est celui-là, l'homme-toujours-en-rut ! Par l'œil de Meshe, je n'avais jamais cru ce qu'on raconte sur les Karhaïdiens, jusqu'au jour où je l'ai bien regardé, ce monstre répugnant. Il a passé toute la semaine au dortoir à geindre et à soupirer, mais je ne croyais pas qu'il allait crever comme ça d'un seul coup. » (M, 220) Pour ses geôliers, le protagoniste n'a jamais été un Terrien. Bien au contraire, ils le désignent comme un « Karhaïdien ». L'identité de Genly est transformée pendant son incarcération. Il n'est aucunement

[29] TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, *op. cit.*, p. 96.
[30] *Ibid*.

reconnu dans son individualité, mais surtout, il est considéré comme appartenant au peuple de la Karhaïde, cette ethnie à laquelle il ressemble de plus en plus.

La phase de marge, qui va jusqu'à la mort symbolique du personnage, se retrouve dans la trajectoire personnelle de Genly. Celui-ci en arrive à être complètement inactif et apathique, tandis qu'Estraven, en le sauvant, le ramène du côté des vivants et l'entraîne plus encore dans son hybridation avec la cosmologie karhaïdienne. Notons que les Orgotas qui gèrent les détenus de la Ferme Volontaire participent à la mise à mort symbolique de Genly. Celui-ci est un « monstre répugnant » à leurs yeux et n'est finalement plus considéré comme un être humain. Véronique Cnockaert parle du « monstre » lorsqu'elle met en avant la pluralité de formes que peuvent prendre ces figures du sauvage, et ce, en fonction des contextes auxquels elles appartiennent :

> La figure du sauvage prend donc différents visages suivant les époques auxquelles elle appartient : homme-animal, sorcière, monstre, ogre, fou, criminel, psychopathe, mais aussi l'étranger, etc., chacune de ces incarnations étant ancrée dans un imaginaire collectif précis. Dès lors quelle que soit la figure, il est possible de parler de sauvagerie fortement socialisée. D'ailleurs, les textes que nous travaillons au sein de ce groupe de recherche donnent la faveur au « sauvage » dans la cité tel un autre « malaise dans la civilisation »[31].

Au sein de l'imaginaire collectif des Orgotas, donc, les Karhaïdiens sont déjà considérés comme des figures sauvages à partir des divers *a priori* partagés par le peuple d'Orgoreyn. Ainsi, Genly, en étant intégré à ce groupe, est d'ores et déjà un être sauvage. Toutefois, nous l'avons vu plus haut, la description que font ses geôliers de lui est plus péjorative encore, puisqu'il est directement associé à la figure du « monstre » à cause de ses particularités physiques terriennes. Ce qui est intéressant avec le « monstre », c'est qu'il peut toucher au tabou, à l'impur qui ici « répugne ». En devenant ni complètement Karhaïdien, ni complètement Terrien, Genly brouille les frontières sociales. Douglas rappelle que : « Quand un individu n'a pas sa place dans le système social, quand il est, en un mot, marginal, c'est aux autres, semble-t-il, de prendre leurs précautions, de se prémunir contre le danger. L'individu marginal ne peut rien changer de lui-même, à sa situation[32]. » Il s'agit ainsi d'un moment très particulier dans le récit, puisque Genly arrive ici à un point de non-retour. D'une part, il n'a jusqu'alors jamais vécu de souffrance et d'humiliation équivalentes à celles qui lui sont imposées, mais surtout il n'est plus perçu comme un Terrien : il est vu comme un Karhaïdien déviant et répugnant. Qui plus est, on l'a dit, à partir de son incarcération,

[31] CNOCKAERT, Véronique. « Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée », *op. cit.*
[32] DOUGLAS, Mary. *De la souillure*, Paris : Éditions La Découverte, 2024 (1967), p. 114.

le protagoniste est un presque mort, endossant le rôle d'un objet passif sans plus la moindre volonté de vivre.

Genly est clairement ici en « situation liminaire[33] ». L'anthropologue Turner reprend Van Gennep et avance que :

> [l]es attributs de la liminarité ou des personnes en situation liminaire ("les gens du seuil") sont nécessairement ambiguës, puisque cette situation et ces personnes échappent ou passent au travers du réseau des classifications qui déterminent les états et les positions dans l'espace culturel. Les entités liminaires ne sont ni ici ni là ; elles sont dans l'entre deux, entre les positions assignées et ordonnées par la loi, la coutume, la convention et le cérémonial. En tant que telles, dans les nombreuses sociétés qui ritualisent les transitions sociales et culturelles, leurs attributs ambigus et indéterminés s'expriment par une riche variété de symboles. Ainsi, la liminarité est-elle fréquemment assimilée à la mort, au fait d'être dans les entrailles, à l'invisibilité, à l'obscurité, à la bi-sexualité, aux vastes étendues désertiques et à une éclipse du soleil ou de la lune[34].

Si l'anthropologue parle bien de personnes réelles, l'ethnocritique a décliné la problématique du côté de la littérature, en parlant de « personnage liminaire » :

> L'individu en position liminale – l'analyse concerne aussi bien les sociétés contemporaines – se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états. La construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc[35].

Les questionnements de Genly autour du genre sur Géthen peuvent être mis en parallèle avec cette idée : il expérimente une attirance qui dépasse celles qu'il connaît en tant que Terrien et est lui-même entre les frontières du féminin et du masculin. De la même manière, il est décrit comme un monstre impur et dangereux qui se placerait du côté du « sauvage » sans pour autant ne plus être « civilisé ». Ménard précise que : « [l]es PL [personnages liminaires] commettent des entorses à la coutume, soit par émancipation d'une conscience individuelle, soit par ignorance des pratiques symboliques, soit par une forme de malédiction […][36]. » En s'expérimentant « autre » aux côtés d'Estraven, Genly fait bien montre d'une ignorance des « pratiques symboliques » karhaïdiennes, puisqu'il est encore de nombreux éléments de la cosmologie de son ami qu'il ne comprend pas. Malgré tout, il s'initie tout au long de

[33] TURNER Victor W. *Le phénomène rituel*, *op. cit.*, p. 96.
[34] *Ibid*.
[35] SCARPA, Marie. « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, Malakoff : Armand Colin, 2009a, pp. 25-35, p. 28.
[36] MÉNARD, Sophie. « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, n° 8 « Entre-deux : Rupture, passage, altérité », Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, 2017, p. 7.

son périple à la culture karhaïdienne et ne peut plus, à la fin du roman, être catégorisé comme un Terrien, mais il n'est pas non plus véritablement devenu un Karhaïdien.

Si nous revenons sur l'évolution de la relation entre Genly et Estraven, nous constatons que le Terrien met au départ une distance entre eux, comme le montre bien la description qu'il fait d'Estraven au début de l'histoire :

> Il a cette façon de parler bien à lui, avec franchise mais aussi avec une certaine circonspection et une note d'ironie, comme s'il ne pouvait oublier un instant que je vois et juge les choses en étranger – ce qui d'ailleurs est étonnant chez un être d'une race aussi isolée et d'un rang aussi élevé. C'est un des hommes les plus puissants du pays ; s'il fallait donner de sa situation un équivalent historique approprié, j'hésiterais entre vizir, Premier ministre ou conseiller ; le vocable karhaïdien qui la désigne signifie : Oreille du Roi. Il est seigneur d'un Domaine et seigneur du Royaume, promoteur de grandes entreprises – bref un homme d'action. Il s'appelle Therem Harth rem ir Estraven. (M, 14)

Estraven est essentiellement désigné par ses traits de caractère et par ses titres. Ce qui importe pour Genly lorsqu'il prend contact avec le Karhaïdien, c'est avant tout son pouvoir et son importance dans le pays, puisque celui-ci entend proposer une alliance diplomatique aux dirigeants des deux États de Géthen. Le Terrien considère également Estraven comme un « homme » au début de l'histoire, une façon pour lui d'appliquer sa propre vision du monde sur cet inconnu. Enfin son prénom n'est énoncé qu'à la toute fin du portrait, ce qui démontre le peu d'intérêt et d'affection de la part du protagoniste à son égard. Cette mise à distance se poursuit tout le long du séjour de Genly à Erhenrang et celle-ci fonctionne dans les deux sens : « Estraven m'attendait, debout, nu-tête et sans manteau, observant cette incessante chute mystérieuse de neige et de semence dans la nuit. Il m'accueillit sans effusions et me fit entrer. Il n'avait pas d'autres invités. » (M, 21) Le Karhaïdien ne se montre pas plus chaleureux avec le protagoniste au début du récit. Leur relation est, à ce stade, d'ordre purement professionnel, ce qui rend leur future amitié d'autant plus marquante.

Si Estraven tient à protéger de son mieux le Terrien, celui-ci n'a qu'une compréhension partielle des façons de vivre et des façons de faire des Karhaïdiens. Leurs interactions sont alors ponctuées de *quiproquos*, chacun comprenant l'inverse de ce que l'autre tente d'exprimer. Genly désigne d'ailleurs son comparse, pendant leur dîner dans la capitale karhaïdienne, comme : « […] l'étranger, cet homme d'un autre monde avec qui [il] étai[t] seul. » (M, 29) Malgré le fait que le protagoniste soit depuis quelque temps sur Géthen, il n'a que peu de contacts avec les Karhaïdiens. Seul Estraven fait exception à la règle, puisque ceux-ci ont déjà échangé de nombreuses fois en prévision de la présentation du Terrien au souverain du pays. Ainsi, même si les deux personnages ne partagent qu'une relation professionnelle à ce stade du roman, Genly met une distance supplémentaire entre eux, faisant du Karhaïdien un simple

« étranger […] d'un autre monde ». Leurs premiers échanges sont donc loin d'évoluer vers une belle amitié. Pourtant, nous l'avons vu, les deux individus se rapprochent lorsqu'Estraven sauve Genly de la Ferme Volontaire et qu'ils traversent ensemble le glacier de Gobrin.

C'est en effet ce moment qui marque un point de non-retour pour le protagoniste qui se trouve réellement être un hybride, un individu de l'entre-deux s'expérimentant autre et brouillant les grandes frontières des cosmologies que nous explorons. Genly devient lui-même cet « autre » qui lui paraissait si lointain et si différent. Leur périple sur le glacier prend la forme d'une « phase de marge » pour Genly, qui est « […] celle des transformations et des épreuves, celle où le "passant" éprouve les limites constitutives de son identité culturelle, tant individuelle que collective[37] […] ». Plus encore que dans le reste de l'œuvre, c'est à cet instant que Genly passe un point de non-retour. Il ne s'agit pas de l'élément déclencheur qui lui permet de réaliser qu'il se trompe depuis le départ sur sa façon de considérer les Géthéniens. Nous pensons plutôt que, lorsqu'il entreprend ce périple, il a déjà vécu suffisamment d'expériences sur l'astre qui l'ont amené à cette conclusion. Le protagoniste se trouve ici dans un « chronotope de la liminarité[38] », autrement dit, un chronotope qui « […] marqu[e] aussi bien symboliquement que matériellement l'entre-deux[39] », un « espac[e] où les *altérités* peuvent se côtoyer, où l'on s'expérimente *autre* également[40]. » Ce serait ainsi bien dans ce type de chronotope que Genly est pris lorsqu'il traverse le glacier avec Estraven. Les réflexions qu'il se fait pendant cette période confirment cette idée :

> Mais un ami, qu'est-ce donc en un monde où tout ami peut devenir amant au gré d'une nouvelle phase de la lune ? Pas moi, pourtant, enfermé que je suis dans ma virilité : je ne puis être l'ami de Therem Harth ni d'aucun autre spécimen de sa race. Ces créatures qui ne sont ni hommes ni femmes, ou qui sont les deux à la fois, ces êtres cycliques, lunaires, qui se métamorphosent lorsqu'une main les effleure, ou par coup de baguette magique comme les enfants de certains contes anciens, ils ne sont pas faits comme moi, ce ne peuvent être mes amis – pas d'amour entre nous. (M, 247)

Si le protagoniste réfléchit toujours aux différences entre Terriens et Géthéniens ainsi qu'au genre, ce qui lui pose un problème cette fois-ci est le fait d'être « enfermé » dans sa virilité. L'usage de ce terme pose question, celui-ci renvoyant plutôt à quelque chose de négatif, à un état dont il est incapable de sortir quand bien même il le voudrait. Ce que Genly évoque ici, ce n'est pas tant un manque de compréhension de l'autre qu'un

[37] SCARPA, Marie. *L'éternelle jeune fille*, *une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, *op. cit.*, p. 180.
[38] KOCEVAR, Savannah. *Tracer sa voix. Une ethnocritique du cycle indochinois de Marguerite Duras*, Nancy : Éditions de l'Université de Lorraine, 2023, p. 84.
[39] *Ibid*.
[40] *Ibid*.

sentiment d'incapacité à développer une amitié sincère avec cet autre. Pourtant, comme le montre l'anthropologue Baker-Cristales dans son étude de *La Main gauche de la nuit* :

> Désigné comme un mâle, Genly Ai ne doit pas transcender seulement des différences culturelles mais également des différences biologiques et de genre. Émissaire d'une autre culture confronté à de profondes incompréhensions et violences, il poursuit une compréhension interculturelle ainsi qu'une forme de réconciliation. Malgré le fait que les différences culturelles et biologiques avec lesquelles il est aux prises, ne puissent jamais complètement être transcendées, à la fin du roman, notre interlocuteur culturel triomphe[41].

Le véritable triomphe consiste à sortir de la phase d'entre-deux en atteignant la phase d'agrégation. Ainsi, contrairement à ce qu'avance l'anthropologue, Genly n'atteint pas cette dernière et reste bloqué dans la phase de marge.

Si « triomphe » il y a, il renverrait plutôt à la capacité du protagoniste à se départir, au moins en partie, de ses biais culturels afin d'aller réellement au contact d'altérités. Cela se vérifie lors du voyage sur le glacier. Si Genly questionne au début de leur périple la simple possibilité d'une amitié entre lui et Estraven, ses pensées vont bien plus loin par la suite :

> […] il me semblait, et je crois qu'il partageait ce sentiment, que c'était de cette tension sexuelle entre lui et moi, tension dont nous reconnaissions l'existence et comprenions les raisons sans rien faire pour l'apaiser, que venait de jaillir la soudaine évidence de notre grande amitié – une amitié dont nous avions tous deux un tel besoin dans notre double exil, et dont nous nous étions déjà donné tant de gages en notre long et dur voyage, que nous pouvions dès ce jour lui donner le nom d'amour. Mais l'amour avait surgi des différences qui nous séparaient, non pas des affinités et ressemblances entre nous ; et cet amour était lui-même le seul pont jeté sur ce qui nous divisait. Lui ajouter des rapports sexuels, c'eût été supprimer ce pont, refaire de nous des êtres de deux mondes différents, nous désunir au lieu de nous unir. Nous en restâmes là. Je ne sais pas si nous avons bien fait. (M, 286)

Il ne s'agit plus ici d'envisager l'éventualité d'un rapprochement. Les deux personnages sont ici décrits comme conscients d'une alchimie qui s'est développée entre eux au cours de leur voyage et aucun d'eux ne tente réellement de la rejeter. Cette amitié est la conséquence de plusieurs choses. Tout d'abord, c'est la première fois que les deux personnages se trouvent réellement seuls l'un avec l'autre. À Erhenrang, bien qu'ils aient eu de nombreux rendez-vous, ils étaient au sein d'une grande cité, entourés par tous les habitants de la ville. Ils étaient ainsi en plein cœur de la cosmologie karhaïdienne, de son cadre et de ses règles, partagées par tous. Dans le glacier de Gobrin, ils sont « seuls » au sens le plus strict du terme. Personne pour les observer ni

[41] « Ascribed male, Genly Ai has to transcend not only cultural difference but also biological and gender differences. An emissary from another culture confronting profound misunderstandings and violence, he pursues cross-cultural understanding and reconciliation. Even though the cultural and biological differences he struggles to understand can never really be transcended, by the end of the book, our cultural interlocutor triumphs. » [notre traduction] BAKER-CRISTALES, Beth. « Poiesis of Possibility: The Ethnographic Sensibilities of Ursula K. Le Guin », *op. cit.*

les juger. En plus de cela, il nous apparaît qu'au sein de ce chronotope de la liminarité, Genly arrive réellement à « s'expérimenter *autre* » et c'est ce qui lui permet d'enfin considérer le Karhaïdien comme un individu, comme étant simplement « Estraven ».

Le Guin insère donc dans son récit un questionnement autour de l'amour[42]. Genly utilise précisément ce terme dans l'extrait cité plus haut, ce qui sous-entend que la relation entretenue par les deux personnages est des plus complexes. L'autrice propose une nouvelle forme de relation amoureuse, celle-ci n'impliquant aucune forme de rapports sexuels et qui existe à travers les « différences » qui opposent les deux individus. Le protagoniste termine sa réflexion en disant « Je ne sais pas si nous avons bien fait. » (M, 286) La mort d'Estraven qui suivra plus tard, coupe en effet court à toute l'évolution possible de cette relation et laissant donc en suspens la question de rapprochements charnels. Il est évident à ce stade du récit qu'il existe bien un amour profond et une tension sexuelle entre Genly et Estraven. Le Guin présente cette grande affection comme le résultat de la reconnaissance et de l'acceptation des protagonistes de leurs différences mutuelles. Ainsi, s'unir à travers le sexe reviendrait à reconsidérer ces divergences et leurs éventuelles incompatibilités : les Géthéniens et les Terriens ne sont peut-être pas faits pour s'unir ainsi. L'autrice laisse cependant la question ouverte à la fin de son ouvrage, puisque Genly ne sait pas s'ils ont eu raison de ne pas consommer leur union.

Il est intéressant de noter que le roman arrive à son terme peu de temps après la mort d'Estraven. À cette occasion, le narrateur met l'accent sur le terme de la relation des protagonistes plutôt que sur la mort du Karhaïdien en tant que telle, comme si l'enjeu principal était la solitude que s'apprête à ressentir Genly. Ce dernier dit : « C'était la fin. Je le tenais dans mes bras, accroupi sur la neige, et c'est ainsi qu'il mourut. Les gardes m'avaient laissé faire. Puis ils m'obligèrent à me lever, et ils nous séparèrent : pour moi la prison, pour lui la nuit. » (M, 327) Nous relevons dans cet ensemble de phrases des termes qui renvoient à la mort, mais aussi à une rupture amoureuse, tels la « fin » ou l'usage du verbe « séparer ». Le périple commun des deux personnages et, de fait, leur amour se termine au moment de ce décès. Notons dans la

[42] Dans la version originale anglaise, Le Guin utilise le terme « love » qui se traduit bien en français par « amour » : « For it seemed to me, and I think to him, that it was from that sexual tension between us, admitted now and understood, but not assuaged, that the great assurance of friendship between us rose: a friendship so much needed by us both in our exile, and already so well proved in the days and nights of our bitter journey, that it might as well be called, now as later, love. » (LH, 249)

dernière phrase le fait qu'il semblerait presque que chacun des personnages se prépare à suivre une route différente, comme si le Karhaïdien n'avait pas juste disparu pour toujours mais qu'il se préparait à entrer dans cette « nuit » à laquelle Genly fait référence tandis qu'il vivait dans le « jour » avant. Dans la version originale, il n'est pas fait mention de la nuit, il est écrit : « They made me get up, and took me off one way and him another, I going to prison and into the dark. » (LH, 284) « Dark » ne se traduit pas exactement par « nuit », mais renvoie plutôt à ce qui est sombre, obscur ou même sinistre. Si les traductions paraissent lugubres, rappelons que le titre de l'œuvre *The Left Hand of Darkness* provient d'un proverbe géthénien : « Light is the left hand of darkness and darkness the right hand of light. Two are one, life and death, lying together like lovers in kemmer, like hands joined together, like the end and the way » (LH, 233), qui se traduit en français comme suit : « Le jour est la main gauche de la nuit, et la nuit la main droite du jour. Deux font un, la vie et la mort enlacés comme des amants en kemma, comme deux mains jointes, comme la fin et le moyen. » (M, 271) Ce proverbe rappelle le symbole taoïste du yin et du yang, représentés par deux gouttes, l'une blanche et l'autre noire, formant un cercle. Ces deux parties maintiennent une harmonie en parfait équilibre. La mort d'Estraven ne l'enverrait pas exactement dans une « nuit », mais dans quelque chose de « sombre » qui pour autant, ne paraît pas être considéré négativement dans les croyances géthéniennes. Au contraire, la population voit une forme d'équilibre entre la lumière et l'ombre.

Malgré cela, cet événement est celui qui sépare définitivement Genly de sa cosmologie terrienne. Tout au long de leur traversée du glacier de Gobrin, les deux personnages s'étaient créé une intimité inébranlable et impénétrable, tous deux seuls dans cette nature pourtant hostile. Puisqu'Estraven était devenu l'unique repère dans le monde du protagoniste, sa mort lui ôte la dernière personne qu'il considérait comme familière. Ainsi Genly se trouve perdu, imprégné de la cosmologie karhaïdienne, celle de son compagnon décédé, et conscient de celle dont il est originaire, qui lui est devenue étrangère à ce stade. Cela se vérifie de façon flagrante lorsque d'autres Terriens missionnés par l'Ekumen débarquent sur Géthen. Lorsque le protagoniste rencontre la responsable de ce groupe, il avance qu'« [à] ses yeux [ils] [sont] tous des êtres d'un autre monde » (M, 340), sans chercher aucunement à se dissocier des Karhaïdiens qui viennent lui souhaiter la bienvenue. Il précise d'ailleurs qu'il « […] laisse à Faxe le privilège de la saluer le premier » sans montrer de joie ni de soulagement à l'idée de retrouver ceux qui appartiennent à la même espèce que la sienne. Enfin il décrit la femme qui « […] s'avance pour [lui] serrer la main droite

comme on fait chez [lui], en [le] regardant dans les yeux. » (M, 340) S'il se rappelle toujours les coutumes de la Terre, il est présenté dans ces extraits comme un individu au regard extérieur, qui constate sans le moindre engouement une tradition dont il a connaissance. En effet, Genly n'exprime aucune joie dans tout ce passage du roman. L'arrivée de ces Terriens provoque, au contraire, une forme de gêne chez lui :

> […] comme ils me paraissent étranges, ces hommes et ces femmes que je connais pourtant si bien ! Leurs voix me semblent curieuses, trop graves ou trop aiguës. Ce sont comme de grands animaux bizarres de deux espèces différentes, des primates aux yeux pétillants d'intelligence, tous en rut, en kemma… Ils me serrent la main, m'embrassent, ne me lâchent plus… (M, 340-341)

Si Genly les trouve à ce point perturbants, c'est parce qu'il les compare aux Géthéniens dans l'extrait. Tout chez eux d'ailleurs est de « trop », tant leur conception binaire du genre que le ton de leur voix qui est insupportable aux oreilles du protagoniste. Nous retrouvons ici les problématiques du genre et de la sexualité qui le dérangeaient au plus haut point lorsqu'il venait d'arriver sur la planète. Une grande confusion apparaît d'ailleurs dans l'extrait puisque Genly arrive à en confondre genre et espèce, séparant hommes et femmes en deux ethnies différentes. Le protagoniste est montré ainsi comme incapable de retrouver ce savoir, dont il avait bien connaissance avant son périple sur Géthen, qui explique la distinction des genres dans sa cosmologie, sur sa planète d'origine. Il n'est à présent plus en mesure d'expliquer et de comprendre ce qui caractérise l'espèce terrienne, ce qui constitue un renversement incroyablement violent entre sa conception du monde au début et à la fin du roman.

À ce stade, Genly a perdu ses automatismes terriens qui l'amenaient à remettre en question le genre de chaque Géthénien. Ses biais culturels paraissent ici avoir complètement disparu. Baker-Cristales met bien en avant ce point dans son étude de *La Main gauche de la nuit* : « […] Le Guin utilise l'odyssée de son protagoniste pour imiter les expériences des ethnographes : l'immersion culturelle et une transformation personnelle positive. Ce faisant, comme dans bien d'autres de ses romans, elle explore cet aspect émotionnel du travail ethnographique sur le terrain[43]. » Il nous semble que Le Guin pousse plus loin encore cette dimension « émotionnelle » propre à l'expérience vécue par Genly. En effet, alors qu'il se sent mal à l'aise après que tous ces inconnus Terriens l'ont touché, il dit qu'« […] une fois arrivé au Palais [il] d[ût] [se] retirer aussitôt dans [ses] appartements. » Ce qui est frappant ici, c'est que le

[43] « Thus, Le Guin uses the odyssey of her protagonist to mirror the experiences of ethnographers: cultural immersion and positive self-transformation. And, in so doing, as in many of her novels, she explores this emotional side of ethnographic fieldwork. » [notre traduction] BAKER-CRISTALES, Beth. « Poiesis of Possibility: The Ethnographic Sensibilities of Ursula K. Le Guin », *Op. cit.*, p. 18.

protagoniste est physiquement incapable de supporter leur présence et que c'est plutôt le médecin karhaïdien envoyé pour l'examiner qui lui apporte sérénité et réconfort. Il raconte : « Je reçus la visite du médecin de Sassinoth. Sa voix douce et son visage, ce visage jeune, sérieux, qui n'était ni masculin ni féminin, mais simplement humain, furent pour moi un grand réconfort, une réalité familière, exactement ce qu'il me fallait. » (M, 341) Il n'y a ici aucun doute sur le fait que la présence d'un Karhaïdien, d'un individu de la même espèce que son défunt compagnon lui permet de respirer après l'arrivée de tous ces Terriens inconnus. La Terre et l'Ekumen ne sont plus pour le protagoniste les repères essentiels de sa vie, au contraire, ils sont simplement d'anciens souvenirs. C'est à ce stade du roman que Géthen, et, plus spécifiquement, la Karhaïde devient familière, chaleureuse et rassurante aux yeux de Genly, et ce, malgré toutes les douleurs qu'il a pu y subir depuis son arrivée. Notons par ailleurs que, cette fois-ci, c'est le Karhaïdien qui est considéré comme « simplement humain », sans la moindre distinction de genre.

L'œuvre de Le Guin peut tout à fait être considérée comme anthropologique, puisqu'elle met en scène « la relation entre celui qui est altéré et celui qui altère[44]. » Il nous semble bien qu'il s'agit de l'enjeu principal dans *La Main gauche de la nuit*. Les interactions entre les deux personnages sont au centre du roman et tout le propos se focalise sur l'évolution de leur relation et le contact avec « l'autre ». L'une de nos hypothèses est donc que Genly est bien « altéré par l'altérité » sur Géthen, tant parce qu'il évolue au sein des cosmologies qui sont présentes sur l'astre que, plus spécifiquement, grâce à sa relation particulière avec Estraven. Le Guin ne met pas seulement en scène une expérience émotionnelle forte vécue par le protagoniste au contact des Géthéniens. Sa relation avec Estraven dépasse de loin celle d'une simple amitié, il est question entre eux d'un amour sincère qui transcende les limites de leur espèce respective. Ce que l'autrice nous paraît donc mettre en avant, c'est plutôt cette confrontation violente entre deux personnes issues de cosmologies distinctes. Elle montre spécifiquement comment ces interactions peuvent transformer en profondeur non seulement l'individu, mais surtout tout son rapport au monde.

Malgré tout ce que nous avons montré sur Genly et son intégration dans la cosmologie karhaïdienne, celui-ci reste jusqu'à la fin du récit dans un « entre-deux », sans jamais complètement oublier sa théorie collective du monde d'origine. En faisant

[44] DESCOLA, Philippe, ALLOA, Emmanuel, LARISON, Mariana. « L'anthropologie a-t-elle une philosophie ? », *op. cit.*, pp. 23-43.

des Karhaïdiens les « humains » dans son discours, il fait un pas vers eux, mais il n'est pas définitivement agrégé à leur culture. Lorsqu'il réalise que le fils de son ancien compagnon est né de l'inceste par exemple, il ne peut s'empêcher d'avoir ce qu'il appelle un « réflexe de Terrien » (M, 345), alors même qu'il est conscient que cela n'est en rien étonnant sur Géthen. Tous les éléments que nous avons étudiés mettent en avant cette situation complexe dans laquelle se trouve le protagoniste à partir d'un certain moment dans le récit. Genly peut ainsi être considéré comme un personnage liminaire, qui reste sur le seuil des cosmologies terriennes et karhaïdiennes.

V.2.2. Sutty ou l'agrégation à une nouvelle famille

Les premières pages du *Dit d'Aka* mettent l'accent sur le fait que Sutty est profondément marquée par le terrorisme religieux qui a eu lieu sur la Terre dans sa jeunesse. Elle profite de sa venue sur Aka pour s'éloigner de sa planète d'origine. Cependant, la protagoniste se trouve plongée, au même titre que Genly, dans une « phase de marge ». Sutty s'expérimente « autre » tant à Dovza-Ville qu'à Okzat-Ozkat, où elle vit des épreuves de différentes sortes.

Nous avons détaillé précédemment l'homologie entre rite et récit que postule l'ethnocritique. Cette hypothèse nous semble particulièrement heuristique aussi pour analyser *Le Dit d'Aka* : la traversée fictionnelle de Sutty s'apparente en effet à un rite de passage. La protagoniste passe par les différentes phases de séparation, de marge et d'agrégation décrites par Van Gennep que nous avons explicitées plus tôt dans cette partie. Le folkloriste avance que :

> Par la pose ou la fixation cérémonielles des bornes ou des limites (charrue, peau de bête coupée en lanières, fossé, etc.), un espace déterminé du sol est approprié par un groupement déterminé de telle manière que pénétrer, étant étranger, dans cet espace réservé, c'est commettre un sacrilège au même titre que pénétrer, étant profane, dans un bois sacré, un temple etc[45].

Dans le roman, les seuils symboliques sont matérialisés de la même manière. Sutty quitte par exemple le carcan fermé de Dovza-Ville en utilisant un bateau. Il y a donc ici une limite matérielle entre la capitale et ses provinces à travers le fleuve qui entoure et isole la capitale. De la même manière, la protagoniste doit obtenir une autorisation de la Corporation pour quitter la métropole. Autrement dit, les frontières qui se trouvent autour de Dovza-Ville tiennent le rôle d'une barrière empêchant les citoyens

[45] VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 21.

de sortir. Il ne s'agit, bien sûr, pas des seules frontières physiques que Sutty traverse dans le roman. Elle arrive à Okzat-Ozkat de la même façon qu'elle a quitté la capitale, via le bateau qui l'a éloignée de Dovza-Ville. Le trajet à bord est détaillé puisque la protagoniste décrit les différents individus qui montent sur le pont au fur et à mesure du trajet, ainsi que les discussions entre passagers. S'il peut s'agir d'un non-lieu (si Sutty prend le temps de décrire ce qu'elle vit sur ce bateau, il n'est pas situé ni dans l'espace ni dans le temps), il ouvre surtout une parenthèse dans l'histoire, ce qui renforce l'idée que Sutty traverse une frontière d'ordre symbolique. Arnold Van Gennep rappelle par ailleurs que « […] l'embarquement et le débarquement, l'acte de monter en voiture ou en palanquin, de monter à cheval pour partir en voyage, etc., sont souvent accompagnés de rites de séparation au départ, de rites d'agrégation au retour[46]. » Pour en revenir aux caractéristiques du rite de passage, Van Gennep les subdivise selon plusieurs critères. Il « […] propose […] de nommer *rites préliminaires* les rites de séparation du monde antérieur, *rites liminaires* les rites exécutés pendant le stade de marge, et *rites postliminaires* les rites d'agrégation au monde nouveau[47]. » La protagoniste du *Dit d'Aka* passe successivement par ces différents types de rites. Ainsi, nous souhaitons, dans cette sous-partie, détailler plus précisément ces passages.

Les premières pages du roman détaillent les souvenirs de Sutty, relatifs à sa jeunesse sur Terre. La culture de l'enfance de la protagoniste ressemble beaucoup à celle du Dit et des maz. Elle arrive ainsi dans le roman dans une cosmologie ayant de nombreux points communs avec celle qu'elle a été forcée de quitter plus jeune. Arnold Van Gennep rappelle que : « […] tous les rites de départ en voyage, en expédition, etc., ont pour but de faire que la scission ne soit pas brusque, mais progressive de même que l'agrégation ne se fait en général que par étapes[48]. » Il nous semble qu'alors ces souvenirs de la Terre sont la première étape qui motive Sutty à la quitter pour se rendre sur une autre planète. Il s'agit tant d'une manière fluide pour l'autrice d'introduire l'histoire passée de son personnage aux lecteurices qu'une façon de marquer son passage de la Terre à Aka, passage qui ne se fait pas dans la précipitation ou la brutalité, mais par une longue ouverture au début du roman. Sutty dit alors que « De jour, quand [elle] retournait sur Terre, c'était toujours au village. De nuit, c'était dans l'Enclave. » (D, 11) Le narrateur précise encore : « Odeurs, visions fugitives, échos qui traîn[ent] ou miroit[ent] dans sa tête tandis qu'elle parcour[e] les rues, mang[e], se repos[e] des

[46] *Id.*, p. 29.
[47] *Id.*, p. 27.
[48] *Id.*, p. 51.

vagues de sensations infligées par les quasis auxquels elle devait commuciper, de jour, sous l'autre soleil. » (D, 11) La mention d'un soleil différent confirme qu'il s'agit ici d'une escapade mentale de la protagoniste. Les souvenirs de sa vie d'avant sont diffus, le « village » ne s'exprimant que par des nuances de lumières et de parfums qui se mêlent les uns aux autres avec des images fixes posées sans contexte, comme « […] la main brune immobile d'oncle Hurree posée sur une page blanche », ou encore « [u]ne allumette qu'on gratte, l'épaisse volute grise de la fumée d'encens, âcre, piquante, dissipée. » (D, 11) Le fait que ces visions soient si peu précises et se composent d'une superposition d'éléments sans contexte est important. En effet, si Sutty a des souvenirs de la Terre, ceux-ci restent décousus, les uns se superposant aux autres, comme s'il s'agissait déjà de quelque chose de lointain pour la protagoniste. Ces réminiscences marquent ainsi, au début du roman, la phase de séparation de Sutty avec sa culture d'origine.

La protagoniste fait ensuite référence à une « Enclave », une prison symbolique dans laquelle elle est perpétuellement ramenée pendant ses nuits. C'est bien en passant plusieurs seuils, d'ordre à la fois symbolique et matériel, que Sutty réussit à s'en émanciper. Il est écrit dans le texte : « […] la nuit reste la même, quel que soit le monde. Une absence de lumière, rien de plus. Et, l'obscurité venue, c'est dans l'Enclave qu'elle se retrouvait. Pas en rêve, jamais. À l'état de veille, avant de s'endormir, ou à l'issue d'un rêve, quand, tendue, désorientée, elle ne trouvait plus le sommeil. » (D, 11-12) Si l'institution n'est pas détaillée dans le roman, il y a clairement dans son nom l'idée de quelque chose de fermé, d'entouré, dont il est impossible de sortir. Cela est par ailleurs d'autant plus intéressant que Sutty s'émancipe de plusieurs limites et frontières pendant le roman. Nous l'avons vu, elle réussit à quitter Dovza-Ville, qui finalement correspond aussi à cette notion d'« enclave » et enchaîne par la suite plusieurs passages. Pourtant, tandis qu'elle s'endort, elle se retrouve enfermée à nouveau dans cette Enclave terrienne, celle-ci n'étant nullement décrite comme aussi agréable que ses souvenirs de la journée. Ce lieu apparaît par ailleurs dans un temps d'entre-deux, entre l'éveil et le sommeil, un moment que Sutty considère comme désagréable, tandis que ces souvenirs l'empêchent de s'endormir. Elle précise d'ailleurs qu'« [u]ne scène se déroulait, non par simples bribes, toutes de douceur et d'éclat, mais dans ses moindres détails, dans la plénitude de l'endroit et du moment ; et, une fois le souvenir lancé, elle ne pouvait pas l'arrêter. Elle devait le vivre jusqu'à ce qu'il la libère. » (D, 12) Tandis que ses souvenirs du village, là où elle vivait avec sa famille, sont diffus, agréables et colorés,

elle retrouve ici une forme de froideur et de rigueur. En écho par ailleurs avec cette « Enclave » qui enferme, Sutty n'a aucun contrôle sur le déroulement de son souvenir. Elle est forcée de le vivre jusqu'au bout et c'est lui enfin qui « la libère » lorsqu'il arrive à son terme, dans un enfermement complet donc, le terme « libérer » étant ici tout à fait évocateur.

Le début du roman présente une protagoniste qui refuse d'entrer en contact avec ce nouveau monde qui la perturbe et l'effraye, celui-ci partageant des points communs avec la Terre qu'elle a quittée. De même que Genly dans *La Main gauche de la nuit*, Sutty commence par se poser un certain nombre de questions sur sa manière de considérer les habitants d'Aka : « Mais elle était sur ce monde, dans ce monde, comment l'observer sans prendre le recul qu'il interdisait ? Il fallait qu'elle étudie l'hyperstimulation des quasis ou la clameur de la rue : elle n'avait nulle part où se réfugier pour fuir les assauts constants de la propagande, sauf à rester seule dans son appartement et à se couper du monde qu'elle était venue observer. » (D, 19) Une fois revenue au temps présent, la protagoniste se fait la remarque qu'elle porte ses propres biais culturels sur la société akienne. Il faut ici faire un parallèle entre Sutty et Genly. En effet, s'ils prêtent tous deux une attention particulière à leur manière d'observer les individus autres avec lesquels ils interagissent, Sutty cherche avant tout à s'éloigner de ce « monde » dans lequel elle est plongée. Au contraire, Genly n'hésite pas à aller au contact des Géthéniens. Il souhaite tout connaître du « monde » dans lequel il est arrivé. Dans le cas de Sutty, les termes employés renvoient à des attaques et à des tentatives de fuir, de se cacher. La protagoniste fait d'ailleurs une distinction au début de la situation entre « sur » ce monde et « dans » ce monde. « Sur » renvoie peut-être au fait de se trouve littéralement « sur » une autre planète, tandis que « dans » accentue l'idée selon laquelle elle est plongée dans une société, dans une cosmologie dont elle ne connaît rien et à laquelle elle a du mal à s'adapter. Il y a également une forme de contradiction à la fin de l'extrait, tandis qu'elle dit vouloir « […] se couper du monde qu'elle était venue observer » (D, 19), comme si elle était consciente de sa distance avec cet univers « autre ».

Au début du roman, Sutty se trouve déjà dans une phase de marge. Elle n'arrive aucunement à s'agréger et à se faire accepter dans cette cosmologie qu'elle côtoie sur Aka. Toute l'ouverture du roman concernant ses souvenirs de la Terre accentue son passage de son « ancien monde » au nouveau. Son décalage à Dovza-Ville apparaît dans son comportement, par exemple dans son taxi lorsqu'elle ne supporte plus la

propagande de la Corporation qu'elle entend à haut volume : « - La ferme ! / - Les portes du véhicule sont closes, dit le robotaxi de la voix monocorde assignée aux mécanismes répondant à des commandes vocales. / Quoique sensible à l'ironie de la situation, Sutty ne parvint pas à en rire. » (D, 19) Elle réagit ici d'une façon tout à fait inconcevable dans la capitale. Le robotaxi n'est pas capable de répondre correctement à ses demandes parce qu'elle-même ne sait pas interagir de la bonne manière avec lui. Elle précise ensuite que : « [l]orsqu'on [l]'a envoyée ici, on ne pouvait pas savoir ce qui se passerait, évidemment, mais [elle] croi[t] […] Enfin [elle] en vien[t] à [s]e dire que, peut-être, il aurait mieux valu dépêcher quelqu'un d'autre qu'un Terrien. Vu que, sur Terre, on vit le futur d'un peuple qui a renié son passé. » (D, 22) Nous l'avons déjà vu, mais Sutty se sent constamment illégitime au début du roman. Ce qui nous intéresse surtout ici, c'est l'utilisation du « on » impersonnel qui montre qu'elle ne s'inclut pas spécialement dans ces affirmations[49]. Elle ne se désigne d'ailleurs pas non plus directement comme une Terrienne, disant de manière indirecte qu'il « […] aurait mieux valu dépêcher quelqu'un d'autre qu'un Terrien » (D, 22), sans pour autant revendiquer cette appartenance. Elle ajoute ensuite qu'elle « […] n'[a] certes pas à répondre de l'endroit qu'elle [a] laissé soixante années-lumière derrière elle. Elle n'[est] pas responsable de la Terre et du saint terrorisme pratiqué sur cette planète. » (D, 25) Sutty se coupe complètement ici de la Terre. Même si elle en garde des souvenirs heureux, elle refuse d'être associée à tout ce qui se produit sur sa planète d'origine. Nous trouvons d'ailleurs une forme de fatalité dans sa façon d'énoncer les choses, puisqu'elle accentue le fait qu'elle ne compte plus retourner sur Terre.

Le décalage de la protagoniste par rapport à la cosmologie de Dovza-Ville est par la suite très marqué. En effet, nous trouvons de nombreuses occurrences du mot « erreur » dans les premières pages du roman, une fois que Sutty a terminé de parler de ses souvenirs : « Erreur, de nouveau. Erreur » (D, 29) ; « Erreur » (D, 32) ; « *Erreur, encore. Tu devrais avoir honte* [l'autrice souligne] » (D, 36), ainsi que d'autres marqueurs, tels : « Sutty prit un air stupide » ; « Sutty tâcha de prendre un air intelligent. » (D, 33) Ceux-ci montrent une protagoniste qui, non seulement n'arrive pas à s'intégrer à la cosmologie de Dovza-Ville, mais qui n'arrive en aucune façon à interagir avec les Akiens. Genly, au contraire, rencontre des difficultés à entrer au

[49] Dans la version originale anglaise, la première phrase est tournée au passif, comme si Sutty se contentait de subir son affectation : « […] *I was sent here.* ». Ensuite, la narratrice utilise le pronom anglais « *we* » qui renvoie au « nous » français et s'inclut ainsi dans un groupe général plutôt que de parler en son propre nom. (T, 12)

contact des Géthéniens au début de son aventure, mais parvient tout de même à échanger avec eux et reçoit un accueil plus chaleureux, puisque les habitants de la planète s'approchent également de lui. Lorsque Sutty arrive à Okzat-Ozkat, toutefois, elle se départit de ses réflexions négatives et commence à connaître les locaux. Elle cesse à ce moment de se contrôler et à prendre systématiquement garde à la moindre de ses paroles, en chemin vers une forme d'agrégation nouvelle. Ainsi, la protagoniste n'est pas agrégée au sein de la communauté de la capitale, mais elle n'y est pas non plus respectée en tant que Terrienne, ce qui met l'accent sur sa rupture avec sa planète d'origine. Sutty est en effet montrée comme en décalage perpétuel avec les autres dans la capitale : « Elle était épouvantée. Terrifiée. C'était de la folie de l'envoyer seule en mission. Tong avait perdu la tête. Elle n'y arriverait jamais. Elle s'assit à son plan de travail pour rédiger à son intention une requête de renvoi sur Terre. Les mots hainiens refusaient de venir. Ils sonnaient tous faux. » (D, 39) Sutty est complètement dépassée par la situation et est effrayée par l'idée de devoir interagir seule avec les Akiens. Ces derniers ne cherchent d'ailleurs aucunement à l'intégrer, au contraire, puisqu'à Dovza-Ville, « [l]es gens évitaient les sujets personnels et suivaient la ligne corporatiste en matière de politique et d'opinions, au point de reprendre Sutty si ses descriptions de sa propre planète contredisaient ce qu'ils avaient appris sur ce monde merveilleux, avancé, plein de ressources qu'était la Terre. » (D, 45)

L'histoire prend cependant une tout autre tournure à partir du départ de Sutty vers Okzat-Ozkat. C'est à partir de ce moment que sa parole se libère, qu'elle devient capable d'interagir avec des Akiens alors qu'elle a passé ce seuil symbolique que représentent les limites de la capitale. Alors qu'elle embarque sur le bac qui l'éloigne de la capitale, elle dit qu'ici, « […] les gens parl[ent]. Ils parl[ent] sans détour. Ils parl[ent] de sujets personnels, voire intimes, et ils parl[ent] tout le temps : accoudés à la rambarde, assis sur le pont, attablés, un verre de vin à la main. Un mot, un sourire de sa part suffi[t] à ce qu'on l'inclue dans la discussion. » (D, 45) Là où Sutty était terrifiée à l'idée d'adresser la parole aux Akiens, elle n'a même pas à déployer d'efforts pour y arriver ici, les gens présents sur le bateau profitant de la moindre occasion pour parler de tout et de rien. Cet événement marque un passage important pour la protagoniste. En effet, il est dit dans le texte :

> Il semblait bien qu'on la laissait libre de ses mouvements. Elle l'était aussi en ville, quoiqu'à l'intérieur d'une bulle d'isolation. La bulle avait éclaté. Elle était dehors. Cela avait quelque chose d'effrayant quand elle y réfléchissait, mais elle n'y réfléchissait guère, tant c'était agréable de s'intégrer ainsi : une voyageuse ordinaire parmi des voyageurs ordinaires, une personne comme on en côtoie tous les jours. » (D, 45-46)

La libération salvatrice qu'elle vit à partir du moment où elle embarque sur le bac ne lui a été possible qu'avec l'autorisation de la Corporation. En parlant du « dehors », elle renvoie à l'extérieur de la capitale, extérieur qui se rapporte plutôt au *saltus*. Notons par ailleurs qu'elle se trouve à ce moment sur l'eau, en un espace naturel non délimité qui s'oppose complètement à la « bulle » à laquelle elle fait référence plus tôt. Le fait de s'éloigner des nouvelles technologies et de la concentration de population présentes à Dovza-Ville permet finalement à Sutty de se sentir mieux, plus à l'aise. Alors même qu'elle n'est pas libre de ses mouvements sur le bac, qui suit un chemin prédéfini, elle éprouve une plus grande liberté en entrant dans cet environnement inconnu.

Sutty cherche à se fondre dans la masse, à être une personne « ordinaire » parmi d'autres personnes « ordinaires ». Le but essentiel de Sutty dans son histoire est bien celui de trouver sa place, une place qu'elle n'a plus sur Terre et qu'elle ne réussit jamais à obtenir en vivant à Dovza-Ville. Puisqu'elle cherche à s'intégrer, à ressembler aux Akiens, elle ne peut que réfléchir à chacun de ses mots, à chacune de ses phrases. Si elle perd cette habitude au fil du temps qu'elle passe à Okzat-Ozkat, à son arrivée dans la pension où elle va résider, elle ne manque pas de se corriger une fois encore :

> Erreur. Elle n'aurait pas dû le remercier. Les remerciements appartenaient au registre du « discours servile ». Les formules honorifiques, les salutations, les demandes de permission et les expressions de fausse gratitude, tous ces fossiles de l'hypocrisie primaire étaient des obstacles à la franchise entre producteurs-consommateurs. C'est ce qu'elle avait appris, en ces termes, presque dès son arrivée. (D, 56)

Un nouveau seuil symbolique est passé dans cet extrait. En effet, la protagoniste n'utilise aucune formule de politesse lorsqu'elle se trouve à Dovza-Ville, en accord avec la cosmologie locale. Toutefois, une fois arrivée à Okzat-Ozkat, elle retrouve ses anciens réflexes de Terrienne face à la gentillesse dont fait preuve le garçon qui la guide dans la pension. L'extrait cité ci-dessus nous permet de pointer le fait que ces expressions de remerciements ou de salutations ne sont pas seulement mal vues sur l'astre, mais qu'elles appartiennent au « registre servile » (D, 56), un registre connoté très négativement donc. Pourtant, à Okzat-Ozkat, Sutty n'est pas la seule à employer ce type de formules, les citoyens s'en servant entre eux malgré les règles établies par la Corporation. Dans cette ville, nous ne retrouvons pas cet aspect déshumanisant propre à la capitale où les individus ne sont vus que comme des « producteurs-consommateurs », littéralement des personnes qui ont pour seuls rôles ceux de produire et de consommer. À Okzat-Ozkat les citoyens sont avant tout perçus comme

des êtres humains doués de leur propre personnalité et sensibilité, ce qui amènera Sutty à s'ouvrir et à progressivement s'intégrer au sein de leur cosmologie. Si la protagoniste dit ici qu'elle fait une « erreur », nous constatons qu'elle retrouve une forme d'humanité de laquelle elle avait été coupée à Dovza-Ville où ne comptent que l'efficacité, la rigueur et le travail. Ce qui ressort de notre analyse, c'est que la planète d'Aka est une réplique déformée de la Terre telle que l'a décrite Sutty au début du roman. Une partie de l'astre est fascisante, portée sur les nouvelles technologies et une autre l'est bien moins et est surtout plus ancienne. Ainsi, Okzat-Ozkat est un lieu libérateur pour Sutty, là où Dovza-Ville se présente comme la continuité de « l'Enclave » que la protagoniste évoque dans les premières pages du roman.

Des liens peuvent se faire entre les histoires de Sutty et de Genly. En effet, une même thématique revient lors des voyages de chacun de ces protagonistes, celle de la question sexuelle. Si celle-ci s'avère tout à fait problématique pour Genly, la protagoniste du *Dit d'Aka* ne s'interroge pas aussi longtemps sur les conséquences d'un acte sexuel avec un individu d'une autre planète. Ce moment du récit, où elle décide de partager l'intimité de Kiéri, une Akienne, mérite que l'on s'y attarde parce qu'il revêt le rôle d'un « passage » pour Sutty. Van Gennep avance, dans son ouvrage *Les rites de passage* que « [l]e coït est nettement, dans les deux cas, un acte d'union et d'identification[50] […] ». Ainsi, lorsque Sutty accepte le rapport charnel proposé par l'Akienne, elle est d'autant plus intégrée à sa communauté. En effet, elle dit que « [d]ans sa bouche, les mots *partager* et *dormir* avaient un sens précis : partager, cela signifiait loger à deux, et dormir, joindre les sacs de couchage. » (D, 185) La protagoniste met ici l'accent sur les mots utilisés par Kiéri pour montrer d'une part leur différence d'usage sur Terre et sur Aka, mais surtout pour mettre en avant ce moment particulier et l'importance du choix qu'elle va faire. Elle précise juste après que : « Lorsqu'elle s'en avisa, [elle] hésita plus que jamais ; mais la passivité cultivée au cours de ce voyage l'emporta sur sa réticence, et elle accepta. Le sexe ne comptait plus depuis la mort de Pao. C'était une chose qu'on désirait, dont on avait besoin. Parfois, son corps exigeait un contact, des caresses. Du moment qu'on n'attendait d'elle aucune sorte de sentiment, elle était capable d'éprouver des sensations. » (D, 185) Sutty évoque ici son ancienne compagne terrienne, Pao. Elle donne des détails sur leur relation plus loin dans le roman, avançant : « Nous *étions* un couple, un ensemble. Comme des maz. Les deux qui n'étaient pas Deux, mais Un. » (D, 235) Sa

[50] VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 48.

moitié est cependant décédée lors de l'une des Guerres saintes que la protagoniste évoque au début du récit. Sutty est ainsi en deuil au début du roman. Le deuil implique un travail de séparation avec la morte et donc un rite de passage. Van Gennep précise : « c'est un état de marge pour les survivants, dans lequel ils entrent par des rites de séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société générale (rites de levée du deuil)[51]. » Le voyage initiatique de la protagoniste joue ainsi un rôle double : elle est initiée à la culture du Dit et parvient ainsi à faire son deuil.

Ainsi, contrairement à Genly, Sutty fait le choix de s'unir à Kiéri, mais le rapport sexuel partagé entre les deux femmes n'est pas du même ordre que celui qui aurait pu exister entre Genly et Estraven dans *La Main gauche de la nuit*. En effet, dans *Le Dit d'Aka*, les deux personnages n'entretiennent pas une amitié ou un amour profond en dehors d'une relation physique. La description de l'acte dans le roman est par ailleurs tout à fait révélatrice : « [Kiéri] fai[t] l'amour à Sutty brièvement, énergiquement, puis s'endor[t] pressée contre elle. Elles évoqu[ent] deux bûches d'un feu de camp, song[e] Sutty ; peu à peu, elles se consum[ent], se laiss[ent] engloutir par la chaleur ambiante. » (D, 186) Notons que Kiéri est à l'origine de l'action, tandis que la protagoniste se contente de se laisser faire. Le parallèle qui est fait entre les deux femmes et des bûches n'est pas évocateur d'un rapport passionné. Cela donne tout de même une autre indication sur l'utilité de ces caresses qui permettent aux deux femmes de se réchauffer mutuellement dans le froid de la nuit. L'acte sexuel ne relève donc pas ici d'amour ni de passion. Cependant, il laisse entrevoir une forme de proximité dans la manière dont Sutty les décrit. Les deux femmes sont toutes deux des « bûches », sans la moindre distinction. En l'absence du contexte, elles pourraient tout aussi bien appartenir à la même espèce.

L'autrice propose ainsi deux agrégations qui se déroulent selon des conditions complètement différentes. Ce qui est intéressant, c'est que Sutty rencontre une communauté autre. Elle n'entretient pas du tout les mêmes relations avec les Akiens que celle que partagent Genly et Estraven. Sutty apprend donc réellement à « faire monde(s) » avec des individus originaires d'Aka, là où Genly vit quelque chose de plus intime, de plus introspectif, et apprend ainsi à connaître l'autre en tant qu'individu. Revenons à Sutty plus spécifiquement. À la fin du roman, une fois de retour à Dovza-Ville, celle-ci rencontre des membres de la Corporation afin de faire légaliser le Dit, sa pratique et celle de la lecture des livres anciens :

[51] *Id*., p. 211.

> […] [L]es premiers cadres entraient dans la salle de réunion. Deux hommes et deux femmes, en bleu et marron. Il n'y eut, bien sûr, ni salutations, ni formules de politesse ; mais il fallut faire les présentations. Sutty observa leurs visages, au fur et à mesure. Des visages de bureaucrates. De pouvoir. Confiants, lisses, assurés. Fermés. Des variations sur celui du Moniteur. Mais c'était le visage de Yara qu'elle avait à l'esprit lorsque le marchandage commença. / Sa vie à lui, voilà ce qui sous-tendait son marchandage. Sa vie, la vie de Pao. Tels étaient les enjeux intangibles et incalculables. De l'argent réduit en cendres, de l'or jeté dans la rivière. Des traces de pas sur l'air. » (D, 259-260)

La fin du roman peut être mise en parallèle avec celle de *La Main gauche de la nuit*. En effet, les derniers mots sont dédiés à un individu, mort au cours de l'histoire, auquel les protagonistes tenaient particulièrement. Dans le cas de Genly, le décès d'Estraven continue de le hanter et il cesse d'opérer en tant qu'Envoyé de l'Ekumen. Pour Sutty en revanche, la mort de Yara lui donne la détermination et l'assurance nécessaire pour reprendre son rôle d'Observatrice pour l'Ekumen parce que cela lui permettra de protéger le Dit et ses adeptes. Nous nous trouvons, dans les deux cas, face à un conflit de cosmologies. Genly souffre d'une fin difficile car son repère dans le monde est mort. De son côté Sutty n'est justement plus dans une situation d'entre-deux. Même si elle garde en mémoire la cosmologie terrienne, elle embrasse pleinement celle d'Okzat-Ozkat. Il y a un changement dans la personnalité de la protagoniste, celle-ci ayant passé plusieurs seuils symboliques au cours de son voyage et le but de ce rite de passage étant bien de la « faire passer […] d'un état social à l'autre[52] ».

Le Guin présente donc dans ce roman une nouvelle manière d'être agrégé au sein d'une autre communauté. En trouvant à Okzat-Ozkat une culture proche de celle de son enfance, Sutty se départit du carcan qu'elle s'était imposé à Dovza-Ville et, plus largement, depuis son départ de la Terre. À la fin de l'œuvre, son unique but est de protéger à tout prix les maz et la communauté d'Okzat-Ozkat, de même que la lecture des anciennes littératures akiennes. Son objectif principal n'a, dès lors, plus rien à voir avec sa Terre d'origine, qu'elle a définitivement délaissée au profit de la société d'Okzat-Ozkat. Si Genly, dans *La Main gauche de la nuit*, se trouve bloqué dans une situation d'entre-deux inextricable au terme de son hybridation avec la cosmologie karhaïdienne, Sutty, elle, est bien plus largement intégrée au sein de cette nouvelle cosmologie.

[52] SEGALEN, Martine. *Rites et rituels contemporains*, *op. cit.*, p. 43.

V.2.3. Lorca ou quand la famille est ailleurs

Le protagoniste des *Furtifs* ne fait pas exception à la règle en termes d'hybridation culturelle. De la même manière que pour les deux autres protagonistes que nous venons de traiter, un individu en particulier tient un rôle déterminant dans sa trajectoire individuelle : son ex-femme Sahar. Le protagoniste échange régulièrement avec elle, mais surtout, elle ne quitte pas son esprit tout au long du roman. Lorsqu'il l'appelle pour lui montrer le furtif céramifié, preuve pour lui que leur fille est encore en vie, il s'attend à ce qu'elle le rejette et refuse de lui parler. Il est écrit dans le texte : « […] Sahar avait déroulé une nouvelle plage de silence, coupée par un court ressac de papiers qu'on déplace, puis une plage derrière la plage, encore plus longue, encore plus plane, un authentique piège à relance – cependant, j'avais tenu. Enfin est venu le miracle que j'attendais depuis neuf mois […] » (F, 35). Le protagoniste crée un rapport très particulier avec son ex-femme, celui-ci relevant presque d'une forme d'obsession admirative.

Sahar est montrée dans le récit comme récalcitrante, remettant toujours en doute la parole de son ancien compagnon et s'opposant à ses idées, mais elle est décrite aussi comme une femme forte et intelligente. Le protagoniste passe d'ailleurs un temps considérable à ressasser leur ancienne relation, à s'interroger sur les pensées de son ex-femme :

> […] Est-ce qu'elle [Sahar] avait peur pour moi ? Pensait-elle que j'avais déconné en attaquant ces miliciens ? Ou elle était heureuse, sans le dire, que j'aie voulu la protéger ? même aussi connement ? Encore une fois, je n'avais pas pu lui parler, encore une fois la rencontre était repoussée, cette fois-ci par ma faute, bien que j'eusse le sentiment qu'enfin nous allions nous retrouver, enfin discuter de Tishka. Elle aurait adoré jouer ici, Tishka. Elle aurait eu peur et adoré à la fois, ce chaos, ce matelas tout doux où elle aurait imprimé son petit pied en poussant de toutes ses forces pour que ça fasse un creux. (F, 58)

La femme et la fille se confondent ici dans la même réflexion, l'une menant à l'autre. L'extrait démontre une connexion forte entre le père et sa fille à travers une appropriation de la personnalité de Tishka par Lorca. Le père supplante en effet la fille pendant une grande partie du roman. Ce que les lecteurices connaissent de Tishka, c'est uniquement ce que le protagoniste imagine d'elle. Notons qu'alors, bien qu'il soit incapable de savoir ce que Sahar pense de lui, il est en revanche capable de dire avec certitude ce que sa fille aurait fait et ressenti. Bien que Lorca soit instinctivement persuadé que sa fille est en vie, il apporte des preuves matérielles à son ex-femme pour appuyer son raisonnement, pour se justifier auprès d'elle. Il dit, par exemple, alors qu'il l'attend dans un café : « Machinalement, je palpai le sac de sport posé à mes

pieds. Dedans, il y avait la preuve que je n'étais pas fou. La preuve que j'avais eu raison. Au moins sur ça. » (F, 69) La narration met l'accent sur le fait que Sahar, éplorée et inconsolable, n'arrive pas à se projeter autant que Lorca, qui sent instinctivement que leur fille est toujours en vie.

Dans son œuvre de science-fiction contemporaine donc, Damasio met en avant une vision de la famille très classique. Il bouscule toutefois le modèle du héros viril tel qu'entendu au sens traditionnel du terme – un homme fort physiquement, qui ne laisse paraître que peu d'émotions – pour au contraire montrer un protagoniste qui est guidé par l'instinct. Lorca incarne ces nouvelles virilités, plus sensibles, plus proches des enfants, là où Sahar est la femme forte, qui se trouve peut-être ici dans l'erreur. Ce traitement des genres est d'autant plus intéressant puisque l'approche entre humains et furtifs que propose l'auteur passe précisément par l'émotion et la sensibilité.

Nous avions noté le décalage de Lorca avec ses camarades chasseurs, mais également avec la cosmologie d'Orange. Cette particularité va lui permettre de « sauver » l'humanité en initiant une dynamique d'hybridation avec les furtifs. Nous l'avons montré précédemment avec le « monomythe » de Campbell, mais Lorca suit bien le chemin habituel du « héros ». Un dialogue entre le protagoniste et Arshavin montre bien les singularités de Lorca :

> - Un militaire ? Toi ? Je n'ai jamais formé quelqu'un d'aussi peu soldat dans l'âme ! Tu es un anarchiste, Lorca, de la chienlit de civil, tu es inapte à respecter la moindre hiérarchie ! / - Pourtant je te respecte, toi. / - Tu respectes l'homme en moi. Pas le chef ! Un vrai militaire, c'est quelqu'un qui respecte le chef – n'importe quel chef – fût-ce le dernier des abrutis. Tu pourrais respecter un abruti ? – Non. / - CQFD. Je vais te le dire, Lorca : des profils comme le tien, on en croise tous les cinq ans, au mieux. Normalement, des garçons comme toi ne passent pas le pré-recrutement : tu es une anomalie. Une anomalie que j'ai recrutée et entretenue. / - Je sais… » (F, 62)

Le chef le désigne comme « une anomalie ». Il reconnait que le protagoniste n'est pas à sa place dans l'armée. En le traitant d'« anarchiste », il laisse entendre que Lorca est celui qui va répandre « le désordre politique [et] social[53] » dans le roman. Arshavin prévient ainsi du futur du protagoniste qui va mettre à mal le système d'Orange et bousculer les croyances de ses habitants. Le personnage précise tout de même : « [u]ne anomalie que j'ai recrutée et entretenue. » (F, 62) Puisqu'Arshavin est présenté comme un individu réfléchi, ainsi que comme le mentor de Lorca, cette déclaration laisse clairement penser que, malgré le décalage évident dont le protagoniste fait preuve, celui-ci est l'élu qui viendra révolutionner l'ordre social. C'est bien lui et non un autre

[53] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Anarchiste », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/anarchiste

qui a été choisi par Arshavin. Le protagoniste en est par ailleurs conscient, nous pouvons le constater dans l'extrait, il sait qu'il n'est pas à sa place et qu'il n'est là que grâce au soutien de son supérieur.

Nous avons détaillé la relation qu'entretiennent Lorca et Sahar au début du roman, mais il est important de plus spécifiquement détailler la famille Varèse, que composent le couple et Tishka, pour mieux mettre en avant ce « décalage » dans lequel se trouve le protagoniste. Tout le moteur de l'histoire pour Lorca est de reconstituer sa famille, de ramener leur fille auprès d'eux, et ce, avant même qu'il ne s'intéresse aux moyens de communiquer avec les furtifs. Alors qu'il se trouve en pleine chasse dans le C3, Lorca perçoit des traces de sa fille à de nombreuses reprises, comme si celle-ci était encore vivante, mais sous une autre forme. À propos de l'âme des morts, le folkloriste Van Gennep avance que, dans nombre de croyances traditionnelles :

> […] même si l'âme a été séparée des vivants et agrégée au monde des morts elle peut aller ensuite en sens inverse et reparaître parmi nous, soit d'elle-même, soit sous la contrainte d'autrui. Le mécanisme est parfois très simple : il suffit que l'âme se réincarne dans une femme et réapparaisse sous forme d'enfant : tel est entre autres le cas chez les Arunta de l'Australie, qui pensent que les âmes sont embusquées dans des pierres, des arbres, etc., et de là s'élancent dans les femmes, jeunes, grasses et appétissantes[54].

Il est question ici d'un processus inverse, de l'âme d'une enfant morte qui s'incarne dans l'environnement. En effet, où qu'il aille tandis qu'il évolue en territoire furtif, Lorca est assailli par des souvenirs de sa fille :

> À mesure que je monte, les souvenirs giclent, des geysers. Ça fuse tellement intense qu'à plein de moments, je ne distingue plus le présent du passé. Les temps fusionnent. C'est comme si sa voix se précipitait chimiquement dans l'air, ses mots éclatent en flaques tendres, son rire explose dans le couloir et il me guide. Instinctivement, je suis le parcours « familier », celui qu'on faisait toujours, peu ou prou – l'échelle de corde dans le salon aux hipposofas, le dédale mou, la trappe, puis la cuisine miniature, le chamboule-tout où elle jette les balles-qui-parlent et le parc à doudous fous où les peluches font la fête – là ça ne marche plus, les doudous sont déchargés et c'est un peu triste. (F, 128-129)

La description qui est faite de ces réminiscences est des plus violentes, comme si le protagoniste se faisait agresser par ces souvenirs si intenses. Ce passage met en avant une première forme d'hybridation dans la vie du protagoniste, celle-ci confirmant son décalage puisqu'il n'est pas réellement « là » à ce moment précis. Notons également que Lorca est dirigé par des sons plutôt que le visuel. L'univers sonore est bien celui que privilégient les furtifs, signe ici que Tishka est bien passée de « l'autre côté » en se métamorphosant en créature furtive. L'extrait ci-dessus met en avant un parcours « familier » qui renvoie ainsi à la « famille » que le protagoniste cherche

[54] VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 231.

désespérément à retrouver. Le dernier élément qui montre bien le décalage de Lorca par rapport au réel se trouve dans le temps de la narration. En effet, le présent est employé pour décrire toutes les actions que Tishka faisait par le passé, lorsqu'elle se rendait au musée avec ses parents. Il ne fait aucun doute que le protagoniste est absolument perdu sans les repères que représentait pour lui sa famille. Il n'est plus capable de vivre dans le présent et ne cesse de superposer deux temporalités, tandis qu'il évolue dans cet habitat furtif. Le lieu dans lequel il vit ces perturbations n'est pas sans intérêt. Il se trouve à cet instant au sein du C3, qui n'a été habité que par des furtifs depuis des années, sans la moindre présence humaine. Il se trouve ainsi à la fois en contact avec ses souvenirs passés qui le rattachent à Tishka, mais il interagit également avec la manière de vivre des créatures furtives et donc n'arrive pas à rester ancré dans le présent.

Le protagoniste se caractérise toujours par rapport à son statut de père ou de mari. Il y a systématiquement un rappel de l'importance de la famille dans le roman. Le phénomène que nous venons de décrire, où Lorca est partiellement pris dans ses souvenirs et dans son présent, est loin d'être unique. Nous le retrouvons à plusieurs reprises dans le roman, par exemple lorsqu'il se trouve dans un parc pour enfant d'Orange : « Disons quoi ? Que je serais allé dans des squares standard, blindés à craquer de mômes, pour y entendre leur joie trouer le bleu. Ce haché de cris qui est la vie. J'y aurais cru sentir Tishka courir à travers les buissons, glisser sur le toboggan entre deux petits Blacks toniques qui fusaient à même le métal sur leurs jeans épais, Tishka nicher dans la cabane et passer sa tête – on joue à trappe-trappe ? » (F, 162) Une fois encore, le protagoniste visualise sa fille habitant l'espace, comme si son image se superposait sur la réalité. Ce qui est cependant encore plus marquant dans cet extrait, c'est le fait que Lorca fait parler sa fille dans son esprit. Le passage ne donne pas plus de détails, mais soit le protagoniste imagine les paroles de sa fille, comme s'il les entendait réellement, soit il parle à sa place, l'incarnant tel un acteur. L'esprit de Lorca est donc montré comme étant connecté à celui de Tishka, qui se superpose au sien, à tel point qu'il est difficile de savoir s'il ne s'agit que de l'imagination du protagoniste ou si celui-ci possède bien une partie de sa fille en lui. Nous nous interrogeons à propos de cette distinction car, dans un autre extrait du roman, Lorca affirme que son ancienne compagne « ne sor[t] pas de [lui] » (F, 159) : « J'eus une pulsion qui monta et retomba aussi vite en piqué dans le moelleux de mon oreiller. Pas la peine. Même après un an de célibat, Sahar ne sortait pas de moi. Elle prenait encore toute la place sous ma peau. Et dans mon âme, c'était pire. J'aurais eu l'impression de

la tromper rien qu'en effleurant Saskia. » (F, 159) Nous l'avons montré plus tôt dans cette sous-partie, mais Sahar se montre froide et distante avec son ancien compagnon. Rien dans son comportement ne laisse penser qu'un amour ou qu'une alchimie existe encore de son côté. D'une certaine manière donc, le mari s'approprie la femme avec laquelle il dit faire corps et, si l'on peut dire, « faire âme » commune.

Après plusieurs confrontations au début du roman, l'ancienne compagne du protagoniste évolue et retrouve l'espoir de revoir un jour sa fille. Elle accompagne dès lors le groupe de chasse de Lorca, qui s'emploie à mieux comprendre les créatures et à tenter de communiquer avec elles. Les deux personnages se retrouvent ainsi ensemble, à l'endroit où leur union avait donné naissance à leur fille :

> Il tremblait, pareil à un adolescent, lorsque je lui ai enlevé ses vêtements, il est resté d'abord debout, presque en retrait, hiératique, comme s'il n'y croyait pas, que ça revenait de trop loin pour lui, il ne disait plus rien, je n'ai pas su si je devais continuer… puis j'ai passé ma main sur sa joue et j'y ai senti la pluie… une pluie qui ne venait pas du ciel… et j'ai souri, j'ai souri de le sentir si amoureux, si bouleversé que je puisse encore, à nouveau, avoir envie de lui. (F, 429-430)

Sahar redécouvre son mari, un Lorca changé par la perte de leur fille et surtout par son désir de la retrouver. Dans cet extrait, nous retrouvons l'éternelle sensibilité du protagoniste. C'est à cet instant que la famille Varèse se « reforme ». D'ailleurs, lorsque le protagoniste décrit leurs ébats, il s'intègre à Sahar en utilisant la première personne du pluriel, comme s'ils ne faisaient qu'un : « Nous sommes tombés sur les duvets à force de nous serrer comme des fous, de nous embrasser au milieu des buissons, j'avais tellement espéré ce moment, ce retour, enlacer ce corps, retrouver sa grâce, j'étais submergé, on a roulé […] » (F, 430). Les deux personnages redécouvrent leur corps en plein air, là où ils avaient conçu Tishka. Un espace du *saltus* donc, dans lequel il n'y a personne pour les observer. Un parallèle peut ici être fait entre le lieu de conception de Tishka et sa future transformation en furtive.

Lorsque leur enfant revient, les pensées de Lorca tendent à confirmer que toute son existence est liée à celle de Tishka. Le premier sentiment qu'il évoque est la peur : « Ma terreur, ma terreur profonde est qu'elle reparte… qu'on n'arrive pas à la retenir près de nous. Depuis sa disparition, j'ai échafaudé six cent seize scénarios, quoi faire, selon, pour toutes les situations, si jamais, si elle…, je croyais – si jamais elle revenait – et là, je reste coi, assis dans mon duvet comme une poutre cassée. » (F, 433) Nous retrouvons cette précision numératienne dans le discours du protagoniste, qui a ici quelque chose d'un peu ironique (« six cent seize ») et met en avant les expériences du protagoniste. Celles-ci se superposent à cette alchimie puisqu'il est capable de

reconnaître sa fille sans le moindre doute, en se basant sur l'ouïe plutôt que sur ses autres sens :

> Ce qui est fou est qu'elle a conservé sa voix, sa voix est intacte. Elle a un peu mûri et elle déforme ou avale certaines syllabes comme quand elle avait deux ans. Mais le timbre et le ton, c'est le sien, sans aucune hésitation possible. Et c'est même ça qui fait qu'on ne peut plus douter une seconde que ce soit elle, que ce soit notre fille, malgré toutes les métamorphoses qui la traversent, qui la travaillent. (F, 435)

La voix de Tishka, qui est l'élément ayant le plus changé depuis sa disparition, est ce qui permet à son père de savoir qu'il s'agit bien d'elle. À ce stade du récit, Lorca est plus que jamais familiarisé avec la cosmologie furtive. En cherchant sans relâche son enfant, il a rencontré les créatures, a évolué dans leurs habitats, a tenté de comprendre leur langue, leur écriture et se trouve ici capable de renouer avec sa fille en partie grâce à cela. Les pensées de Sahar se distinguent de celles de Lorca :

> J'avais si peur de trouver un monstre. Combien de rêves j'ai faits où elle revenait défigurée, grouillante d'insectes, avec des pinces à la place de ses pouces ; combien de cauchemars où je cherchais ses jambes, où elle essayait de m'appeler avec sa face de poulpe ? Ses mains n'ont pas changé, ce sont toujours ses petites pognes pouponnes de putti, de bambine, une motte de bonheur sous les doigts, c'est toujours aussi sa bouche, ses joues de pêche, son nez, tout est là, à sa place naturelle et pour le reste, je me rends compte que je suis prête à tout accepter – qu'elle restera, quoi qu'il arrive et quelle que soit la manière dont elle mute, mon enfant. Tant que je pourrai entendre sa voix et sentir du sang chaud irriguer ses veines. (F, 435)

Lorsqu'elle décrit Tishka, elle rappelle l'aspect terrifiant du furtif, celui qui peut provoquer méfiance et terreur de la part de ceux qui n'ont pas appris à interagir avec les créatures, une réaction normale puisque son seul désir est de retrouver sa fille et de la garder auprès d'elle.

Une fois la famille réunie, Lorca continue de mettre l'accent sur l'union si particulière qui les lie tous trois :

> Nous sommes restés comme ça, tous les trois, le reste de la nuit, jusqu'à ce que le ciel commence à s'éclaircir à l'est et que Tishka file hors du duvet et aille se cacher je ne sais où. Nous sommes restés lovés contre elle, plus unis qu'une portée de chiots, à fondre ensemble comme sucre dans la somnolence liquide, à toucher cette infini simple d'appartenir, une coulée d'heures, au même cosmos chaud. (F, 435)

Notons tout d'abord le fait que Tishka revient pendant un temps du *saltus* où même ses parents ne peuvent la voir. Lorsqu'elle réapparaît, elle est donc directement associée à l'univers du sauvage. Cela ne manque pas de se vérifier lorsqu'elle se dissimule une fois que le soleil commence à se lever : telle une créature nocturne, elle craint l'exposition au soleil. Si la fin de l'extrait reste dans une description animale, les personnages sont associés à des « chiots », autrement dit un animal de compagnie, domestiqué, qui ne rappelle pas directement le monde sauvage ou une forme de

violence. Au contraire, Tishka et ses parents évoquent plutôt ici une certaine innocence de l'enfance, laissant ainsi penser que, malgré ses transformations, la fille reste aussi inoffensive qu'une enfant normale ayant grandi avec ses deux parents. La référence à la « portée de chiots » amène en revanche l'idée d'une relation fraternelle entre les trois personnages, et non pas celle qui lie des parents et des enfants.

Nous avons déjà mis l'accent sur la sensibilité du père dans le roman. Il y a quelque chose des fantasmes de l'homme enceint[55] dans les propos de Lorca. Il est celui qui comprend son enfant, qui est capable de penser exactement comme elle, d'imaginer les phrases exactes que celle-ci dirait, etc. L'amour entre Lorca et Tishka est essentiel dans le roman. Leur relation dépasse en effet celle que pourraient entretenir un père et sa fille. En effet, Tishka paraît faire partie de Lorca, comme si de son existence à elle dépendait celle du protagoniste. Plus qu'une simple famille, les deux personnages s'hybrident mentalement tout au long du récit et, à la fin du roman, cette fusion passe également par une hybridation physique. Celle-ci est déjà annoncée d'une certaine manière lorsque Lorca retrouve sa petite : « À un moment, j'ai pris ma fille contre moi, sur mon ventre, comme lorsqu'elle n'était qu'un nourrisson et que tout son corps tenait entre ma poitrine et mes hanches et je l'ai sentie lentement se relâcher, sombrer dans l'enchantement d'une confiance absolue, plonger à grande profondeur dans le sommeil et m'y emmener à l'unisson, cœur contre cœur, souffle sur souffle, dans l'évidence d'une fusion fauve. » (F, 435-436) De ce couple qui ne respire et ne vit que comme une seule et même entité, la mère est exclue. Par ailleurs, c'est sur son ventre que le protagoniste pose sa fille, comme s'il rectifiait par là le fait qu'il est celui qui aurait dû la mettre au monde. Les corps et les cœurs sont à l'unisson avant même la réelle hybridation physique qui va lier les personnages à la fin du roman. Nous trouvons déjà ici les termes de « fusion », qui est associée au « fauve », laissant penser à une hybridation animale et sauvage.

C'est à ce moment du récit que Lorca confirme que son ultime quête était celle de retrouver sa fille à tout prix : « J'ai su alors que ma quête avait touché un roc d'or. Le futur pourrait déplier ses arcanes et ses pièges, m'échapper au point de m'arracher un à un tous ceux que j'aimais, il n'entamerait jamais ce roc rond de tendresse viscérale que Tishka m'avait livré, sans même y penser, sans intention. » (F, 436) Une fois son objectif rempli, rien ne peut lui retirer le plaisir qu'il a ressenti en la retrouvant et en

[55] Nous renvoyons nos lecteurices à l'étude de cas de Freud sur le Président Schreber, reprise par Lacan, que nous avons déjà mentionnée et qui traite d'un fantasme masculin de « devenir femme » afin d'enfanter, dans Lacan Jacques. *Les psychoses*, Éditions du Seuil, 2018 (1981).

faisant à nouveau corps avec celle-ci. Ainsi, le protagoniste est arrivé au terme de sa « quête » et n'a ainsi plus d'intérêt à aller plus loin. Cette réflexion de sa part laisse déjà penser que la mort du personnage est proche, puisqu'il n'a plus rien à accomplir. Nous avions, plus tôt, mis en avant le fait que Lorca se considère vide sans sa femme et sa fille. Il nous appartient ici de préciser une nuance qui devient de plus en plus flagrante au fur et à mesure que les derniers chapitres du roman se déroulent. Lorsque Saskia évoque la traduction de la phrase en langue furtive laissée par Tishka à plusieurs endroits de la ville d'Orange, elle dit :

> Varech avait bien dit « maman amour papa ». En suggérant que ça pouvait sonner comme une condition : à savoir que maman aime à nouveau papa, et dans cet ordre ? Comme si elle savait d'intuition, la gamine, que papa aimait déjà maman ? Comment ? À cause de l'appart mausolée dans lequel Lorca n'avait jamais voulu m'inviter et dont j'avais feuilleté les captations dans les fichiers ? Cet appart où Sahar était partout sur les murs, presqu'autant que Tishka ? (F, 439)

Notons ici l'occurrence du terme « mausolée » pour désigner le lieu de vie de Lorca. Le protagoniste a érigé un « monument funéraire » en l'honneur de sa femme et de sa fille. Pourtant, celui-ci croit toujours que Tishka est vivante et Sahar l'a simplement quitté. Ce descriptif de l'appartement du protagoniste sert à deux niveaux. Tout d'abord, il renforce l'idée selon laquelle la fille est bien morte, d'une certaine manière. Bien que tout dans le roman montre qu'elle est devenue furtive, elle a bien disparu de l'humanité et existe dans le monde sur un plan différent, invisible aux yeux des autres et perceptible seulement par certains. L'évocation du mausolée laisse penser que Lorca, qui vit en ce lieu, va forcément finir par « passer de l'autre côté », celui des morts.

Ce lien si spécial entre père et fille se concrétise jusque dans la mort. Tishka est celle qui reste auprès de son père alors qu'il s'apprête à rendre son dernier souffle. Lorca est alors capable de voir sa fille sans la figer justement parce qu'il est en train de mourir :

> Tishka est debout, face à moi. Les boucles de ses cheveux sont d'un ambre liquide, elles semblent ruisseler vers le haut, une fontaine à l'envers, en variant du blond d'orge au roux d'un écureuil. Ses yeux effilent une amande et au centre, ses prunelles balayent des teintes oscillantes de vert qui me ramènent des souvenirs de maquis retourné par la tramontane. Ses joues, ses lèvres, son petit nez, tout son visage de pure splendeur sourit. Sa peau flue comme une eau calme et c'est Sahar soudain que je vois, la même grâce simple, la même finesse des courbes, cette framboise écrasée, juste cueillie, des lèvres sur des petits crocs d'un blanc de lait. Avec l'avidité panique d'un homme qui aurait attendu sa promise, sa vie durant, je la regarde sans pouvoir me détacher d'elle. Ses narines frémissent. » (F, 643)

Si Sahar est clairement mise à l'écart de ce couple père/fille, elle apparaît à travers les traits de Tishka, d'une manière qui peut paraître étrange, celle-ci étant associée à la « promise » (F, 643) d'un homme. L'enfant supplante ici sa mère. Bien que Lorca

évoque maintes et maintes fois son amour pour Sahar, elle n'en demeure pas moins exclue de ce duo si fusionnel. Le protagoniste accentue d'autant plus son désir de rester physiquement proche de son enfant lorsqu'il dit « […] je voudrais la retenir là, ma fille, pour l'éternité. » (F, 644) Si nous pouvons supposer que Lorca parle de la garder à ses côtés au sens où il ne veut plus jamais la voir disparaître comme lorsqu'elle est partie avec les furtifs, nous pensons surtout qu'il tient à conserver cette proximité physique avec elle, où ils ne sont que tous deux, serrés l'un contre l'autre. Ces mots renforcent également l'idée selon laquelle seule sa fille compte réellement. Alors qu'il est proche de la mort, elle est celle qui se tient à ses côtés, celle dont il ne veut plus jamais être séparé. Un parallèle peut être fait ici entre la relation plus que fusionnelle de Lorca et Tishka et le conte *Peau d'Âne* de Perrault. Celui-ci raconte l'histoire d'un roi et d'une reine, parents d'une jeune enfant. La souveraine, tombée malade, fait promettre sur son lit de mort à son mari de se remarier s'il rencontre une femme qui soit plus belle qu'elle. Après avoir pleuré sa reine, le roi se met en quête d'une nouvelle épouse. Cependant, la seule femme du royaume plus belle que l'ancienne reine s'avère être sa fille. Ainsi, le roi tente par tous les moyens de la convaincre de l'épouser et, pour se soustraire à ses avances, la princesse se dissimule sous une peau d'âne afin de fuir. S'il y a bien entendu des différences entre le conte et la relation père/fille dans *Les Furtifs*, nous y retrouvons ce motif de la fille qui devient finalement plus belle que la mère et prend ainsi sa place aux yeux de son père.

Tishka est l'ultime vision du protagoniste tandis qu'il glisse dans la mort. Il décède aux côtés de sa fille, qui l'intègre à elle tandis qu'ils vivent un nouvel instant de fusion. Une nouvelle forme d'hybridité apparaît ici dans le roman et se réalise dans la mort. L'obsession de Lorca pour son enfant arrive ici à son paroxysme lorsqu'il lui demande de le tuer, de prendre une part de lui afin que son existence continue à travers elle : « - Viens chaton… viens ! / - Tu neiges papa… Je veux pas toi partir. / - Prends-moi ! Prends-moi quelque chose… ! Prends-moi un morceau de moi ! / - Pas peux. / - S'il te plaît… / - Pas peux papa. Veux pas tatuer. / - Prends un bout de moi… Qu'il vive… qu'il vive en toi. Je t'en supplie… Va-y… fais-le, fais-le ! » (F, 645) Le protagoniste impose ici sa volonté à sa fille alors que celle-ci refuse à plusieurs reprises. Lorca va jusqu'à la supplier pour qu'elle obtempère, lui donnant presque un ordre à la fin de l'échange. Nous voyons ici un renversement de la relation père et fille telle qu'elle a été présentée dans le reste de l'histoire. En effet, pendant la majorité du récit, c'est Lorca qui fait exister Tishka dans ses mots et à travers les images qu'il se fait d'elle. La connaissance des lecteurices du personnage de la fille ne se fait qu'à travers ses

yeux, comme nous l'avons précédemment démontré. À cet instant cependant, alors qu'il a atteint son ultime objectif, le protagoniste choisit d'échanger leurs places, en laissant Tishka prendre une partie de lui qu'elle fera ainsi vivre, bien qu'il ne soit plus physiquement présent. Les derniers mots de Lorca sont les suivants : « J'ai vu ses billes d'or vert… virer au noir. Au noir du cosmos… piqueté d'étoiles. J'ai senti ses lèvres m'embrasser une ultime fois dans mon cou &… » (F, 645) Alors qu'il a dédié toute l'histoire à retrouver son enfant, Lorca meurt lorsque celle-ci revient à ses côtés. Il est arrivé au terme de sa quête et n'a plus alors d'autre raison de vivre. Il a atteint l'extase en pouvant à nouveau passer du temps avec Tishka. Le retour de l'enfant va de pair avec le décès du père. Dans le roman, les deux personnages ne coexistent que sur un temps très réduit, comme s'ils ne pouvaient vivre tous deux ensemble, parce qu'ils ne sont finalement qu'une seule et même entité. La mort de Lorca dans l'œuvre n'est pas anodine. Elle signe donc d'une part l'hybridation ultime qui a lieu dans le récit : celle du père et de la fille en un rapprochement presque incestueux, mais elle concrétise le statut de héros du personnage :

> Le sacrifice final de Lorca s'inscrit ainsi dans un combat pour la liberté et l'invention de nouvelles communautés égalitaires, dans un monde réconcilié avec tous les états du vivant. L'héroïsme revendiqué est ici au service d'un engagement politique et d'une critique des formes d'asservissement technologique que le roman nous appelle à combattre à notre tour[56].

Le décès du protagoniste marque le fait que Lorca est bien le héros du roman, mais également qu'il est un héros, au sens où il incarne cet individu qui a réussi à se soustraire au contrôle d'un gouvernement totalitaire pour finalement le renverser.

Il y a, en définitive, quelque chose de très peu novateur dans la conception familiale que présente Damasio dans *Les Furtifs*. Bien qu'il s'agisse d'un roman de science-fiction qui mette en scène un futur proche, le modèle de famille présenté reste très classique. Nous retrouvons en effet la (sainte) trinité père/mère/enfant qui est ici au centre de l'histoire et prend même une dimension obsessionnelle. Ce que Damasio présente de nouveau dans son œuvre, c'est l'acceptation du différent – avec les furtifs – mais qui n'est finalement pas si différent, puisqu'une hybridation corporelle est possible. Si l'auteur inverse le schéma habituel où la mère a une plus grande proximité avec les enfants, cette omniprésence du père dans le récit a quelque chose de patriarcal.

[56] RABATÉ, Dominique. « Comment peut-on être un héros ? », *Sciences Humaines*, 364(11), Auxerre : Sciences Humaines Communication, 2023, pp. 42-47. [En ligne] https://shs.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2023-11-page-42?lang=fr

Chapitre VI
Les *domus* dans des récits de science-fiction contemporaine

VI.1. Les lieux dans lesquels le foyer (devrait) existe(r)

Avancer vers une forme de « faire monde(s) » est salvateur pour les protagonistes et pour les communautés auxquelles ils s'agrègent parce qu'ils atteignent un niveau de confort et de sécurité qui leur était, au début des œuvres, inconnu. Nous souhaitons donc ici nous attarder sur la manière dont les lieux des récits s'accordent avec la chronotopie tripartite *domus*, *campus*, *saltus* théorisée par l'ethnocritique, que nous avons déjà définie en introduction de notre travail et qui sera ici essentielle pour comprendre l'hybridité des foyers dans les récits. En effet, les *domus* sont en lien direct dans les trois œuvres avec la question de « faire monde(s) », puisqu'elles sont, dans nos cultures occidentales, le lieu de la « civilisation », du domestique et du familier. Elles convoquent ainsi des questions d'ordre relationnel, en tant que lieux où se tissent des liens. Nous nous concentrerons donc précisément sur les lieux du foyer, sécurisant et vecteurs d'échanges entre les individus, afin d'analyser de quelle manière ces *domus* sont repensées dans des œuvres de science-fiction contemporaine.

Il nous apparaît que les auteurices de notre corpus ont pensé d'une manière similaire les lieux du foyer. Tant Le Guin que Damasio les présentent selon un système d'opposition : d'un côté, un environnement supposé abriter des *domus* qui se montre en réalité complètement hostile à celles-ci, poussant les protagonistes à s'en éloigner et, de l'autre, une communauté idéalisée dans son mode de vie, représentation du foyer tel qu'il devrait l'être : sécurisant et rassurant. Nous allons étudier la manière dont les écrivain·e·s mettent en scène des lieux dans lesquels des *domus* sont implantées afin de mieux cerner comment les protagonistes évoluent entre le familier et l'étranger, ainsi que, plus généralement, de comprendre ce qu'est réellement une *domus* dans ces œuvres de science-fiction contemporaine.

Nous allons, dans ces sous-parties, comparer plusieurs lieux tirés de chacune des utopies critiques de notre étude. Plus précisément, nous allons en analyser les

différentes cosmologies et la façon dont celles-ci s'opposent les unes avec les autres. Si nous effectuons une comparaison entre différents lieux, c'est parce que les auteurices de notre corpus placent des cosmologies distinctes en des endroits spécifiques. Il s'agit ainsi pour nous de comprendre le « fondement de la rhétorique du groupe », la théorie collective du monde de chacune des communautés étudiées. Puisque nous nous apprêtons à comparer plusieurs cosmologies entre elles, nous devons rappeler ce que Descombes avance à ce sujet :

> Comment comparer des cosmologies ? Le principe même de cette comparaison doit être sociologique. Il faut partir du fait que les cosmologies appartiennent à des groupes. Un penseur isolé peut élaborer, avec des matériaux empruntés à diverses cosmologies, une philosophie ou une gnose. Un individu ne peut jamais à lui tout seul instituer une religion ou une législation. Il est donc raisonnable de comparer les cosmologies du point de vue des organisations sociales dans lesquelles elles font sens. Toutefois, ces organisations ne seront pas nécessairement connues comme des sociétés globales (par exemple, une tribu d'aborigènes, un empire, une cité souveraine, une nation moderne, etc.). On y verra plutôt des sociétés rhétoriques, autrement dit, des mondes où un certain argument est compris, a du poids, est fonction du type de société qui admet cet argument. (Par exemple, il faudra dire dans certains milieux : C'est intéressant parce que c'est nouveau, alors qu'on devra dire dans d'autres milieux : C'est intéressant bien que ce soit nouveau.) Le but d'une comparaison des cosmologies n'est donc pas de donner une explication causale. Il est de comprendre comment certaines choses vont ensemble[57].

Nous allons donc nous concentrer, dans ces trois premières sous-parties, sur les groupes et leurs cosmologies en nous servant également des interactions des protagonistes avec ces derniers.

Nous avons détaillé dans notre deuxième partie les différentes interactions vécues entre les personnages et l'autre au sens large, qu'il s'agisse de l'autre « technologique » ou « vivant ». Au cours de cette réflexion, nous avons démontré que les protagonistes s'hybridaient systématiquement avec une forme d'altérité pendant leur aventure. Nous avons ainsi mis en avant le fait que ces individus devenaient « liminaires », au sens où ils se retrouvaient pris entre deux espèces ou entre deux cosmologies. L'étude des œuvres de notre corpus nous a également permis de montrer qu'en dépit de cette situation liminaire, les protagonistes sortaient grandis de leurs expériences d'hybridation. Ainsi, chacun d'eux se voit perturbé par les changements qu'il subit, mais trouve une forme de familiarité et de sécurité dans cette hybridité nouvelle. Dans *Les Furtifs*, Lorca décède, mais se réunit avant avec sa femme et, surtout, retrouve sa fille perdue. Il est d'ailleurs l'élément déclencheur qui permet à toute sa meute de stopper les agressions envers les créatures furtives pour évoluer auprès d'elles et en s'inspirant d'elles. Dans *La Main gauche de la nuit*, si l'histoire de Genly se termine dans la tristesse des suites de la mort de son compagnon

[57] DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 188-189.

karhaïdien, sa relation avec ce dernier est allée jusqu'à un amour sincère et lui a appris à enfin « voir » réellement les habitants de Géthen. Enfin Sutty, dans *Le Dit d'Aka*, retrouve une nouvelle famille auprès des maz et des yoz d'Okzat-Ozkat, après avoir perdu ses parents sur Terre. Les personnages principaux se trouvent donc bien dans des situations instables d'entre-deux, mais leur cheminement vers l'hybridité joue un rôle initiatique.

VI.1.1. Dovza-Ville / Okzat-Ozkat

L'opposition qui nous est apparue au départ comme la plus marquante est celle entre deux cités dans *Le Dit d'Aka* : Dovza-Ville, la capitale de la planète, et Okzat-Ozkat, une petite ville éloignée de la métropole. Le capitalisme d'État est clairement critiqué par Le Guin. Dès les premières pages du roman, la protagoniste, Sutty, précise les conditions dans lesquelles les individus extra-akiens doivent vivre au sein de la capitale :

> Les quatre outremondains avaient beau disposer d'un appartement et d'une relative liberté de mouvement, la Corporation régissait leurs vies à coups de rendez-vous ; et le travail ainsi que les loisirs étaient programmés et encadrés. Nouer des relations avec les gens semblait impossible. Les citadins étaient très occupés, mus comme par une obsession, de sorte qu'elle hésitait à leur demander de lui consacrer de leur temps, à les interrompre pour leur poser ses questions d'ignorante. Le progrès technologique, sur Aka, s'appuyait sur une discipline très rigoureuse que chacun s'appliquait et exigeait des autres : en ville, on travaillait dur, on travaillait beaucoup, on dormait peu, on mangeait sur le pouce, et on respectait un horaire précis. (D, 43-44)

Notons tout d'abord l'usage du terme « outremondains », qui désigne des êtres humains résidants sur Aka mais qui n'en sont pas originaires. La préposition « outre » renvoie à l'idée de quelque chose qui se situe au-delà de ce qu'elle désigne, en l'occurrence le « monde » de la planète. L'emploi de ce mot en particulier met en avant le fait que les Akiens se considèrent bien comme « le » monde et que leurs invités temporaires ne sont rien de plus à leurs yeux que des personnes qui viennent d'au-delà de leurs frontières. Ce terme place d'ores et déjà Sutty, ainsi que les autres « outremondains » d'Aka, à une certaine distance. Cela donne déjà une idée de la manière dont les dirigeants de l'astre se perçoivent. Le gouvernement au pouvoir sur celui-ci est d'ailleurs nommé « la Corporation », un terme qui, en français, a plusieurs sens. Tout d'abord, dans l'Antiquité romaine et au Moyen-Âge, il s'agit d'une « [a]ssociation de personnes exerçant le même métier, ou une branche de ce métier dotée de statuts définis, d'une hiérarchie, d'une police, de rites, de dévotions propres,

avec en outre un ensemble de monopoles et de privilèges […][58] ». De nos jours, une corporation désigne soit un « [e]nsemble des personnes, éventuellement liées par une association, qui exercent la même profession[59] », soit un « [e]nsemble de personnes ayant une activité ou des intérêts communs permanents ou temporaires[60]. » En anglais, le terme « Corporation » selon le *Cambridge Dictionnary*, désigne « […] une grande entreprise ou un groupe d'entreprises qui sont contrôlées ensemble comme une seule organisation […][61] » Cette définition souligne une dimension d'« entreprise » très présente. La « Corporation » d'Aka renvoie donc par son nom à cet imaginaire d'un ensemble d'entreprises dédiées à l'efficacité et au gain monétaire, dans un modèle qui se veut plutôt impersonnel, ce qui lui fait un autre point commun avec Orange. La cosmologie de Dovza-Ville fonctionne bien ainsi, comme nous pouvons déjà le constater à l'évocation des citoyens, qui sont désignés comme des « producteurs-consommateurs ».

La protagoniste se trouve en grande difficulté lorsqu'elle réside à Dovza-Ville. Les descriptions qu'elle fait, tant des habitants que de la vie en ville en général, sont teintées d'une forme de négativité tandis qu'elle met en avant ce mode de fonctionnement rigide. Il y a ici une critique de l'usage des nouvelles technologies qui vont de pair avec un gouvernement dictatorial. L'extrait cité précédemment permet également de constater l'implication extrême de la Corporation dans le quotidien des « outremondains ». Si ceux-ci ont droit à un appartement, à un lieu de vie donc, et sont supposés disposer d'une certaine liberté, le gouvernement ponctue leurs journées de divers rendez-vous afin de les occuper. Ce processus n'est en rien étonnant dès lors que nous observons de plus près le déroulement de la vie sur Aka. Chaque minute de celle-ci est parfaitement réglée. La majeure partie du temps des Akiens est dédiée au travail, tandis que les temps de repos sont particulièrement courts. Le rapport de la capitale à une logique de production et d'efficacité est alors très marqué et les citoyens sont contraints de répéter mécaniquement les mêmes actions tous les jours, ce qui fait de ce système quelque chose de très déshumanisant. La ville paraît en effet remplie de robots prêts à reproduire chaque jour les mêmes gestes sans jamais protester. Si le fait que le travail soit très cadré peut sembler cohérent, la narratrice note également le fait

[58] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Corporation », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/corporation
[59] *Ibid*.
[60] *Ibid*.
[61] « [...] a large company or groupe of companies that is controlled together as a single organization […] » [notre traduction] Cambridge University Press & Assessments. "Corporation", *in. Cambridge Dictionary*, 2024. [En ligne] https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/corporation

que les loisirs ne sont pas en reste, eux aussi sérieusement supervisés par la Corporation. En constatant le réglage du quotidien à Dovza-Ville, qui est total, puisque chaque aspect de la vie respecte des règles et un cadrage précis, il n'est plus si étonnant que Sutty éprouve des difficultés à échanger avec les citoyens. Elle précise d'ailleurs qu'ils paraissent non seulement toujours « occupés », mais surtout qu'ils sont « mus comme par une obsession » (D, 43-44) comme si les citoyens n'étaient pas capables de sortir de cette routine réglée à la minute pour lui accorder un peu de leur temps, comme des automates programmés pour effectuer certaines tâches dans un ordre précis, répétant le tout à l'infini. Il y a un parallèle entre les individus déshumanisés et les dispositifs technologiques qui sont devenus plus que de simples outils dans cette ville. La cosmologie de Dovza-Ville se fonde sur le modèle de l'entreprise (au sens économique du terme) et le texte présente ainsi un capitalisme sans individuation, qui relève de la dictature.

L'expérience de Dovza-Ville de Sutty et ses rencontres avec les citoyens montrent bien le décalage entre la cosmologie de la protagoniste et celle de la capitale. Sutty ne voit en effet pas d'un très bon œil cette obsession de l'efficacité et ses interactions avec les Akiens nous permettent de constater une profonde absence de curiosité de la part de ces derniers à l'idée d'échanger avec un individu venant d'une autre planète. Ce manque d'intérêt rejoint l'idée que nous avons mise en avant plus tôt : les habitants d'Aka se considèrent comme vivant dans « le » monde et ne considèrent en aucun cas tous les autres « mondes » qui existent autour d'eux dans l'univers. Ainsi, les difficultés de Sutty à échanger avec eux s'expliquent très facilement. Dans leur cosmologie, Aka est « le » monde tandis que tout ce qui gravite autour n'est que secondaire. À Dovza-Ville le plus important est le travail au service de la Corporation, tant et si bien que personne ne se révolte. Le peuple se fait ainsi exploiter par le gouvernement. Pour les habitants de Dovza-Ville, tout cela fait partie de leur norme.

Nous retrouvons dans les descriptions de la vie dans la métropole des formes de propagande qui sont imposées aux citoyens. Ces derniers sont par ailleurs complètement déshumanisés. Non seulement ils agissent de manière robotique, comme nous l'avons noté plus tôt. Mais surtout, la manière dont ils sont considérés au sein de la société dovza-villienne leur retire toute forme d'humanité et d'individualité :

> La Corporation encourageait la gymnastique. Chacun à Dovza-Ville appartenait à un Gymnogroupe et fréquentait un cours d'éducation physique. Plusieurs fois par jour, les haut-parleurs beuglaient une musique martiale et des « Un ! Deux ! », et usines et bâtiments administratifs déversaient dans les rues et les cours leurs producteurs-consommateurs prêts à sauter, à s'étirer, se fléchir et se balancer à l'unisson. (D, 77)

L'extrait précédent accentue l'aspect très contrôlant de la Corporation, qui ne régit pas seulement le quotidien des citoyens : celle-ci gère l'intégralité de leur vie. La narratrice précise que « chacun » appartient à un Gymnogroupe, ce qui ne laisse pas de doute sur le fait que tous les citoyens sont concernés sans exception. La manière de procéder pour imposer aux habitants une activité sportive est par ailleurs des plus particulières. Nous pouvons noter en effet l'usage de musiques « martiales » qui sont très rythmiques et dynamiques, mais surtout qui rappellent l'univers de l'armée, le tout diffusé à grande échelle via des haut-parleurs. Autrement dit, les musiques et les consignes ne peuvent être ignorées par personne et sont faites pour être entendues en masse. Les « Un ! Deux » supposément prononcés pour motiver les citoyens à pratiquer leur gymnastique renvoient surtout, en harmonie avec le type de musique employé, à un rythme martial, dynamique et redondant, qui est imposé aux soldats dans l'armée afin qu'ils marchent tous à la même allure. Ce système d'incitation à la gymnastique tient clairement de la propagande. Notons d'ailleurs que les informations données par la Corporation sont, elles aussi, imposées à tous au quotidien. En effet, les communiqués qui passent à la radio imposent un certain volume sonore, annulant les paramètres de son mis en place auparavant par les individus. Les zones dans lesquelles les citoyens pratiquent leur gymnastique ne sont pas non plus anodines. Il est fait mention dans l'extrait de bâtiments qui sont plutôt relatifs au *campus*, à la vie collective et au travail. Cependant, les individus qui en sortent sont désignés comme des « producteurs-consommateurs ». Ce retrait d'humanité est d'autant plus marqué que les habitants sont toujours prêts à agir selon le bon vouloir de la Corporation en entendant la musique et les indications des haut-parleurs, comme s'ils étaient dénués d'esprit critique.

Dovza-Ville est donc bien une cité abritant des lieux de vie, qui comporte de nombreuses habitations. Ceux-ci sont cependant presque complètement absents dans les descriptions faites par la protagoniste, à l'exception d'une brève évocation de son appartement. Ces lieux de la *domus*, censés être sécurisants et permettre aux individus de tisser des liens, n'ont pas leur place dans la capitale d'Aka. Ces derniers ne servent pas d'autre intérêt que celui du repos nécessaire aux individus pour s'assurer une efficace journée de travail le lendemain. Les citoyens sont complètement déshumanisés et il n'est jamais fait mention de leurs émotions. Aucun d'eux ne prend d'ailleurs la parole au cours d'un dialogue avec Sutty, ni même dans les descriptions que celle-ci fait de son quotidien. Cela nous laisse penser que ni l'individu, ni ses sentiments, n'ont d'importance au sein de la cosmologie de Dovza-Ville. Un extrait

nous semble prouver ce point, puisque, lorsque la protagoniste décrit, en quelques lignes sans dialogues, sa crise de larmes dans le monorail qui la ramène chez elle, personne ne vient lui porter de l'attention. Pire encore, personne ne remarque sa détresse : « Pendant le trajet de retour en monorail, elle fondit soudain en larmes. Personne ne s'en aperçut. Les passagers, tassés dans la voiture, regardaient tous l'holoprojection au-dessus de l'allée centrale, qui montrait des jeunes gymnastes, des centaines d'enfants en uniforme rouge décochant des coups de pied en l'air et sautant au rythme d'une musique joyeuse. » (D, 39) L'absence totale d'échange verbal entre les individus est alors nettement mise en avant : personne, à Dovza-Ville, ne s'intéresse à autre chose qu'à son efficacité au travail et dans la vie.

À Dovza-Ville, les individus partagent bien des environnements du collectif, mais ceux-ci ne sont dédiés qu'au travail, et ce, sans échanger un mot. Ainsi, ni les *domus*, ni les *campus*, ne sont propices aux tissages de liens affectifs entre les habitants. Nous retrouvons bien dans la métropole des lieux de travail et des zones dédiées à la gymnastique, mais ce sont les seuls lieux qui semblent présents dans la ville en dehors des habitations et l'aspect communautaire de ces bâtiments paraît incroyablement restreint. Si les *domus* sont les lieux privilégiés pour tisser des liens au sein de la famille, les *campus* relèvent d'une forme de collectivité, et impliquent aussi une forme de rapport aux autres, seulement cela n'est pas apparent dans la cité. Dans cet environnement hostile aux individus, la protagoniste ne dispose d'aucun outil efficace pour interagir avec les Akiens et ainsi faire avancer ses recherches. La cosmologie de la capitale, qui n'accorde aucun intérêt aux individus extérieurs à elle-même, ne permet pas à Sutty d'aller à la rencontre de l'autre akien et elle ne peut donc espérer s'intégrer en celle-ci. Nous l'avons évoqué dans notre précédente partie, mais c'est à partir du moment où la protagoniste se rend à Okzat-Ozkat qu'elle arrive à s'affirmer en tant qu'individu et à vivre un processus d'hybridation. Toutefois, ce qui importe le plus dans l'œuvre n'est pas cette construction personnelle. Ce qui est essentiel, c'est que la trajectoire de Sutty lui permet d'œuvrer à la conservation d'une culture. Son émancipation passe ainsi par le collectif.

L'extrait suivant raconte l'annonce que fait son supérieur à Sutty pour lui indiquer son départ prochain de la capitale :

> « Un membre de votre personnel est autorisé à passer un mois à Okzat-Ozkat. » Ou Ozkat-Okzat, peut-être ? Une petite ville, en amont, dans les contreforts. L'Éréha naît dans la chaîne des Hautes-Sources, à environ mille cinq cents kilomètres à l'intérieur des terres. J'ai demandé cette région, Rangma, sans oser un seul instant espérer voir ma requête aboutir, et elle a abouti ! (D, 23)

Si Okzat-Ozkat est un lieu libérateur pour la protagoniste, il ne faut cependant pas oublier que la ville se trouve aussi sous la juridiction de la Corporation. Toutefois, celle-ci ne parvient pas, autant que dans la capitale, à y développer sa cosmologie. Cela étant dit, se rendre dans la petite ville et, par extension, quitter Dovza-Ville nécessite une autorisation officielle. Les déplacements des outremondains, que ce soit dans la capitale ou en-dehors, sont entravés par le gouvernement qui décide, ou non, de les laisser se rendre dans une autre zone de la planète. La région d'Okzat-Ozkat paraît, à la lecture de l'extrait, avoir été choisie par hasard par le supérieur de Sutty, qui ne s'attendait pas à recevoir une réponse positive. Cela montre que les individus extérieurs à l'astre sont conscients de leurs limites. Ainsi, même si certains outremondains disposent d'un statut reconnu au sein de la capitale, celui-ci ne leur donne pas d'avantage réel. S'ajoute encore dans le passage une dimension un peu humoristique autour du nom du lieu qui provoque le doute auprès du supérieur de la protagoniste. La première chose qu'apprend Sutty d'Okzat-Ozkat est donc son nom. Si, dans « Dovza-Ville », l'on retrouve bien la mention de « ville », celle-ci est absente ici. Avec « Okzat-Ozkat », il y a en revanche un jeu entre paronymie et homophonie par l'inversion des syllabes et le redoublement des termes. Il y a quelque chose de carnavalesque dans ce nom qui inverse, une manière d'opposer Okzat-Ozkat à la domination de la capitale. Un jeu de mots se fait ainsi dans le nom du lieu, annonçant déjà la relation des habitants à la langue, à sa poétique et au Dit.

La situation géographique d'Okzat-Ozkat dit également quelque chose de la cosmologie partagée par la communauté de la ville, celle-ci semblant frontalement opposée à celle de la capitale, à travers une forme de désordre, de courbes et d'une importante contiguïté avec des espaces du *saltus*. Nous le constatons lors du trajet en bac de Sutty, qui est le premier seuil symbolique qu'elle passe pour s'émanciper du carcan dans lequel elle se trouve enfermée. C'est à cette occasion que, pour la première fois, elle parvient à dialoguer avec des Akiens qui, eux aussi, éprouvent une saine curiosité à l'idée d'échanger avec elle. Ce voyage fait office de transition entre les deux villes, marquant déjà un passage vers une cosmologie plus accueillante pour l'autre « outremondain ». Les premiers éléments de description que découvrent les lecteurices à propos de la petite ville sont d'ordre géographique. La narratrice dit : « Cette belle remontée du fleuve à travers le désert s'acheva le dixième jour à Okzat-Ozkat. La ville figurait sur la carte sous la forme d'un point à la lisière d'un fouillis de courbes de niveau : la chaîne des Hautes-Sources. » (D, 54) Les détails qui sont donnés servent ici à situer vaguement Okzat-Ozkat, mais surtout à rappeler le fait

que la ville est perdue au milieu de nulle part. Celle-ci se distingue alors fortement de la capitale, qui ne peut être ignorée du fait de sa taille et de son importance sur l'astre. Notons le « fouillis de courbes de niveau » (D, 54) qui éloigne encore plus Okzat-Ozkat de Dovza-Ville. Si la dernière représente l'ordre, le respect de la ligne droite tant dans son architecture que dans l'organisation de la vie des citoyens, la petite ville dans laquelle se rend Sutty n'est entourée que de lignes courbes qui ne font aucun sens, à tel point qu'elles en deviennent un « fouillis ». Okzat-Ozkat se trouve d'ailleurs entouré d'un côté par le fleuve et, de l'autre, par une chaîne de montagnes. Si la capitale jouxtait, elle aussi, le cours d'eau, un accent est ici mis sur la proximité de la petite ville avec des environnements du *saltus* : tant le fleuve, que le désert et, enfin, les montagnes, des seuils géographiques qui matérialisent des seuils symboliques.

Le débarquement en tant que tel de Sutty marque bien le passage d'une limite symbolique à une autre, d'une cosmologie à une autre : « Des annonces corporatistes et de la musique braillaient sur les quais. Après une décade de voix calmes et de silence sur le fleuve, ce bruit chassa aussitôt Sutty. Il n'y avait pas de guide pour l'attendre. Personne ne la suivit. Personne ne lui demanda de présenter son LIZ. » (D, 54) Déjà, bien qu'il s'agisse tout de même d'une petite ville, personne n'attend la protagoniste. Celle-ci perd ainsi la surveillance et le cadrage systématique qui lui était imposés dans la capitale. Ce changement est d'autant plus marqué que Sutty se sent perturbée par l'absence de cet encadrement très rigide qu'elle connaissait à Dovza-Ville. Nous trouvons tout de même quelques rappels de la Corporation dans les « braillements » entendus sur le quai. L'usage de ce terme en particulier rappelle la vision négative que porte la protagoniste sur les annonces forcées du gouvernement akien. Ceux-ci disparaissent toutefois bien vite une fois qu'elle entre réellement dans la ville. Sutty fait une description très méticuleuse des premiers éléments qu'elle observe à Okzat-Ozkat :

> Le reste de la ville était petit, subtil, sale, fragile. Des murs de maison bas, peints en rouge ou en orange, des lucarnes placées juste sous les avant-toits, des toits de tuiles rouges ou vert olive dont les angles s'ornaient de spirales et dont les animaux fantastiques en céramiques relevaient les coins en les serrant dans leur gueule ; des échoppes aux murs intérieurs et extérieurs couverts d'inscriptions dans la vieille écriture idéographique, blanchies, mais ressortant sous la chaux, et presque lisibles de manière subliminale. Des rues et des escaliers abrupts dallés d'ardoise, menant à des portes fermées, peintes en rouge et bleu et chaulées. Des ateliers en plein air où des hommes tissaient de la corde ou taillaient de la pierre. Des bandes de jardinets entre les maisons, où des vieilles femmes bêchaient, désherbaient, géraient le flux de leurs minuscules systèmes d'irrigation. Quelques voitures, sur le port ou garées près des grands bâtiments blancs, mais, dans les rues, des piétons, parfois poussant des brouettes ou tirant des chariots à bras. Et, instant d'émerveillement, une caravane arrivant de la campagne : de grandes éberdines qui tiraient des charrettes à deux roues surmontées de toits de tente à franges vertes et deux autres de ces animaux, plus gros encore, de la

> taille d'un poney, des cloches nouées à la longue laine de leur cou, montés chacun par une femme en long manteau rouge assise, impassible, sur une haute selle à cornes. (D, 64)

La première phrase de l'extrait n'est pas très engageante et montre un contraste très net avec la rigueur et la propreté de Dovza-Ville. Celle-ci laisse penser que la capitale représente tout de même une forme de progrès par rapport aux villes qui se trouvent dans des espaces plus lointains. La description détaillée de l'architecture et des bâtiments se fait tout de même plus méliorative. La protagoniste note la présence de couleurs chaudes, réconfortantes et chaleureuses, là où, dans la capitale il n'était pas fait mention de teintes particulières. Les « spirales » et « animaux fantastiques » évoqués par Sutty paraissent détonner complètement dans le décor, marquant par leur absence à Dovza-Ville. L'extrait permet en effet de comprendre que la ville mêle intime et extime puisqu'il est fait mention à la fois d'éléments qui relèvent du *campus* et d'autres qui appartiennent clairement à des *domus* tels les ateliers ou les jardinets où les habitants vaquent à leurs occupations. Notons d'ailleurs à propos de ces jardins qu'ils se situent « entre les maisons » (D, 64), il s'agit donc d'une zone délimitée qui joint plusieurs *domus*, tout en étant à la vue de tous, donnant lieu à une hybridation entre le *campus* et les *domus*.

Il y a, à Okzat-Ozkat, une forme d'auto-suffisance qui est assez similaire à celles des Karhaïdiens de *La Main gauche de la nuit*. Si nous observons de plus près les activités auxquelles prennent part les citoyens, nous constatons que ce sont les hommes qui travaillent la corde ou la pierre, tandis que les femmes s'occupent des jardins et travaillent la terre. Ce qui nous frappe ici est le fait que ce soient les hommes qui « tissent » et prennent donc part à une activité d'aiguille dont le rôle est, selon l'anthropologue Verdier plutôt dévolu aux femmes[62], sauf s'il s'agit d'une occupation professionnelle : les tailleurs, tisserands ou couturiers, par exemple. Les femmes paraissent ici comme étant celles qui contrôlent la gestion et l'organisation des choses. Un autre élément nous paraît important dans la manière de vivre des citoyens d'Okzat-Ozkat. Ceux-ci usent essentiellement de leur force physique pour déplacer leurs outils et travailler et ne cherchent aucunement l'aide de la technologie.

Au contraire, lorsque Sutty s'arrête sur des bâtiments aux teintes plus fades, représentatives de la Corporation, elle note la présence de véhicules devant ceux-ci. Ces bâtisses et engins sont le net rappel dans la ville de l'influence de la capitale et de

[62] VERDIER, Yvonne. *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris : Gallimard, 1979.

son gouvernement. S'ils ne sont pas majoritaires dans Okzat-Ozkat, ils n'en sont pas moins présents et montrent une volonté de la part de la Corporation d'étendre sa cosmologie jusqu'à la petite ville et de supplanter celle qui était avant en place. Un dernier détail nous questionne dans cet extrait. Il s'agit de l'utilisation des éberdines, des animaux dont nous avons déjà évoqué l'existence en traitant du trajet en bac de Sutty. Ceux-ci sont censés être similaires à du bétail et servent ici pourtant de montures. Les éberdines sont d'ailleurs montées par des femmes « impassibles » (D, 64) vêtues de rouge. Si le récit ne permet pas d'éclaircir cette pratique, puisqu'elle n'est plus jamais évoquée, on peut y voir une forme de rite propre à Okzat-Ozkat où se construit une structure double : deux éberdines munies de cloches et deux femmes habillées de la même manière. Cette pratique renvoie à une tradition avec une dimension hiératique et solennelle, quelque chose qui laisse supposer une culture coutumière et rituelle. Il y a ainsi une opposition nette entre Dovza-ville, qui est une métropole, la capitale d'Aka et qui rejette le coutumier au profit de la production d'entreprise, et Okzat-Ozkat, qui relève plutôt d'un bourg de campagne et rappelle une ruralité d'antan. Le Guin valorise ici la petite ville qui a presque un caractère utopique, presque car elle est tout de même sous le joug de la Corporation.

Okzat-Ozkat est par ailleurs le lieu privilégié tant de l'oralité que de la littératie. Les écritures anciennes que cherche à étudier Sutty y ont encore une existence réelle, là où, à Dovza-Ville, ne subsistent plus que les manuels de savoir-vivre imposés par la Corporation. Ce qui nous étonne toutefois, c'est le fait que, malgré la présence de l'écrit dans toute la petite ville, rien dans l'architecture et l'organisation de celle-ci ne se plie à la règle de la ligne droite. Pourtant :

> […] l'écrit dispose le/du langage comme d'un objet sémiotique structuré par sa linéarité et sa spatialité. La mise en ligne – droite ou non – en tableau à plusieurs entrées et en colonnes – horizontales et verticales entrecroisées ou non – du langage produit des effets cognitifs spécifiques d'organisation et de compréhension du monde et de soi. Un dictionnaire et un index ou un schéma et une carte n'ont pas d'existence pratique en régime d'oralité. L'écrit met sous les yeux et comme à distance les discours – y compris les nôtres les plus intimes – ; il tend ainsi à induire une forme de rationalité plus « froide » et plus propice à l'examen critique ou scientifique des données langagières. Mais dans le même temps il s'expose à laisser échapper une partie de la densité humaine et de la complexité mouvante du monde. C'est en un sens de cette déraison graphique que la littérature joue ou se joue […][63]

Nous avons cependant constaté que cette « froide rationalité » était plutôt propre à Dovza-Ville, où les littératures et écritures anciennes sont clairement interdites. Ursula Le Guin, en opposant frontalement les deux cités dans son roman, cherche à mettre en

[63] PRIVAT, Jean-Marie. « Raison graphique », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019i. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6802

avant cette « complexité mouvante du monde » à travers une cosmologie qui mêle en son sein oralités et littératies. Pour les habitants d'Okzat-Ozkat, leur façon d'écrire ne se plie justement pas à la ligne droite, ni même à l'usage du papier et de la page, puisqu'ils griffonnent sur les murs à l'intérieur et à l'extérieur des bâtiments. La ville se forme ainsi tout en courbes et s'éloigne de la rigueur froide qui caractérise Dovza-Ville. La philosophie du Dit paraît associer cultures de l'oral et de l'écrit en une dynamique qui relève plutôt du partage, et le fait de rédiger des mots ou des phrases sur les murs permet à tous de lire les inscriptions et incarne ainsi une forme d'émancipation qui se matérialise dans l'organisation et l'architecture du lieu.

Puisque nous évoquons la dimension « orale » qui se trouve dans la petite ville, nous devons préciser que les échanges entre les individus n'y sont justement pas entravés. Dans toutes les descriptions que fait Sutty de la cité, les seules interactions qui y sont constatables sont indirectes : elles passent par les messages de la Corporation via les haut-parleurs installés dans la ville qui indiquent aux habitants ce qu'ils doivent faire, comme leurs exercices de gymnastique. À Okzat-Ozkat, en revanche, les discussions vont bon train. Sutty dit par exemple qu'« [u]ne bonne part des conversations tournaient autour de l'akakafi : quel était le meilleur (pas le Poudrétoile, bien sûr), où on le cultivait, où on le transformait, comment on le préparait. Chacun se vantait du nombre de tasses bues dans la journée, comme si cette dépendance bénigne était digne d'éloges. Ces jeunes éducateurs en absorbaient des litres. » (D, 75) Si les détails de ces échanges permettent toujours de proposer des descriptions très ethnographiques des lieux et des individus, ceux-ci servent également à la protagoniste à entrer dans l'intimité des habitants et d'observer les discussions les plus courantes au sein de la cité, ces dernières étant des indicateurs précieux sur les sujets importants pour les locaux. Ils nous amènent également à considérer cette proximité qui n'existe pas entre les individus dans la capitale où personne ne s'adresse la parole. Ici les citoyens ont de longs échanges à propos de thématiques qui peuvent paraître plutôt légères : il n'est pas question de politique ni même de travail, les gens débattent de leur consommation quotidienne d'une boisson locale.

Sutty elle-même est amenée à dialoguer beaucoup plus avec les Akiens à son arrivée dans la petite ville. Elle réside pendant son séjour dans une pension où elle dispose d'une chambre individuelle et prend le temps de la détailler, bien que celle-ci soit simplement meublée. Cette description tranche d'ores et déjà avec la relation que la protagoniste entretenait avec son appartement à Dovza-Ville, celui-ci ayant été à peine

mentionné. Bien qu'il ne s'agisse que d'un foyer temporaire, la chambre de la pension est tout de même une *domus* essentielle pour la protagoniste. Le premier échange réel de la protagoniste se fait avec Akidan, qui travaille dans la pension :

> Un garçon d'une quinzaine d'années se montra. Sans un mot, il invita Sutty à entrer et la conduisit dans une grande pièce haute de plafond, meublée d'un magnifique tapis en laine d'éberdines écarlate, orné d'un entrelacs complexe et austère de cercles noirs et blancs. À part le tapis, il n'y avait là qu'une lampe, simple ampoule à la forme particulière, presque carrée, vissée sur un socle fixé entre deux lucarnes placées, ici aussi, loin du sol. Le fil passait par l'une d'entre elles. / - Il y a un lit ? / Le garçon pointa timidement son doigt vers un coin obscur à l'autre bout de la chambre. / - Une salle de bains ? / Il inclina la tête en direction d'une porte. Sutty l'ouvrit. Trois marches, carrelées, descendaient dans une petite pièce, carrelée, qui recelait divers meubles en bois, en métal ou en porcelaine, étranges mais reconnaissables, brillant à la lueur mordorée d'un chauffage électrique. » (D, 55)

Cet extrait met en lumière plusieurs éléments : tout d'abord, Sutty interagit enfin avec un Akien. Même si cette première « discussion » se fait à travers des questions de la protagoniste et des réponses gestuelles de son interlocuteur, elle a le mérite d'être vécue dans le roman. Sutty échange véritablement avec Akidan et l'autrice met en avant ce point en insérant dans son récit tant les questions de Sutty que la description des gestes qu'elle reçoit en réponse. D'autre part, ce qui nous intéresse le plus dans ce passage est la description qui est faite de la chambre. Ici, il est fait mention d'un tapis d'une couleur rouge réconfortante et qui apporte de la chaleur à la pièce, à l'image des teintes colorées qui égayent déjà l'extérieur des bâtiments dans la petite ville. Notons que ce tapis est fabriqué à partir de laine d'éberdines, une espèce d'animal d'élevage, domestiqué, dont la protagoniste a déjà eu l'occasion de rencontrer des représentants. Le symbole qui est présent sur le tapis est qualifié de « complexe » et démontre une attention toute particulière dans sa fabrication, qui est très probablement artisanale étant donné le mode de vie des citoyens, ainsi qu'« austère », ce qui contraste avec la chaleur, tant physique que par la couleur que produit cet élément. Ce grand tapis habille donc la pièce, y apportant une touche d'originalité marquante. Ce simple objet distingue donc déjà la chambre de la pension de l'appartement de la capitale dans lequel résidait Sutty.

L'organisation de la chambre est également très intéressante. Celle-ci a en effet une dimension plurielle dans sa répartition : le tapis au centre est le principal espace de vie durant la journée, tandis que le lit reste caché dans l'obscurité en attendant la nuit et, enfin, le petit espace dédié à la toilette est séparé par une porte. Sutty s'attarde sur les détails. Elle évoque la lampe, une ampoule d'une forme qui lui paraît étrange, et qui constitue la seule source de lumière de la pièce, en dehors des lucarnes. Nous notons que le système électrique décrit dans l'extrait est relativement simple : un fil apparent

passant « […] par l'une [des lucarnes] », tandis que la lampe n'est finalement pas grand-chose de plus qu'une simple ampoule, marque d'une sobriété technologique et donc complètement opposée à la présence massive des nouvelles technologies à Dovza-Ville. L'accent est également mis sur le fait que la chambre est « grande » et « haute de plafond » (D, 55) et que, malgré cette taille imposante, celle-ci ne comporte presque aucun meuble. Sutty est obligée de demander s'il « y a un lit » (D, 55), puisqu'elle ne le voit pas depuis l'entrée. Nous pouvons ainsi penser que le placement du meuble est stratégique. En s'assurant que le lit soit placé dans un endroit sombre, presque entièrement dissimulé pendant la journée, la zone de la pièce dédiée au sommeil reste plongée dans l'obscurité et est alors plus propice au temps de la nuit. De la même manière, la protagoniste doit également interroger Akidan pour savoir si son nouveau lieu de vie comporte une salle de bains, cette dernière étant cachée derrière une porte dans un souci d'intimité. Si nous nous arrêtons un instant sur les meubles de la petite salle de bains, nous constatons un ensemble hétéroclite. Certains éléments sont en bois, un matériau directement issu de la nature, tandis que d'autres sont en métal et en porcelaine, des ressources obtenues par des transformations humaines. Ils sont ainsi « étranges mais reconnaissables » (D, 55) : « étranges » car mal accordés, mais « reconnaissables » au sens où le lieu dans lequel ils se trouvent reste parfaitement identifiable comme dédié à la toilette. Il n'y a donc pas ici d'« étrangeté » capable de mettre à mal la fonction première d'une *domus*. Ce petit espace enfin, comporte un chauffage électrique, qui reste une présence sobre de technologie.

La chambre de Sutty est donc plurielle. Elle abrite tant une zone de vie, avec le tapis qui se trouve au milieu de la pièce qui délimite l'endroit où la protagoniste va se trouver pendant la journée, qu'un lit dédié au temps de la nuit, lui aussi entouré de limites claires et enfin la petite salle de bains, séparée du reste de la chambre par une porte pour assurer une forme d'intimité. Puisqu'il s'agit d'une pension, dans laquelle donc se trouvent plusieurs lieux de vie, il est normal que chacun d'eux soit polyvalent, permettant aux résidents de retrouver tous les marqueurs habituels de la *domus* : une zone dans laquelle il est possible de recevoir du monde, de manger, de profiter de sa journée, un espace de sommeil et enfin les quelques commodités nécessaires pour assurer sa toilette. Ce que nous constatons, c'est surtout que celle-ci, même si elle se trouve au sein d'une pension, donc un lieu plutôt de passage où sont accueillis des résidents temporaires, est un réel foyer pour Sutty, à la fois fonctionnel et chaleureux, sécurisant pour la protagoniste.

Les caractéristiques de la *domus* se retrouvent également au moment du repas, puisque les habitants d'Okzat-Ozkat prennent ce temps à la fois pour savourer leur nourriture et pour profiter d'une pause bienvenue dans leur journée. Sutty décrit son premier repas dans son nouveau lieu de vie comme suit :

> Une demi-heure plus tard, il [Karidan] avait apporté et dressé une table basse – nappe fantaisie et assiettes en porcelaine rouge sombre. Elle avait déniché des coussins et un épais matériel de couchage derrière le rideau, suspendu ses vêtements à la tringle et aux patères qu'elle avait aussi trouvées derrière le rideau et posé ses livres et ses carnets de notes sur le parquet ciré, sous l'unique lampe ; à présent, elle était assise sur le tapis, sans rien faire. Elle appréciait le sentiment d'espace qu'offrait la pièce par sa surface, sa hauteur et sa quiétude. Le garçon lui servit de la volaille rôtie, des légumes rôtis, des céréales blanches au goût de maïs, et un thé tiède, aromatique. Elle mangea et but le tout, assise sur le tapis soyeux. (D, 56)

Malgré le vide qui est présent dans la pièce, la protagoniste apprécie cette « quiétude » qui confirme bien qu'elle se sent à l'aise dans cet agréable foyer. Puisqu'elle se trouve dans une pension, elle paye un loyer et ses repas lui sont servis directement dans sa chambre, où elle reçoit donc plusieurs fois par jour Akidan, le jeune garçon d'une quinzaine d'années qui travaille pour la propriétaire, une vieille femme faisant office de figure d'autorité dans ce lieu. L'extrait ci-dessus nous permet de constater qu'en plus de se sentir bien dans sa chambre, la protagoniste s'est approprié ce nouvel espace de vie, puisqu'elle détaille la manière dont elle a investi les lieux avec ses affaires. Il est intéressant de noter également l'absence de bibliothèque ou d'étagère pour poser ses livres, que Sutty doit donc ranger à même le sol. Il nous semble ici que deux raisons peuvent expliquer ce manque. Premièrement, nous l'avons détaillé plus tôt, la Corporation détruit toute forme de littérature autre que les manuels de savoir-vivre qu'elle impose aux citoyens. Ainsi, il n'est pas incohérent que la pension ne dispose d'aucune bibliothèque, puisque, même si l'influence du gouvernement est moins forte à Okzat-Ozkat qu'à Dovza-Ville, les habitants sont tout de même surveillés. L'autre hypothèse que nous proposons s'attache plutôt au rapport à l'écrit des locaux. En effet, nous avons noté les mots griffonnés aux murs, extérieurs et intérieurs des bâtiments de la ville et le fait qu'Okzat-Ozkat s'émancipe complètement de l'ordre imposé par la ligne droite. Les étagères forment elles aussi un ensemble de lignes droites, et les livres qui y sont rangés le sont souvent soit à la verticale, soit à l'horizontale, respectant ainsi cette même droiture. Ne pas avoir de bibliothèque serait alors un choix délibéré de la part des citoyens d'Okzat-Ozkat qui préfèrent ranger leurs livres d'une manière moins rigide, là où la place le permet dans leurs habitations. Nous ajoutons cependant qu'il ne faut pas voir ici une forme d'irrespect envers l'objet livre, puisque les habitants de la petite ville éprouvent un amour profond envers ces derniers. Il s'agirait donc plutôt

d'une manière nouvelle de concevoir un rapport à l'écrit tout en courbes, en opposition avec la froide rigueur de la ligne droite, ce qui rappelle fortement les grottes de Silong.

Notons également que la pension, en plus de dédier un moment à l'alimentation, réserve du temps pour la préparation des repas. Contrairement à Dovza-Ville où tous mangent en vitesse des plats préparés en usines, à la chaîne, il y a, à Okzat-Ozkat, une forme de ralentissement dans le rythme quotidien par rapport à celui de la capitale. Le tapis dont nous avons supposé l'utilité plus tôt sert bien, d'une part, à habiller la pièce, mais surtout à s'asseoir. Il n'est fait mention d'aucune chaise, d'aucun fauteuil ou autre meuble dévolu à cet usage. Seuls quelques coussins viennent apporter un confort supplémentaire, mais seulement au niveau du lit. Sutty doit donc rester assise sur le tapis pour manger et le repas est justement servi sur une table basse. L'extrait ci-dessus montre comment les citoyens d'Okzat-Ozkat investissent leur espace intime pour déjeuner : le tapis délimite bien cette « zone de vie » dans laquelle on reçoit, se détend ou prend un repas. La nourriture qui est servie à la protagoniste paraît d'ailleurs faite maison, la volaille et les légumes sont « rôtis », le tout accompagné de céréales, ce qui en fait un repas complet et rassasiant. Ce même temps est pris pour le petit-déjeuner, qui est également décrit assez longuement par la narratrice :

> Quelqu'un, sans doute Akidan, donna un petit coup à la porte, la guidant vers le petit déjeuner que contenait un plateau sur pieds posé dans le couloir. Il y avait une grosse tranche de fruit émincée et épépinée, des bouts d'un aliment saumuré, jaune et piquant, dans une soucoupe, un gâteau friable, grisâtre, et une grande tasse sans anse contenant un thé chaud, au goût piquant qu'elle détesta d'abord et finit par trouver agréable. Le fruit et le gâteau, frais, délicats, la régalèrent. Elle laissa les petits morceaux jaunes saumurés. Lorsque le garçon vint chercher le plateau, elle lui demanda le nom de tout, car la nourriture, présentée avec soin, ne ressemblait en rien à ce qu'elle avait mangé à la capitale. (D, 57-58)

Ce que nous pouvons tout d'abord remarquer avec ce nouvel extrait, c'est qu'en l'espace de deux jours à Okzat-Ozkat, Sutty a eu plus d'interactions avec les Akiens qu'elle n'en avait jamais eues dans la capitale en plusieurs mois. Ici, Akidan échange avec elle toujours par des gestes, il lui signale sa présence dans une attitude respectueuse, puisqu'il ne pénètre pas dans sa chambre et ne vient donc pas violer son intimité. Ainsi l'aspect sécuritaire de ce foyer temporaire est d'autant plus présent que la protagoniste ne craint pas d'être dérangée ou surprise par une visite impromptue et invasive de son espace intime.

À Okzat-Ozkat, c'est tout le rythme de vie qui est différent. Il s'éloigne de la rigidité millimétrée propre à Dovza-Ville en se voulant plus lent et également plus changeant. Le petit-déjeuner n'est pas directement dressé sur une table basse mais sur un plateau que Sutty doit aller récupérer dans le couloir. Puisque les plats qui y sont présentés

prennent moins de place que ceux du dîner, nous pouvons supposer qu'il n'est pas nécessaire de mettre en place une table. La protagoniste doit donc manger assise sur le tapis, directement depuis le plateau. Les aliments qu'elle consomme lui sont d'ailleurs toujours inconnus, puisqu'elle précise ne jamais en avoir dégusté à Dovza-Ville. Elle souligne le fait que la nourriture est « présentée avec soin » (D, 58) et qu'Akidan lui laisse toute l'intimité et le temps dont elle a besoin pour manger, sans l'interrompre. Ce deuxième repas dans la pension permet d'avancer que le temps accordé à l'alimentation est nettement plus important que dans la capitale où tout doit se faire rapidement et de manière très répétitive. La protagoniste ne mange pas les mêmes aliments d'un repas à un autre et ils ne sont pas présentés ni dressés de la même manière. Qu'il s'agisse du dîner ou du petit-déjeuner, ils sont tous deux marqués par une forme rituelle spécifique, impliquant des préparations et une organisation différente. Les deux derniers extraits que nous venons d'étudier nous permettent enfin de comprendre que le temps du repas est particulièrement important pour Sutty. Celui-ci est le symbole d'une intimité et d'un confort propres au foyer, qu'elle n'avait pas en vivant à Dovza-Ville. De plus, il s'agit également d'un moment de découverte de la culture akienne. La plupart des aliments qu'elle goûte lui sont inconnus et elle doit « demand[er] le nom de tout » (D, 58), ce qui la met dans son rôle d'ethnologue qui souhaite en apprendre davantage sur cette planète. Il y a ainsi dans la petite ville le développement d'une économie locale et d'une forme de locavorisme qui sont valorisées.

Si l'opposition entre Dovza-Ville et Okzat-Ozkat nous est apparue comme aussi marquante, c'est sûrement parce qu'elle distingue deux cosmologies aux antipodes l'une de l'autre. Celle de la capitale repose sur un souci d'efficacité, sur l'importance primordiale du travail, de la production et la consommation de masse. Celle d'Okzat-Ozkat, en revanche, repose sur les échanges entre les individus et sur une économie vivrière. Il n'y a cependant pas seulement de nettes différences dans la manière de vivre des citoyens. C'est en effet toute leur conception du monde qui s'oppose, comme nous l'avons constaté dans l'organisation et l'architecture des deux cités. La capitale est marquée par la froide rigidité de la ligne droite, à l'image des manuels de savoir-vivre et du cadre très strict que la Corporation impose aux habitants, tandis qu'Okzat-Ozkat se démarque par un respect profond des anciennes littératures et d'une forme d'écrit beaucoup plus libre qui s'émancipe d'un carcan trop répressif. Dans la petite cité, littératies et oralités s'hybrident pour ne former qu'un en cette philosophie du Dit à laquelle s'attachent les habitants. Ainsi, les *domus* qui y sont établies sont

chaleureuses et invitent au partage, en nette opposition avec celles de la capitale qui ne méritent presque pas d'être évoquées.

VI.1.2. Orange / Île du Javeau-Doux

Une seconde opposition est marquante : la métropole d'Orange dans *Les Furtifs* est en quelque sorte le double inversé d'une île située sur le delta du Rhône. Il ne s'agit pas ici de placer côte à côte deux villes, mais bien deux communautés. D'un côté, celle d'Orange et, de l'autre, un petit groupe de Balinais, désireux de vivre loin de la ville et selon leurs propres règles. Si, dans *Le Dit d'Aka*, Okzat-Ozkat est présentée comme une cité de plus petite taille par rapport à la capitale, il y a entre Orange et l'Île du Javeau-Doux une différence d'échelle bien plus importante. Cependant, tant la métropole que le petit îlot abritent des lieux de vie et, à l'image des deux villes que nous avons étudiées dans *Le Dit d'Aka*, le rapport au foyer y est particulier. En effet, il y a une relation conflictuelle entre les personnages et les lieux de la *domus* dans l'œuvre.

Dans *Les Furtifs*, un système de forfaits est mis en place à Orange. Les individus sont répartis dans plusieurs catégories selon leurs revenus. Dans ce monde fictionnel futuriste donc, nous retrouvons toujours les classes supérieures, moyennes et inférieures, mais sous des dénominations différentes. La vie quotidienne est ainsi très marquée par la présence de ces catégories. Un extrait du roman résume ce système qui s'est mis en place dans la métropole française :

> […] Orange a commencé par faire ce qu'ils font dans toutes les villes « libérées ». Ils ont mis en place leurs trois forfaits citoyens : un forfait premium pour les classes moyennes et un forfait standard pour les plus démunis. Et à ceux qui ne pouvaient pas payer le forfait standard, ils ont proposé de partir. D'abord gentiment, avec une prime de départ, puis un peu moins courtoisement avec des lettres et des huissiers, puis encore moins courtoisement avec le retrait des aides sociales et l'interdiction de l'école aux enfants. Ça a suffi neuf fois sur dix. Mais les dix pour cent restant n'ont pas voulu céder et ils se sont battus jusqu'au bout. Afin de garder leur logement et de rester citoyens de la ville. (F, 43)

Dans ce passage, Lorca utilise le terme « libérées » entre guillemets. S'il s'agit du terme officiellement utilisé pour décrire les villes concernées, le protagoniste met l'accent sur le fait qu'il ne s'agit que d'une pseudo-liberté. Nous constatons ici l'instauration de différents forfaits dans Orange qui s'accordent au niveau de vie et de ressources des habitants. Ceux-ci se comptent au nombre de trois. Le dernier, le forfait « privilège », qui n'est pas évoqué, se place au-dessus du premium et concerne les

habitants les plus fortunés. Si nous nous arrêtons un instant sur les termes employés, nous notons que « privilège » renvoie à un « [d]roit, [un] avantage particulier accordé par une autorité, à une personne ou à un groupe, en dehors des règles communes[64]. » Cette définition nous permet de mettre en avant le caractère exceptionnel du forfait privilège à Orange. Les individus qui le détiennent se voient exclus des « règles communes » afin de profiter d'une situation avantageuse. Le mot « privilège » comporte d'ailleurs une connotation nettement plus méliorative que « premium » ou « standard », ce qui met dès lors certains individus dans une position de force.

Le terme « premium », quant à lui, est plutôt relatif au marketing et renvoie à un produit « haut de gamme ». Celui-ci sert surtout à faire une distinction avec le forfait « standard » et ainsi donner la sensation aux classes moyennes qu'elles ont tout de même un statut supérieur aux personnes les plus pauvres. La définition de « standard » est, de son côté, parfaitement représentative de l'intérêt accordé aux citoyens détenteurs du dernier forfait. Le terme « […] correspond à un type courant, ordinaire, qui est conforme à un modèle habituel et ne se distingue pas par un trait particulier ou par son originalité[65]. » Concrètement, le mot renvoie aux masses, à ceux qui n'ont pas la prétention qui va avec un statut important ou un niveau financier élevé. L'emploi de « standard » permet aussi d'édulcorer la situation économique réelle des individus concernés : ils ne sont pas pauvres, ils sont « standards ». Damasio fait ici une forte critique du libéralisme et du capitalisme à partir des foyers et des lieux qui les abritent. Orange contrôle les citoyens, mais également leur *domus*. Lorca souligne bien le traitement subi par les individus incapables de se payer le moindre forfait. Ceux-ci ne sont pas officiellement considérés comme des citoyens et, par conséquent, se font expulser de leurs logements. Orange, l'entreprise, intervient donc bien au niveau des foyers des habitants, de manière détournée toutefois.

Puisque nous parlons des foyers établis dans la métropole, nous souhaitons revenir sur un bâtiment que nous avons déjà étudié en tant que terrain de chasse dans la partie précédente. Il s'agit du « complexe BrightLife », un immeuble destiné aux forfaits privilèges, investi par la résistance afin de s'opposer à l'influence de l'entreprise Orange dans la ville. Celui-ci est un foyer qui a été créé dans le but de représenter une image de chaleur familiale artificielle. Il s'éloigne ainsi de ce qu'est censé être ce type

[64] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Privilège », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/privil%C3%A8ge
[65] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Standard », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/standard

de lieu : un terrain d'échange et de partage entre les membres du foyer. Ce qui est intéressant avec ce complexe, c'est que les plus fortunés ont tout à portée de main chez eux, mais sont aussi plus dépendants des nouvelles technologies. En effet, si le bâtiment comporte bien des lieux de vie, ceux-ci ont été pensés avec une grande précision. Le toit est entièrement aménagé pour proposer un confort extrême aux résidents et est d'une taille disproportionnée pour correspondre à leur niveau de vie. Cet espace commun est très intéressant parce qu'il présente une intégration artificielle d'éléments du *saltus* à travers les jeux d'enfants, par exemple, dont les formes s'inspirent d'animaux.

Le fait que l'accès à un tel complexe dépende d'un forfait lié aux revenus peut paraître similaire à ce que nous connaissons dans notre réalité. L'impact des forfaits à Orange ne se limite toutefois pas aux foyers qu'il est possible d'habiter dans la métropole. En effet, l'un des axes principaux de la ville est soumis à des restrictions horaires pour les citoyens n'ayant pas un forfait privilège. Orange apparaît ainsi comme une ville qui entrave ses habitants. Ceux-ci sont en effet entravés dans le moindre de leur déplacement. Rien ne doit être laissé au hasard s'ils souhaitent se rendre d'un endroit à un autre. L'environnement dans lequel sont construites des *domus* est alors complètement hostile aux habitants de la ville. Ils ne peuvent trouver la sécurité affiliée à celle-ci. Par ailleurs, chaque forfait dispose d'un accès limité à la ville. Même les citoyens « privilèges » ne peuvent se rendre dans toutes les zones de la métropole : leur sont évités les neuf pour cent de bidonvilles. Si ce dernier forfait paraît nettement avantageux dans les termes, il est intéressant de constater que les personnes qui le détiennent ne sont pas libres de leurs mouvements. Ainsi à Orange, personne n'est vraiment « libre ». Ni les plus démunis ni les plus fortunés. Lorca dit d'ailleurs : « Je marche dans l'avenue Origami, l'un des quatre axes majeurs de la ville, fermé aux premiums et aux standards de 12 à 14 heures et de 18 à 20 heures tous les jours de la semaine. Aux heures de pointe, les riches sont libres de circuler fluide n'est-ce pas ? Ça rendait fou mon père dans son taxi. En dix ans, ils ne lui ont jamais accordé le premium. » (F, 41) Le nom de l'avenue renvoie à l'art du pliage de papier, qui convoque un imaginaire géométrique, de la ligne et qui s'accorde parfaitement à l'organisation de la ville.

Le confort qui se rapporte aux *domus* dans la métropole est ici dépendant uniquement du niveau de revenu de chacun. Il y a d'ailleurs à Orange une nouvelle forme de « confort », puisque l'oppression qui remplace la liberté de se déplacer où

l'on souhaite fait apparaître cette même liberté comme un « confort » alors qu'elle était possible pour tous avant l'instauration des forfaits. La traversée d'Orange que doit effectuer Lorca pour faire le trajet de son appartement à son lieu de travail est représentative des difficultés auxquelles les individus sont confrontés dans leurs déplacements :

> Depuis qu'Orange avait détourné le Rhône en 2028 pour irriguer sa skyline et s'acheter un statut de ville hype, atteindre rapidement le Récif à vélo n'était possible que par les quais. J'entends : pour un citoyen standard comme moi qui n'avait pas le niveau de forfait pour pouvoir couper par le cœur de ville. Ces quais, c'était aussi mon trajet pour amener Tishka le matin à la maternelle, sanglée sur le siège gentiment branlant du porte-bagages. Je longeais l'arc du Rhône à peine jauni par un soleil brouillé, qui me semblait aussi ensommeillé que moi. (F, 87)

Cet extrait nous permet d'avancer une autre hypothèse, celle que la métropole est marquée par la « raison graphique[66] » – le fait que l'écrit influence l'organisation du monde – puisque, pour circuler en ligne droite, il faut appartenir à une catégorie particulière de la population. Pour les individus concernés, les déplacements sont aisés et se font de manière linéaire, alors qu'à l'inverse, pour Lorca, qui n'a qu'un forfait « standard », il est nécessaire de faire nombre de détours et de contourner le centre-ville. Ainsi, toutes les *domus* ne se valent pas. Les citoyens qui ne disposent pas d'un forfait suffisant se voient mis à l'écart au sein même d'Orange et dans les trajets qu'ils doivent y faire. Leur circulation est donc entravée : tout ce qui entoure leur foyer est pensé pour compliquer leur vie quotidienne.

Ce qui nous apparaît ici est le parallèle criant que l'on peut faire entre Dovza-Ville, la capitale décrite par Le Guin dans *Le Dit d'Aka*, et Orange. En effet, Orange est également marquée par un fort rapport à la ligne droite et à une forme de répression de la population. Les deux auteurices se rejoignent ici dans leurs opinions politiques.
Les deux cités ont aussi en commun un attachement aux nouvelles technologies, comme le montre l'usage des drones à Orange pour réguler la population :

> À dix-sept heures, un drone jaune au design de smiley est venu balayer l'aire de jeux. Par quelques tirs soniques discrets, à fréquence localisée, il a poussé enfants et parents standard vers la sortie du square. Quant à nous, puisque nous avions l'heur d'avoir l'Anneau au doigt, nous en avons été quittes pour surclasser notre forfait pendant deux heures, à un coût que j'ai d'ailleurs trouvé exorbitant – suffisamment dissuasif en tout cas pour qu'une famille standard ne s'avise guère de vouloir jouer dans la cour des grands […]. (F, 370)

Dans l'œuvre de l'autrice américaine, nous retrouvons cette même utilisation des outils technologiques dans le but de diriger les citoyens avec les radios ou haut-parleurs qui délivrent la propagande de la Corporation ou encore les taxis programmés

[66] PRIVAT, Jean-Marie. « Raison graphique », *op. cit.*

automatiquement, qui ne sont pas sans rappeler les drones d'Orange. Dans l'extrait que nous venons de citer, le dispositif technologique est employé directement sur les usagers, puisqu'il produit une sensation désagréable auprès d'eux afin de les éloigner du terrain de jeu. Il est bien fait mention de « tirs » qui rappellent les armes à feu et qui ont pour objectif de blesser ou de tuer. Bien que nous étudiions plus spécifiquement les *domus* et qu'il s'agit ici plutôt d'un *campus*, il nous semble pertinent d'évoquer cet exemple, puisque le but d'un tel lieu est de permettre aux enfants de jouer sous la supervision de leurs parents et ainsi donc de réunir la famille lors d'un temps de jeu et de partage. Ce terrain est ainsi un élément important de la vie familiale et ne doit pas être négligé. Dans le roman de Damasio cependant, celui-ci est entièrement réglé et réprimé par l'entreprise Orange à travers l'emploi des nouvelles technologies. Il y a donc une violation de l'intimité des familles qui se rendent sur place. Cela nous conforte dans l'idée que la métropole se présente comme un espace hostile aux *domus*, tant pour les individus les moins fortunés que pour ceux, plus riches, qui disposent de bâtiments mieux équipés et rénovés, mais qui demeurent bridés dans leur appréhension de la ville et de leurs foyers aseptisés.

Le fait qu'Orange soit devenue une « ville privatisée » modifie bien en profondeur la structure de la cité. Il y a une « théorie collective du monde » à Orange. Les habitants pensent majoritairement à partir des règles en vigueur et acceptent la présence massive des nouvelles technologies. Le rapport au monde des citoyens est véritablement basé sur ce que le gouvernement d'Orange a mis en place. Nous le constatons dans ce qu'avance Lorca lorsqu'il dit : « Dès que tu descendais dans la rue, dans toute ville privatisée, tu te prenais systématiquement trois vagues : les taxiles, les vendiants et les drones. Et quand tu refusais comme moi la bague au doigt, à l'instar des 4% de renégats qui préféraient encore être libres que choyés, ça devenait rapidement difficile à supporter. » (F, 263) Dans *Les Furtifs*, chacun porte une bague électronique permettant d'attribuer et de vérifier les forfaits, mais aussi de surveiller les déplacements des citoyens, de contrôler les autorisations dont ils disposent, de leur envoyer des amendes s'ils ne respectent pas les règles, etc. Le protagoniste se refuse à porter cette bague parce qu'il s'oppose à cet espionnage constant. Dans l'extrait ci-dessus, nous constatons que Lorca parle bien de ville « privatisée » et non pas « libérée » comme dans un passage précédent, où le terme était entouré de guillemets, signifiant l'ironie de la chose. La notion d'appartenance est ici beaucoup plus prégnante et il n'y a aucun doute sur le fait qu'une entreprise est bien aux commandes de la ville. Le protagoniste définit également ceux qui « refusent » de porter un anneau de « renégats », deux mots

forts qui démontrent une forme d'opposition envers le pouvoir en place. Au sein de la cosmologie de la ville, certains sont donc des rebelles, en décalage avec celle-ci, estimant qu'elle les prive de leur liberté. Lorca précise toutefois que le port de la bague connectée va de pair avec une sorte de récompense, ceux qui acceptent d'en avoir une voient en effet les sollicitations indésirables présentes dans la rue réduites. À l'inverse, refuser l'anneau signifie subir ces dernières, aussi insupportables soient-elles. Notons qu'une fois encore, les dispositifs mis en place par Orange sont clairement hostiles aux moins fortunés. Le terme « vendiants », hybridation de « mendiants », des personnes qui mendient dans les rues afin d'obtenir quelques pièces pour manger, souvent associés à des supplications, et du mot « vendeurs », des individus vendant des biens ou des services, paraît fortement pathétique. Comme si ces « vendiants » n'avaient d'autre choix que de supplier les passants de leur acheter quelque chose pour survivre dans la métropole en leur permettant de conserver leur forfait. Ce mot-valise souligne aussi l'impossibilité de concevoir un acte gratuit à Orange, dans la mesure où un mendiant demande de l'argent sans proposer de contrepartie, et que là, même l'aumône est rapportée à l'action de « vendre ».

À Orange, dans la rue, qui est un espace de passage et de rencontre, les seuls échanges se font avec des objets technologiques, les taxiles ou les drones, et des vendeurs de rue désespérés. La ville, qui est censée abriter des lieux de vie et de rencontre, perd grandement de son aspect social. Nous constatons cette même problématique dans l'un des quartiers rénovés d'Orange où se rend Lorca pour discuter avec sa femme dans un café :

> Ce café-ci, Sahar l'avait choisi dans un quartier sans âme, exprès. Un parallélépipède allongé en bord de fleuve qui suintait cette fausse chaleur des designers scandinaves, toute de vitre et de bois clair, où la convivialité se résumait à des ardoises sans craie posée sur des chevalets neufs, des menus *gluten-free* et cet accueil indécidable, plus souriant que *friendly*, qui t'intimait de commander en effleurant ta table tactile puis en levant gentiment ton cul pour aller chercher tes consommations au bar, quand ladite table, en mode vibreur, te le secouait par les coudes. (F, 67)

Ce quartier est, de même que le complexe BrightLife, magistralement aseptisé. Nous retrouvons un vocabulaire géométrique dans cette description, ce qui rappelle la rigueur froide appliquée aux nouvelles constructions de la ville, en accord avec le respect de la ligne droite. De la même manière, le quartier est également marquant par cette idée de « fausse chaleur » propre à tous les nouveaux bâtiments de la ville. Il y a ici une tentative de rendre un lieu ou un espace chaleureux pour imiter cette sensation rassurante que procurent les *domus*. Il ne s'agit cependant bien que d'une imitation, puisque tout apparaît comme parfaitement artificiel. Tous les éléments de ce décor sont

encore neufs, non usés et créent ainsi une rupture dans cette tentative de rendre l'endroit réconfortant. Notons également que les nouvelles technologies sont employées ici pour remplacer tous les types d'interactions humaines dans le café. Ainsi, la prise de commande et le service sont automatisés, ce qui rappelle un système qui existe déjà, par exemple dans les chaînes de restauration rapide qui privilégient une grande efficacité et un important débit au détriment de l'échange humain. Cette obsession de la rapidité et de la production nous rappelle d'ailleurs celle de Dovza-Ville dans *Le Dit d'Aka*. Les deux auteurices de notre corpus associent donc les grandes villes promptes à user des nouvelles technologies au néolibéralisme et au capitalisme, dont tous deux font largement la critique, leurs protagonistes étant montrés comme mal à l'aise en ces métropoles.

Dans les nouveaux quartiers d'Orange, qui sont marqués par une organisation géométrique et une froide rigueur, il est impossible de réellement échanger entre individus. La communication y est clairement entravée. Ce respect de la ligne droite bloque les dialogues et explique également pourquoi Lorca et Sahar ne parviennent pas à réellement s'entendre et se comprendre lorsqu'ils se rencontrent dans le café du quartier. « Dans *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, l'anthropologue britannique [Goody] […] développe l'idée que nos modes et habiletés de pensée ne sont pas indépendants des modes de communication […][67] » Les liens étroits qui relient les « modes et habilités de pensée » et les « modes de communication » qui existent à Orange sont bien représentés dans les extraits qui décrivent ce nouveau quartier. Lorca dit d'ailleurs :

> Sahar avait pourtant comme moi toujours vomi cette partie rénovée de la ville – qui tolérait du bout du drone les forfaits standard – ces îlots végétalisés avec mares à grenouilles pour résidents gentrifiés, ces grands quais terraformés à bandes cyclables et à bancs recyclés, sans angle mort et sans bosquet, ce régime de visibilité urbaine qui se payait le luxe de l'espace, et où les couples privilèges se délassaient sur ces chemins en S pavés de planches dans le gazon ras. (F, 67)

Dans l'extrait ci-dessus, l'artificialité générale du quartier est énormément marquée. Lorca transforme d'ailleurs l'expression « tolérer du bout des lèvres » en « tolérer du bout du drone », une manière d'accentuer l'affection de l'entreprise Orange pour les nouvelles technologies mais aussi de transformer une expression commune. Cela met également en avant, une fois encore, un certain mépris de la part du gouvernement envers les individus standards qui sont presque semblables dans ce quartier à des pestiférés. Rien en ce quartier n'est naturel, il a été intégralement pensé par des esprits

[67] *Ibid*.

humains. Cela est d'autant plus marquant que tout est parfaitement visible. Il n'y a donc aucune place ici pour des cachettes ou d'autres formes de dissimulation, en opposition totale donc avec le mode de vie des furtifs.

En parallèle de la ville, l'île du Javeau-Doux et sa communauté représentent, dans *Les Furtifs*, une société idéale dont la cosmologie est complètement à l'opposé de celle d'Orange. Les Balinais qui y ont élu domicile servent alors à représenter une indépendance à la technologie, associée à une forme d'auto-suffisance à laquelle chacun participe. Cet ensemble s'émancipe du carcan du néolibéralisme et du capitalisme pour former un groupe qui, réellement, « vit ensemble » et « fait monde(s) » ensemble. La disposition dans l'espace de ce groupement nous amène à mobiliser les réflexions de l'anthropologue Marc Augé, qui dit dans son ouvrage *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* : « […] le dispositif spatial est à la fois ce qui exprime l'identité du groupe (les origines du groupe sont souvent diverses, mais c'est l'identité du lieu qui le fonde, le rassemble et l'unit) et ce que le groupe doit défendre contre les menaces externes et internes pour que le langage de l'identité garde un sens[68]. » L'île du Javeau-Doux réunit bien ces caractéristiques. Ce petit îlot sur le delta du Rhône a d'abord accueilli une communauté balinaise qui ne réussissait pas à trouver sa place dans la cosmologie d'Orange, puis qui s'est vue rejointe par d'autres individus en marge de la métropole. Cette île est alors devenue un symbole, acceptant tous ceux qui exprimaient l'envie d'y vivre et de participer à ce groupement auto-suffisant, bien différent d'Orange. Les raisons de l'installation des Balinais sur celle-ci sont d'ailleurs explicitées dans le roman :

> Ils formaient ce que les Balinais appellent un *gang kebyar*, lequel était vite devenu un gang par chez nous. Ce « gang kebyar » dégageait une telle gentillesse native qu'il se faisait pigeonner un peu partout à Port-Saint-Louis-du-Rhône. Une vieille fleuriste qui adorait Bali, et qui avait progressivement vu leur sourire s'étioler, leur avait un matin conseillé d'aller s'installer sur le Javeau-Doux : « Vous y serez plus tranquilles. » (F, 116)

Si nous n'avons pas trouvé la signification précise de ce qu'est un « gang kebyar », il nous paraît tout de même intéressant de nous arrêter sur le terme « gang » qui désigne, de façon généralement péjorative, un groupe d'individus aux mauvaises intentions. Pourtant, il est évident aux vues de l'extrait précédent que les Balinais qui le composent sont loin d'arborer de telles ambitions. Lorca réemploie par ailleurs l'expression entre guillemets, comme pour montrer sa propre incompréhension face à celle-ci. Au fond, lui-même ne la considère que comme désignant l'ensemble des

[68] AUGÉ, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 60.

Balinais et de tous ceux qui les ont rejoints ensuite, une manière de donner un nom à cette communauté.

Ce qui nous marque le plus dans la formation de ce « gang kebyar » est la façon dont celui-ci a vu le jour. L'origine de leur communauté repose sur ce que l'anthropologue Victor Turner désigne la « liminarité[69] » parce que les membres de ce groupe ne parviennent pas à s'intégrer dans la cosmologie d'Orange. La naissance de cette cosmologie est donc indissociable de celle de la théorie collective du monde qui a cours dans la métropole. L'anthropologue détaille, dans son ouvrage *Le Phénomène rituel* l'opposition entre « deux "modèles" principaux, juxtaposés et alternés, de l'interrelation humaine[70] » :

> Le premier est celui d'une société qui est un système structuré, différencié et souvent hiérarchique de positions politico-juridico-économiques avec un grand nombre de types d'évaluation qui séparent les hommes en fonction d'un « plus » ou d'un « moins ». Le second, qui émerge de façon reconnaissable dans la période liminaire, est celui d'une société qui est un comitatus, une communauté non structurée ou structurée de façon rudimentaire et relativement indifférenciée, ou même une communion d'individus égaux qui se soumettent ensemble à l'autorité générale des aînés rituels[71].

Dans le cadre de notre étude du roman *Les Furtifs*, le « système structuré » que décrit Victor Turner correspondrait à la ville d'Orange. Nous en avons déjà détaillé l'aspect différencié et hiérarchique à travers le système de forfaits mais également l'intérêt « politico-juridico-économique », qui fait clairement partie des préoccupations de l'entreprise propriétaire de la métropole. L'île du Javeau-Doux incarnerait quant à elle ce « comitatus », marquant par cette égalité utopique qui régit la vie sur l'îlot : chacun partage les tâches nécessaires aux besoins communs et personne ne se voit attribuer de statut particulier qui lui donnerait une ascendance sur les autres. Nous ajoutons d'ailleurs qu'il n'est pas fait mention d'un chef ou d'un dirigeant sur l'île.

L'île du Javeau-Doux n'est pas seulement un lieu dans lequel les individus vivent sur un terrain commun, « en communauté ». C'est bien une cosmologie, une théorie collective du monde, qui est partagée par les résidents de l'îlot. Victor Turner ajoute dans son ouvrage : « Je préfère le terme latin "communitas" à "communauté", pour distinguer cette modalité de relation sociale d'une simple "aire de vie commune". La distinction entre structure et communitas ne correspond pas simplement à celle qui est familière entre "séculier" et "sacré" ou celle, par exemple, entre la politique et la

[69] TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, *op. cit.*
[70] *Id*., p. 97.
[71] *Ibid*.

religion[72]. » La communitas relève bien d'une « relation sociale » avec tout ce qu'elle englobe. Lorsque les protagonistes décrivent le lieu, ils distinguent rarement les membres du groupe et les désignent plutôt dans leur totalité sous l'appellation « gang Kebyar » :

> Autour de moi, c'était simple : il n'y avait que des bouilles connues, que des amis. Le gang Kebyar au grand complet, qui chiquait son bétel en disposant des pichets d'arak sur les buffets. Sur cette place sans limite claire qui tenait à la fois du jardin et du temple, la fontaine ruisselait sa Camargue éternelle tandis que la statuaire balinaise, omniprésente sur le pourtour, vous basculait de l'autre côté du monde. Boma et Barong, Siwa et Surya, ces divinités splendides et intranquilles… Au milieu bégayaient des tables, rondes et nombreuses comme les taches, rouge et or, des pradas qui les couvraient. (F, 175)

Dans l'extrait ci-dessus, c'est Agüero qui parle et, s'il évoque des « bouilles connues » et des « amis », il est bon de rappeler que c'est la première fois qu'il met les pieds sur cette île. La visite était à l'initiative de Lorca, qui joue bien son rôle d'élément déclencheur pour amener la meute à élargir ses connaissances des altérités. Malgré tout, cette première phrase permet d'ores et déjà de comprendre que l'île est un lieu idéal où il est possible d'échanger et de tisser des liens avec les autres. Si la métropole est marquée dans sa conception par la droiture, la rigueur et des délimitations claires, ce n'est pas du tout le cas de l'île du Javeau-Doux : les limites se confondent, il n'est pas possible de réellement les définir et tout dans ce lieu s'hybride. Cela est un premier indice qui permet de comprendre que la cosmologie du gang Kebyar est en accord avec la manière de vivre et de penser des créatures furtives et qu'ainsi, ce groupe est forcément un allié des protagonistes. L'opposition à la ligne droite est également marquante dans la disposition des éléments sur la place. Les tables « bégay[ent] », ce qui laisse penser qu'elles sont arrangées en désordre, elles sont par ailleurs rondes, formées de lignes courbes donc et éparpillées sur la place, en extérieur, loin de la rectangularité du rangement des tables dans une salle fermée. L'île fonctionne bien selon une espèce de désordre organisé qui la démarque complètement de la métropole voisine.

L'hybridation présente sur l'îlot ne se limite d'ailleurs pas à celle que nous avons évoquée plus tôt entre jardin et temple. Précisons la chronotopie tripartite pensée par l'ethnocritique. La *domus* renvoie, au départ, à la cité et au village dans le monde romain puis médiéval. À l'intérieur de ces ensembles, la grille de lecture ethnocritique *domus*/*campus*/*saltus* est alors mise en abîme pour analyser les lieux qui s'y trouvent. Ainsi, la maison relève plus de la *domus* qu'une boucherie qui est un lieu de travail,

[72] *Ibid*.

un *campus*, ou qu'un cimetière qui est une *domus* pour les morts, mais un *saltus* pour les vivants. Ces frontières sont des manières de délimiter et donc de penser les espaces en rapport avec les relations d'usages de lieux. Nous rappelons encore que ces frontières sont labiles et que des hybridations se font en chaque lieu en fonction des usages et des moments. Sur l'Île du Javeau-Doux, il y a tant des éléments du *campus* avec la place, une boulangerie et une boucherie, mais aussi des *saltus* à travers les espaces du vivant et enfin des *domus* sous la forme de cabanes qui servent de lieux de vie aux habitants de l'îlot. Nous notons également dans l'extrait la mention de divinités balinaises, qui sont la seule occurrence d'une forme de religion dans le roman. La présence de celle-ci ajoute à ce groupe un respect des traditions et des mœurs anciennes qui est absent à Orange. Le gang Kebyar compte d'ailleurs un balian qui fait office de guide spirituel au sein du groupement. Celui-ci n'est en revanche jamais présenté comme hiérarchiquement supérieur aux autres. Dans le récit, il sert plutôt à inciter à l'écoute, ce qui rappelle les maz et les yoz dans *Le Dit d'Aka*. Le balian se sert d'un instrument à trous qui permettrait aux divinités de s'exprimer, mais les protagonistes suggèrent que ce sont des furtifs qui y ont élu domicile et qui produisent divers sons à travers l'instrument. La dimension religieuse du balian a le mérite d'exister, mais elle n'est jamais réellement validée.

Le groupe qui s'est formé sur l'île du Javeau-Doux nous paraît donc bien être une « communitas » qui doit se penser en parallèle d'Orange et de sa structure sociale. L'anthropologue Victor Turner avance qu'il faut en effet considérer ces deux « modèles » de concert :

> Buber[73] met le doigt sur la nature concrète, spontanée, immédiate, de la communitas par opposition à la nature abstraite, régie par la norme, institutionnalisée, de la structure sociale. Cependant, la communitas n'est rendue évidente ou accessible, pour ainsi dire, que par sa juxtaposition ou son hybridation avec certains aspects de la structure sociale. Exactement comme dans la psychologie de la Gestalt, la forme et le fond sont mutuellement déterminantes ou, de la même façon que certains éléments rares ne se trouvent jamais dans la nature dans toute leur pureté mais seulement comme composants de composés chimiques, on ne peut saisir la communitas que dans une certaine relation à la structure. C'est justement parce que ce composant qu'est la communitas est insaisissable et qu'il est difficile de mettre le doigt dessus, qu'il n'est pas sans importance. L'histoire de la roue du carrosse de Lao-tse peut être évoquée ici à propos. Les rayons de la roue et le moyeu (c'est-à-dire le bloc central de la roue supportant l'essieu et les rayons) auquel ils sont attachés seraient inutiles, disait-il, sans le trou, l'interstice, le vide qui est au centre. La communitas, avec son caractère non-structuré, représentant « le vif » de l'interdépendance humaine, ce que Buber a appelé das Zwischenmenliche, pourrait bien être représentée par le « vide du centre », qui est quand même indispensable au fonctionnement de la structure de la roue[74].

[73] Turner fait ici référence au philosophe Martin Buber qui traite dans ses ouvrages de la rencontre avec l'autre.
[74] *Id*., p. 125.

Ainsi, Orange et l'île du Javeau-Doux seraient un ensemble qui fonctionne conjointement. L'anthropologue précise encore :

> La communitas s'introduit par les interstices de la structure, dans la liminarité ; sur les bords de la structure, dans la marginalité ; et par-dessous la structure, dans l'infériorité. On la tient presque partout pour sacrée ou « sainte », peut-être parce qu'elle transgresse ou dissout les normes qui gouvernent les relations structurées et institutionnalisées et qu'elle s'accompagne de phénomènes où l'on fait l'expérience d'une puissance sans précédent[75].

Le gang Kebyar se situe donc dans la « liminarité », aux « interstices de la structure ». La description qui est faite de l'îlot nous paraît confirmer cette hypothèse :

> Le Javeau-Doux était cette île de sable et de limon terraformée par l'Inter, qui en avait doublé la surface. Comme souvent, l'Inter avait su se faufiler entre les deux barbelés d'un no man's land juridique sur le droit de propriété – ici le droit des fleuves – pour créer des îlots dans le delta du Rhône, et les mettre à disposition des Alters, des sans-bagues, des sans-toits ou des migrants. Très vite, l'idée, plutôt géniale, avait été reprise et multipliée sur tous les fleuves de France et elle essaimait maintenant en Europe. Entre Arles et Port-Saint-Louis, on comptait désormais une dizaine d'îles qui constituaient l'archipel des Javeaux. (F, 176)

Celui-ci se situe littéralement « entre » Orange et l'extérieur, puisqu'il est positionné sur le fleuve, mais aussi parce qu'il se trouve entre « les deux barbelés d'un no man's land juridique » (F, 176), littéralement un espace inhabité et neutre. « L'Inter », qui est évoqué dans l'extrait est désigné dans le roman comme :

> […] la ville intersticiée dans la ville, un état d'esprit, vouloir habiter les espaces glissants, brumeux, nerveux ou piquants d'une urbanité qui les conjure, accrocher aux façades des maisons sac à dos, suspendre aux ponts des cahutes autonomes, monter des quartiers flottants sur le fleuve avec des palettes et loger des vieilles rames de tram entre deux immeubles pour en faire des cantines. Squatter aussi là où le business délaisse des milliers de mètres carrés de bureaux vides. (F, 383)

Il y a ici cette idée de repenser véritablement les relations des humains à leur environnement, à leurs manières de les habiter en bousculant les codes habituels. C'est aussi un « état d'esprit » politique, qui réorganise la ville privatisée selon les besoins des habitants et qui récupère d'une certaine manière les lieux délaissés par le gouvernement.

Créée par l'Inter, l'île du Javeau-Doux est ainsi un lieu à part, destiné à être habité par les individus qui refusent de se conformer au système d'Orange. Notons que ces personnes sont « sans » quelque chose, qu'il s'agisse des « sans-bagues », qui sont donc extérieures à la cosmologie de la métropole de leur plein gré, ou des « sans-toits » (F, 176), des sans-abris n'ayant pas les moyens de vivre dans la ville. La présence de migrants également accentue le fait qu'il s'agit d'un groupement à la marge d'Orange. L'île du Javeau-Doux est un territoire artificiel autonome qui n'a pas d'appartenance légale. La composition du nom de l'îlot marque ce caractère construit, un « javeau »

[75] *Ibid*.

étant : « [d]ans une rivière, [une] île formée par un amas de sables et de limons, résultat d'un alluvionnement[76]. ». L'adjectif « doux », quant à lui, donne une dimension accueillante à ce lieu, ce qui permet de prévoir les moments joyeux que vont y passer les personnages, mais également le fait que l'organisation qui a été mise en place sur l'île est agréable. L'île peut être une hétérotopie, puisque c'est un lieu qui « […] invers[e] l'ensemble des rapports qui se trouvent par [lui], désignés, reflétés ou réfléchis[77] » et qui « […] contredi[t] […] tous les autres emplacements […][78] ». À ce premier îlot s'en sont ajoutés d'autres, marquant une réelle volonté de la part de certains groupes de s'émanciper des cosmologies limitatrices et déshumanisées des villes privatisées. Lorca dit, à propos des groupes humains présents sur place :

> Était-ce aussi que la réputation favorable de l'île y avait attiré de nouvelles populations, plus ouvertes et plus tactiles, davantage dans la bienveillance aussi ? suivant en cela ce mantra que mon expérience m'avait forgé : ce ne sont pas vraiment les gens qui choisissent leur territoire ; c'est le territoire qui les choisit ! Le territoire et son socius qui filtrent ceux qui s'y trouvent en affinité, et qui sauront donc s'y épanouir dans la durée. (F, 179)

Le « socius[79] » désigne en sociologie la « [c]omposante sociale du comportement et de la vie mentale d'un être vivant[80]. » Le postulat de Lorca laisse supposer que l'île du Javeau-Doux incarne un chronotope d'hybridation par excellence où tout se décide de façon naturelle. L'îlot dispose d'ailleurs d'un aspect libérateur qui se constate à la fin du roman : « Elle a laissé couler ses cheveux dans mon cou et j'ai ouvert les yeux. C'était la sixième fois depuis la mort de Lorca. Il y avait du blé vert en ferme sur sa tête et une oreille blanche en fleur de jepun que j'avais peur de décrocher si je la caressais. Au Javeau-Doux, Tishka devenait plus végétale – ses odeurs de fleur l'emportaient sur ses odeurs de fauve, plus habituelles. » (F, 658) L'île est ainsi le lieu de l'hybridation par excellence, celui qui agit le plus sur les métamorphoses de l'enfant furtive sans que celle-ci n'initie ces changements.

Le Javeau-Doux a un aspect très coloré, qui diffère complètement d'Orange où tout est aseptisé et où les couleurs sont sobres. Les habitants sont aussi très portés sur du recyclage, du fait main pour leurs maisons, mais également afin de construire des outils nécessaires à leur autosuffisance :

---

[76] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Javeau », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/javeau
[77] FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », *op. cit.*
[78] *Ibid*.
[79] Le socius pourrait aussi être l'habitus bourdieusien, mais si Damasio ne le convoque pas dans son œuvre, c'est peut-être parce qu'il pense que la sociologie insiste plus sur les déterminations que sur les émancipations.
[80] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Socius », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/socius

> D'abord la rizière en terrasse. Trop chouette, rose et verte sous le soleil qui dévisse. Le système d'irrigation, canal et pente, subtil à souhait, total naturel avec prise de l'eau en amont du fleuve. Ensuite les serres rondes en verre, comme une ville pour les fruits, une ville pour les légumes. Entre ? Des rubans de sorgho, de la céréale, une ribambelle de trucs que j'ai pas retenus, des vergers encore. Juste à l'œil, tu piges que ça rigole plus. Que l'agriculture ici, ils savent. Ils maîtrisent. Tellement bien intriqué, tellement mosaïque, ça se marie et ça s'emboîte dans la beauté. […] Un mix de cabane bois/roseau, de baraque en argile et de pavillons « à la balinaise » éparpillés dans les creux et les bosses de l'île. (F, 180)

Ce que Damasio valorise avec cette île, ce sont non seulement des mœurs et des manières de vivre « autres » que celles d'Orange, mais aussi une esthétique complètement différente. Les costumes traditionnels portés par les Balinais, « [p]resque tous de couleurs fauves et chaudes, avec notamment un jaune qui est si riche, si plein qu'on dirait de l'or végétal, de la joie fondue en lingot et devenue couleur », redonnent leurs lettres de noblesse aux couleurs profondes et variées, en prenant le contrepied de la métropole qui repose sur des teintes beaucoup plus ternes et sur une laborieuse imitation de l'environnement vivant.

Par des façons de consommer qui se montrent plus respectueuses de l'environnement, la communauté balinaise qui s'est installée sur l'île démontre la nécessité de produire moins d'objets qui sont considérés comme inutiles. Les Balinais se servent de leurs connaissances de la terre pour assurer la subsistance de tous, en intégrant tous les visiteurs à leurs équipes de travail. Cette communauté produit uniquement ce qu'elle consomme, et ainsi ne laisse que peu de déchets derrière elle. Il y a également une dimension passéiste qui apparaît dans cette description de l'île : les locaux n'utilisent pas de nouvelles technologies pour se nourrir, mais plutôt une logique de récupération afin de transformer l'usage d'objets qui sont abîmés.

Les différences entre Orange et l'îlot sont ainsi flagrantes. La métropole utilise beaucoup d'éléments technologiques, et ce à plusieurs niveaux : tant dans le domaine publicitaire que dans l'intimité des citoyens ou encore afin de surveiller la ville. Ces nouvelles technologies sont fortement implantées dans la cité et se retrouvent dans toute son organisation très géométrique et droite. Ceux qui refusent de porter une bague connectée, comme le souhaite l'entreprise propriétaire de la métropole se voient confrontés à une importante quantité de nuisances pour les encourager à entrer dans le système. L'île du Javeau-Doux, quant à elle, renvoie à une vie dénuée de nouvelles technologies. Les tâches y sont distribuées entre tous et rien n'est régi par la ligne droite dans l'architecture ou l'organisation sur place. Quand les personnages s'y rendent dans l'histoire, ils vivent une rupture entre la cosmologie d'Orange à laquelle ils rencontrent des difficultés à s'identifier et celle du gang kebyar, cet endroit coloré

et convivial opposé au centre de la métropole, qui n'est que quartiers aseptisés et pensés pour créer une convivialité artificielle. L'île du Javeau-Doux peut faire penser aux zones à défendre qui sont, en France, Belgique et Suisse, des zones occupées par des individus militants pour des causes, contre des projets d'aménagement, par exemple. Elle serait ainsi une représentation de la vie en groupe idéale, telle que la conçoit l'auteur, avec des habitants à la fois respectueux de leur environnement et détachés des nouvelles technologies, mais aussi impliqués politiquement à travers de fortes revendications. Cette forme de « modernité » dont il est question sur l'île fait penser aux communautés hippies dont parle Turner, qui sont par définition limitées dans l'espace et dans le temps. Ici, les habitants du Javeau-Doux sont soutenus par des forces plus armées, la meute de Lorca notamment, et par des capacités furtives surhumaines. Si ce modèle de communauté appelle à la collaboration, nous pouvons interroger sa viabilité à grande échelle, puisque le récit de Damasio s'en tient à quelques villes françaises seulement.

VI.1.3. Karhaïde / Orgoreyn

L'opposition entre la Karhaïde et l'Orgoreyn peut paraître évidente, du fait que, sur Géthen, seules ces deux nations coexistent. Celle-ci est d'autant plus visible que la Karhaïde est valorisée par Le Guin. Le roman met en avant une société qui n'est pas utopique, mais qui se distingue du néolibéralisme dont le développement est important aux États-Unis pendant la vie de Le Guin[81]. Par l'absence des nouvelles technologies et une apparente désorganisation, la Karhaïde se démarque de la nation voisine. L'autrice en fait un modèle des valeurs de l'écoféminisme[82] par le respect qui y est attaché à l'environnement ainsi qu'à ses évolutions, en proposant une société qui s'adapte à ces changements plutôt que de tenter de les réprimer. La ville de Rer en Karhaïde est un excellent exemple de la résilience et de l'adaptabilité propre aux Karhaïdiens :

[81] Le néolibéralisme aux États-Unis se développe « depuis l'essor du mouvement conservateur qui porta Ronald Reagan au pouvoir en 1980 jusqu'à la crise financière de 2008. » SMITH, Bradley. *La Dialectique du néolibéralisme aux États-Unis : aux origines de la "révolution conservatrice" et de la crise financière de 2008*, Paris : Université Sorbonne Paris Cité, 2015, p. 3.

[82] Catherine Larrère rappelle l'origine du mouvement écoféministe en précisant que : « […] même si le terme a été introduit par une Française, Françoise d'Eaubonne (1974), c'est dans le monde anglophone que l'idée s'est développée jusqu'à former un courant indépendant. Apparu dans les années 1980, l'écoféminisme a mis au cœur de sa réflexion les connexions qui existent entre la domination des hommes sur la nature et celle qu'ils exercent sur les femmes […] ». LARRÈRE, Catherine. « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 22, Lyon : ENS Éditions, 2012, pp. 105-121, p. 105.

> La ville […] est fermée à toute circulation automobile. Sa construction est antérieure à l'avènement des véhicules motorisés en Karhaïde ; lequel remonte à plus de vingt siècles. Il n'y a pas de rues en cette cité, mais des allées couvertes ou passages souterrains ; on peut, l'été, circuler dedans ou dessus, à volonté. Les maisons, les îlots et les Foyers sont disposés sans ordre, en une profusion et une confusion chaotiques et prodigieuses d'où jaillit tout à coup une de ces glorieuses apothéoses dont l'anarchie karhaïdienne a le secret : les grandes tours sans fenêtres, rouge sang, de l'ex-Palais royal. Bâties il y a dix-sept siècles, ces tours ont été la demeure des rois de Karhaïde pendant mille ans, jusqu'au jour où Argaven Harge, premier roi de sa dynastie, franchit le Kargav et colonisa la grande vallée de la province du Ponant. Tous les édifices de Rer sont fantastiques par leurs proportions massives, la profondeur de leurs fondations, leur étanchéité au froid et à l'humidité. En hiver les vents de la plaine chassent parfois la neige de la cité, mais en cas de blizzard elle s'y amoncelle, les rues n'étant pas dégagées pour la bonne raison qu'il n'y a pas de rues à dégager. On a alors recours aux tunnels de pierre ou à ceux que l'on creuse provisoirement dans la neige. Des maisons, seuls les toits émergent au-dessus de la neige, les portes d'hiver pouvant être placées sous l'avancée du tout ou sur son versant à la manière de lucarnes. Le dégel est une mauvaise saison sur cette plaine abondamment irriguée. Les tunnels se transforment en égouts torrentiels, des canaux ou lacs se forment entre les maisons, et les gens de Rer vont au travail en bateau en écartant de leurs avirons de petits bancs de glace. Immuablement, sur la poussière estivale, sur le fouillis hivernal des toits enneigés, sur les inondations printanières, les Tours rouges se dressent de toute leur hauteur. Elles sont le cœur vide et indestructible de la cité. (M, 67-68)

Haraway avance que « [c]e sont peut-être les écoféministes qui ont le plus insisté sur une version où le monde apparaît en sujet actif, pas en ressource demandant à être cartographiée et annexée par les projets bourgeois, ou marxistes ou masculinistes […][83] ». La description de la ville de Rer fait transparaître cet aspect. Les *domus* y sont soumises aux évolutions du climat et n'ont pas cette constance qui est associée au foyer. Malgré ces modifications, le texte ne fait pas mention de ces informations d'une manière péjorative. La description reste objective, en accord avec le regard extérieur qui est posé sur la cité : celui de Genly. L'emploi de la troisième personne du singulier apparaît ici comme la distance objective dont tente de faire preuve ce protagoniste qui tient le rôle d'un ethnologue. Le respect envers l'environnement à Rer est marquant par l'absence de circulation automobile, démontrant également l'indépendance des citoyens à l'égard des outils technologiques. Puisque Rer est une ville de taille importante en Karhaïde, l'absence de ces dispositifs est marquante et montre le manque d'intérêt des Karhaïdiens pour ceux-ci. Il y a également une constance dans la cité : malgré les découvertes technologiques, elle ne s'est pas transformée pour les intégrer en son sein. Cette relation particulière des Karhaïdiens à leur environnement souligne un rapport particulier des habitants à leurs foyers.

La cité est en effet marquée par le motif du passage et instaure une dynamique nouvelle entre les individus et leur *domus*. Celle-ci n'est plus immuable et fixe, mais

[83] HARAWAY, Donna. *Des singes, des cyborgs et des femmes*, Oristelle Bonis (trad.), Arles : Actes Sud, 2009, p. 349.

changeante. La distinction entre les « rues », les « allées couvertes » et les « passages » est surprenante dans l'extrait. Il s'agit pour les deux premiers cas de créations humaines, la rue est un élément essentiel de la ville, entourée de part et d'autre de bâtiments, mais n'est pourtant pas présente à Rer. L'allée lui ressemble, elle aussi jouxtée par de la « verdure […], de[s] fleurs ou de[s] haies […][84] », des aménagements humains donc. Les allées qui se trouvent dans la ville sont d'ailleurs couvertes, ce qui ajoute une installation supplémentaire afin de protéger les passants ou de leur permettre de se déplacer au-dessus de l'allée. L'espace de la ville matérialise donc la symbolique du passage et pointe le fait que les ses habitants sont peut-être d'éternels « passants ».

La ville décrite dans la fiction montre une société capable de vivre en harmonie avec son environnement. L'autrice propose dans son récit une forme de « faire monde(s) » qui paraît encore plus poussée. Il s'agit des Citadelles, lieu de vie des devins de Karhaïde. À l'image du Javeau-Doux dans *Les Furtifs*, s'y trouve une « communitas[85] », pour reprendre le concept de Victor Turner. Les Citadelles se trouvent implantées dans l'État de Karhaïde, mais se distinguent par leur indépendance. Nous y retrouvons une forme de structure désorganisée propre à la Karhaïde : « Pas d'emploi du temps organisé, sauf pour le travail communal, les travaux des champs, le jardinage, l'abattage des arbres, les besognes d'entretien ; pour tout cela les hôtes de passage tels que moi prêtaient la main à l'équipe ayant le plus besoin de renforts. » (M, 73) À l'image du Javeau-Doux dans *Les Furtifs*, le groupe fonctionne et survit grâce au travail volontaire de chacun, sans la présence d'une autorité quelconque. Les individus qui ne sont que des « passants » dans les Citadelles sont ainsi intégrés à l'effort commun et peuvent appartenir temporairement au groupement qui réside en ce lieu. À l'image de l'îlot du Javeau-Doux, les Citadelles abritent des *domus* qui s'hybrident avec des *campus* et des *saltus*. Il s'agit tant d'un lieu de vie que de rencontre et de travail, le tout dans un respect perpétuel de l'environnement. Les Citadelles est également le théâtre de rencontres amicales pour Genly, de même finalement que l'Île du Javeau-Doux pour les protagonistes des *Furtifs*. Le groupe qui y est établi fonctionne d'une manière horizontale, sans hiérarchie. À propos des statuts de chacun, l'un des devins dit à Genly :

[84] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [dictionnaire en ligne]. « Allée », CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/All%C3%A9e
[85] TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, *op. cit*.

> Les Résidents des Citadelles n'ont pas de rang social ni de statut officiel. Je pourrais être envoyé à Erhenrang pour faire partie de la kyorremy[86] ; eh bien, dans ce cas, je reprends mon rang[87] et mon ombre[88], mais je cesse de pratiquer la divination. Si je cherchais une réponse à une question donnée tandis que je siégerais dans la kyorremy, j'irais à la Citadelle d'Orgny, je paierais le prix demandé et j'aurais ma réponse. Mais nous, les adeptes du Handdara, ne cherchons pas de réponses. Il nous est difficile de les éviter mais nous nous y efforçons. (M, 86)

En devenant devins, les individus se détachent complètement de leur vie d'avant. Ce rôle est particulier puisque les personnes qui l'endossent perdent tout statut qu'elles pouvaient avoir au préalable et ainsi disparaissent aux yeux de l'État et de la société. Les Citadelles sont donc, de même que la ville de Rer, marquées par le motif du passage. Devenir devin y relève bien d'une forme de passage d'un état à un autre au sein d'un lieu hybride. Toute l'organisation du groupe des Citadelles repose sur la participation de « passants », qui sont tant les individus qui deviennent des devins que de simples visiteurs. Le Guin semble favoriser dans son roman les « communitas » et tente de démontrer qu'à l'immuabilité et la constance attachées habituellement au foyer sont préférables un respect envers l'environnement et une adaptabilité à ce dernier afin de réellement « faire monde(s) ».

Nous avons avancé que, dans *La Main gauche de la nuit*, la Karhaïde était un État et il s'agit bien de la manière dont elle est désignée dans l'histoire. Cependant, puisque cette société est marquée par les passages et les changements, ses limites sont floues. Elle repose sur un désordre ordonné qui précisément se détache d'une structure régulièrement établie. Le narrateur dit dans l'histoire : « Ce semblant de nation, unifiée depuis des siècles, n'était qu'un salmigondis de principautés sans lien, de villes et de villages, "d'unités économiques tribales pseudo-féodales", un éparpillement de personnalités robustes, compétentes, querelleuses, rattachées par le réseau fragile d'une autorité mal affermie. Rien, pensais-je, ne pourrait jamais cimenter la Karhaïde en une nation. » (M. p. 119-120) Ainsi, la Karhaïde ne pourrait être qu'un « semblant de nation », plus proche d'une « communitas » que d'une structure rigide, au contraire de l'État d'Orgoreyn, qui est une société très organisée correspondant plutôt à cette structure sociale [89] que définit Turner. Cette nation dispose d'une hiérarchie claire et

[86] Dans l'œuvre de Le Guin, la « kyorremy » désigne le parlement du gouvernement karhaïdien, dirigé par le Premier Ministre.
[87] Ici, le « rang » renvoie au statut détenu dans la société karhaïdienne, que les Devins abandonnent lorsqu'ils choisissent de pratiquer la divination.
[88] L'« ombre » qu'évoque Faxe renvoie au mythe originel des humains sur Géthen. En effet, les premiers êtres humains, nés de la relation incestueuse entre deux frères, sont suivis dès leur naissance par une ombre.
[89] TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, *op. cit*.

établie et est marquée par une rigueur toute numératienne, qui va de pair avec des outils technologiques fort utilisés par la population orgota.

Le Guin présente l'Orgoreyn comme étant exactement opposé avec la Karhaïde. Ce qui importe avant tout lorsqu'un individu extérieur entre dans la structure orgota est sa capacité, ou non, à investir de sa personne au service du gouvernement et de sa communauté. Nous ne trouvons ici aucunement la dimension chaleureuse et sécurisante du foyer ni les liens qui pourraient y être tissés. L'agent que rencontre Estraven dans sa chambre d'hôpital, après son arrivée dans le pays, lui dit : « Alors je présume que vous allez me faire part de votre intention de faire une demande pour obtenir l'autorisation de vivre en résidence permanente dans la Grande Commensalité d'Orgoreyn en attendant d'obtenir et de conserver un emploi utile comme unité d'une Commensalité ou d'une Commune. » (M, 97-98) Avant même que le Karhaïdien n'ait pu dire quoi que ce soit, il est acté qu'il va se plier au règlement. Notons qu'il est nécessaire d'avoir une autorisation pour s'installer et vivre en Orgoreyn. Rien n'est laissé au hasard, tous les citoyens sont recensés par le gouvernement et, surtout, ces derniers doivent se montrer « utiles » pour la communauté. Tandis qu'Estraven est « accueilli » par cet agent, il n'est fait mention d'un foyer ou lieu de vie qu'en tant que récompense s'il est capable de se rendre utile. Le personnage n'a d'ailleurs pas d'autre choix que de travailler comme une « unité », terme qui déshumanise complètement l'agent dans le cadre de son emploi, d'une « Commensalité » ou d'une « Commune », des termes qui rappellent plutôt l'idée de « communauté » que de « société ». Aucun doute donc, le travail qui sera fourni par Estraven servira bien la nation orgota. Ces titres qui sont employés pour désigner les institutions orgotas renvoient plutôt à l'idée de communauté que de société. D'une certaine manière, « le tout prime sur l'individu[90] » en Orgoreyn, mais cela sert avant tout le pouvoir d'un gouvernement totalitaire et il n'est pas fait mention d'une grande « proximité affective[91] » entre les Orgotas.

Nous pouvons faire un parallèle entre la cosmologie orgota et celle de Dovza-Ville dans *Le Dit d'Aka*. Ce qui prime dans les deux cas est l'efficacité et l'utilité des citoyens. La récurrence de la critique de l'autrice envers ces modes de gouvernance confirme une volonté de s'en émanciper et d'encourager ceux qu'elle juge plus salvateurs qu'incarnent la Karhaïde et la ville d'Okzat-Ozkat. Les cités orgotas sont

[90] MESURE, Sylvie. « Communauté et société », *Sociologie*, Les 100 mots de la sociologie, Paris : Presses Universitaires de France, 2021. [En ligne] http://journals.openedition.org/sociologie/2574
[91] *Ibid*.

d'ailleurs très différentes de celles de leurs voisins. Tout y est grandiose et marqué par les progrès technologiques, ce qui les éloigne de la communion avec l'environnement dont font preuve les Karhaïdiens. La description de la ville de Mishnory est marquante par son opposition avec celle de Rer en Karhaïde :

> Le soleil luisait faiblement entre deux averses d'automne et cette capitale m'apparut comme une cité étrange, tout en murs de pierres nus percés de meurtrières trop élevées, avec des rues dont la largeur donnait aux piétons grouillants l'apparence d'une fourmilière, des réverbères perchés sur des poteaux d'une hauteur ridicule, des toits pointant vers le ciel comme des mains en prière, des appentis adossés aux murs des maisons à six mètres du sol comme de grandes étagères superflues. Une ville mal proportionnée, grotesque, baignée de soleil – alors qu'elle n'était pas bâtie pour le soleil mais pour le froid. C'est en hiver, lorsque les rues sont remplies d'une couche de trois mètres de neige tassée par des rouleaux compresseurs, que les toits vertigineux ont une frange de glaçons, que les traîneaux sont remisés sous les appentis, que brillent les lueurs jaunes de meurtrières dans le grésil qui fait rage, c'est là qu'on peut voir comme cette ville est fonctionnelle et comme elle peut être belle. (M, 135)

Si la ville est belle, l'évocation des meurtrières, des prières et de la fourmilière souligne qu'elle n'est pas si moderne. Il s'agit surtout d'une ville industrieuse où les citoyens sont motivés par l'accomplissement du travail et où l'individualisme n'a pas sa place. En opposition avec Rer, qui compte des passages aménagés pour permettre aux individus de se déplacer même en cas de fortes chutes de neige, nous trouvons ici des outils technologiques qui servent à s'en débarrasser. La dynamique entre les deux villes est tout à fait différente. Le but de la cité est avant tout sa praticité. Elle « peut » se montrer esthétique, mais l'intérêt pour la beauté ou le confort n'a pas été la problématique principale lors de sa construction. Comme on l'a vu, la cité paraît marquée par l'écrit et la ligne droite. Si la disposition des bâtiments paraît grotesque, tant tout est d'une taille démesurée, elle respecte une organisation linéaire, en opposition avec celle de la Karhaïde, qui est « chaos » et courbes. Même les fenêtres, des « meurtrières », sont longues, fines et droites et augmentent ainsi cette froide linéarité. La ville paraît ainsi plus moderne que celles de la Karhaïde, en particulier parce que les Orgotas développent plus de dispositifs et outils technologiques. Toutefois, Mishnory n'est pas pour autant l'incarnation d'une cité futuriste.

L'autrice développe un double regard sur cette ville orgota. Les lecteurices passent successivement par la vision d'Estraven, puis par celle de Genly. Si le premier en note le grotesque, le second en fait une description très méliorative. Le Terrien y porte un regard encore plus extérieur qu'Estraven, puisque sa cosmologie d'origine est celle de la Terre où il a été habitué à l'architecture des villes qui s'y trouvent. Ce que montre Le Guin grâce à ce personnage est l'illusion que la cosmologie orgota peut être meilleure que celle de la Karhaïde. Celle-ci est suivie d'une violente désillusion une

fois que le protagoniste comprend réellement comment la société de l'Orgoreyn fonctionne. Sa description de Mishnory qui précède ce constat est bien plus positive que celle d'Estraven :

> Mishnory est plus propre, plus vaste, plus claire qu'Erhenrang, plus aérée et plus imposante. Elle est dominée par de grands édifices d'une pierre blanche un peu jaunâtre, blocs d'une simplicité majestueuse, tous bâtis sur le même modèle. Ils contiennent les bureaux et différents services du Gouvernement Commensal, et aussi les principaux temps du culte Yomesh, religion d'État. Pas de confusion désordonnée, pas de pénibles contorsions, rien de ce sentiment que l'on éprouve à Erhenrang d'être sans cesse écrasé par quelque chose de trop élevé qui projette sur vous une ombre lugubre ; tout était simple, imposant, ordonné. (M, 135-136)

La cité lui apparaît comme plus sérieuse et solennelle que la capitale karhaïdienne. Le fait que les bâtiments soient tous construits sur le « même modèle » est un indicateur de la rigueur dont font preuve les Orgotas, mais aussi de leur emploi des nouvelles technologies qui permettent de reproduire avec précision les mêmes constructions. La ville est ainsi marquante par le peu de place qu'elle accorde à l'adaptabilité et au changement. La droiture orgota se retrouve également dans les services qui y sont implantés. Le narrateur évoque la présence de bâtiments administratifs, des symboles de l'écrit et de sa rigueur, qui n'ont pas été mentionnés dans les cités karhaïdiennes. Notons qu'il est question de « blocs » pour désigner les bâtisses qui abritent l'administration et le culte, des formes géométriques qui marquent toujours la présence de la ligne droite dans la ville. La religion qui est évoquée est « d'État », ce qui confirme une fois encore l'autorité complète du gouvernement orgota sur sa nation. Le narrateur précise d'ailleurs plus loin : « Il existe en Orgoreyn plus de serviteurs et de services qu'en Karhaïde ; en fait chacun de ses habitants est un fonctionnaire de l'État, à charge pour ce dernier de trouver, et c'est ce qu'il fait, un emploi à chacun. » (M, 141) Dans la cosmologie de l'Orgoreyn, les citoyens n'ont aucunement le choix dans le travail qu'ils exercent. Cette mention démontre bien la toute-puissance de l'État sur le moindre habitant et la propension à l'invariabilité et à la constance, en totale opposition avec l'adaptabilité des Karhaïdiens.

Il y a dans *La Main gauche de la nuit* un réel intérêt à comparer les deux nations. Le but est de valoriser les interactions positives des Karhaïdiens avec leur environnement, avec le vivant, mais aussi de dénoncer la dimension oppressive de l'Orgoreyn. La froideur dont font preuve les dirigeants de ce dernier État les rend moins sensibles aux autres, moins portés sur l'empathie, raison pour laquelle ils ne ressentent aucune culpabilité à incarcérer ceux qui sont différents d'eux dans des Fermes Volontaires. La relation qu'entretiennent les Orgotas à la planète sur laquelle ils vivent est nettement différente de celle des Karhaïdiens. Là où les derniers

cherchent l'harmonie et délaissent le pouvoir, les premiers privilégient un perpétuel contrôle, éloignant toutes les possibilités de « faire monde » autrement qu'entre eux. Les conseils que donne Estraven à Genly sont l'illustration de ce rejet des altérités : « Vous êtes à Mishnory […] ce que vous n'étiez pas à Erhenrang. Là-bas on reconnaissait votre existence, ici on la niera. Vous êtes l'instrument d'une faction. Je vous conseille de vous méfier de la façon dont ces hommes se serviront de vous. Je vous conseille d'identifier les hommes de la faction ennemie et leur politique, et de faire en sorte qu'ils ne puissent jamais user de vous, car ils en useraient mal avec vous. » (M, 154) La résistance au changement de la nation orgota a pour conséquence qu'ils ne peuvent tolérer l'autre qui est trop différent d'eux et qui est issu d'une cosmologie complètement différente. Les Karhaïdiens ne sont acceptés au sein de leur société que s'ils s'emploient à ressembler le plus possible à des Orgotas et parce qu'ils partagent la même planète. Genly, en tant que Terrien, ne remplit pas les conditions requises pour espérer vivre en Orgoreyn. Il est ici réduit au statut d'outil et n'est presque pas considéré comme un être vivant, mais plutôt comme un objet qui peut servir les intérêts de certains dirigeants.

La *domus* en Orgoreyn est un élément secondaire. Peu de lieux de vie sont réellement évoqués dans l'histoire, si ce n'est celui dans lequel Genly est invité à passer les premières nuits de son séjour dans le pays. S'il en note le confort, qui est essentiellement dû à la présence d'un chauffage et d'un nombre important de couvertures qui lui sont destinées, ce logement temporaire relève plutôt d'un lieu de séquestration temporaire du Terrien en attendant que les dirigeants d'Orgoreyn ne décident que faire de lui. Ce qui prime dans les descriptions des narrateurices est avant tout la présence d'un cadre strict au sein de la nation, que chacun se doit de respecter et qui est l'élément essentiel de la cosmologie orgota. Il est dit dans le roman : « On ne peut en Orgoreyn se sentir plus nu que lorsque l'on est sans papiers. » (M, 131) Dans cet État, ceux qui ne possèdent pas cet objet littératien qui atteste de leur identité n'existent tout simplement pas : ils ne sont plus reconnus comme des êtres humains. Ce point rappelle l'analyse ethnocritique du *Colonel Chabert* de Balzac par Privat et Scarpa, le roman étant « le récit du parcours d'un homme qui cherche à rétablir la vérité, à prouver devant la loi qu'il est vivant, qu'il a un nom, un statut, une fortune, une épouse[92] […] », l'importance des documents écrits y est prépondérante. En effet,

[92] PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littératie », dans Jean-Marie Privat, Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp. 161-206, p. 162.

dans l'œuvre de Balzac, l'« omniprésence de la littératie est confirmée par la circulation de nombreux documents écrits qui jouent un rôle important dans la fiction. Ces écrits relèvent aussi bien de la sphère publique que du domaine privé[93] » et c'est « un véritable habitus littératien qui semble structurer […] la conscience linguistique et culturelle du texte[94]. » Dans *La Main gauche de la nuit*, Genly se trouve bien, en Orgoreyn, dans un pays des documents écrits et de la rigueur littératienne. Cet État totalitaire repose sur des lois extrêmement strictes, qui réfutent l'individualité de ses citoyens pour les enfermer dans un cadre rigide, au service du gouvernement. Par conséquent, les *domus* de la culture orgota sont impactées par cette même logique déshumanisante et ne servent qu'à accorder le repos nécessaire au corps afin que celui-ci se montre toujours aussi efficace dans son travail, dédié à l'État.

En définitive, la Karhaïde et l'Orgoreyn sont deux nations opposées dans leurs relations avec les autres. La cosmologie de la dernière ne laisse aucune place aux changements et à l'adaptabilité. Tout y est strictement encadré pour que chaque acteur de la société suive le chemin tracé par l'État sans jamais s'en écarter. Si les Karhaïdiens respectent le vivant et leur environnement, ils n'incarnent toutefois pas une société utopique. Leur dirigeant est un roi instable et le traitement qu'Estraven subit au moment de son exil démontre la violence de cette monarchie. La cosmologie des Orgotas, quant à elle, incarne une froide rigueur, similaire à celle des nouvelles technologies, celles-ci créant des outils qui ont pour but d'être utiles et efficaces. Ainsi, les Orgotas sont, eux aussi, de simples outils au sein de leur pays. L'histoire guide les lecteurices vers ce constat. Genly réalise au cours de son voyage que, malgré l'archaïsme et la froideur de la Karhaïde, il a toujours été plutôt bien reçu dans cette communauté.

Par ces oppositions entre des États totalitaires et des communautés plus coutumières et portées sur les relations avec le vivant, Damasio et Le Guin, tels d'autres auteurices d'utopies critiques, « rejettent l'utopie en tant que schéma tout en la préservant en tant que rêve[95]. » Ainsi, les deux écrivain·e·s « s'attardent sur le conflit entre le monde originel et la société utopique qui lui est opposée, de sorte que le processus de changement social est plus directement articulé[96]. » Ces « mondes originels » sont pour

[93] *Id*., p. 164.
[94] *Id*., p. 165.
[95] « […] these texts reject utopia as blueprint while preserving it as dream. » [notre traduction] MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*, *op. cit.*, p. 10.
[96] « […] the novels dwell on the conflict between the originary world and the utopian society opposed to it so that the process of social change is more directly articulated. » [notre traduction] *Ibid*.

nous les cosmologies d'Orange, d'Orgoreyn et de Dovza-Ville, là où les « sociétés utopiques » sont incarnées par les communautés du Javeau-Doux, de la Karhaïde et d'Okzat-Ozkat. Toutefois, on l'a vu, chez Le Guin, dans *La Main gauche de la nuit* en particulier, le royaume karhaïdien n'est pas non plus une représentation idéale de la société. L'autrice met en effet l'accent « sur la présence permanente de la différence et de l'imperfection au sein même de la société utopique et propos[e] ainsi des alternatives plus identifiables et plus dynamiques[97]. » Damasio avance notamment :

> Mon ambition avec *Les Furtifs* est de faire un livre qui décrypte l'époque. C'est presque mégalo mais j'assume. Je prépare un livre qui, je l'espère, sera capable de lire et de faire comprendre, de restituer l'époque dans sa profondeur avec son système d'aliénation si particulier, ses technococons, son individualisme îlien, uni en tant que séparé, son rapport dématérialisé au monde — et je veux essayer de proposer des utopies crédibles, notamment des communautés, qui nous ouvrent à une liberté reliée. Avec de nouveaux modes d'organisation, de vote, de distribution des rôles, de nouvelles façons de vivre, avec un nouveau rapport à l'argent, à la technologie, par un épicurisme techno, sobre et fertile[98].

L'objectif de la science-fiction de l'auteur est de proposer à son lectorat un point de vue différent, qui encourage à des modes d'existence nouveaux. Le choix du genre n'est par ailleurs pas anodin, puisqu'on l'a vu, la science-fiction permet de projeter des éléments du monde réel jugé inutiles par les auteurices dans un futur où ils sont extrapolés :

> La science-fiction peut servir à poser des systèmes utopiques ou même juste pratiques. Les rendre sensibles ! Il y en a, perdus au fin fond de livres universitaires mais la science-fiction a un rayonnement non négligeable. Dans ce cadre, tu peux exonder ces pistes à la vue des gens et rendre enviables et désirables des expériences pratiques, politiques, utopiques. L'auteur de science-fiction ne peut pas changer le monde en un livre mais il peut empuissanter le désir de le changer[99] !

Le but derrière l'écriture du roman *Les Furtifs* n'est donc pas uniquement de montrer d'autres futurs possibles, mais bien de provoquer une prise de conscience politique et écologique.

VI.2. Passer, furtivement, dans le foyer

VI.2.1. Des lieux de la *domus* qui perdent leur fonction première

Dans notre corpus, les *domus* sont mises à mal et perdent leur dimension sécurisante et stable. La frontière entre l'intime et l'extime, le privé et le public se brouille et crée

[97] « Finally, the novels focus on the continuing presence of difference and imperfection within utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives. » [notre traduction] *Ibid*.
[98] CARABEDIAN, Alice, DAMASIO, Alain. « Utopier le désir ! », *op. cit.*
[99] *Ibid*.

des foyers hybrides. Les caractéristiques de l'habitat peuvent être définies à partir des réflexions de l'historien Philippe Ariès, reprises par Privat et Fontaine :

> […] l'évolution privative de l'habitat s'inscrit en effet dans un mouvement général où se conjuguent et se confortent (d'abord parmi l'élite sociale et culturelle) l'usage des traités de civilité et des règles du savoir-vivre (pudeur, politesse, discrétion, etc.) ; la pratique d'une littérature autographe (journal intime, confessions, échange épistolaire, etc.) ; un certain goût romantique pour la solitude choisie et la vie intérieure ; le sens de l'amitié sélective d'un petit monde d'alter egos ; enfin, une stylisation personnalisée de la vie quotidienne (mobilier, décoration, art de la table, costume)[100].

Les foyers des œuvres que nous étudions se distinguent de cette conception car ils ne s'astreignent pas au « goût romantique pour la solitude et la vie intérieure » ni au « sens de l'amitié sélective d'un petit monde d'alter egos ». Ils sont cependant bien équipés de mobilier et d'autres objets du quotidien. Ils restent également les lieux privilégiés de la discrétion et des confessions. En effet, les *domus* qui sont représentées dans les romans de Damasio et Le Guin sont plus généralement implantées dans des environnements qui leur sont hostiles. Elles restent les derniers lieux dans lesquels il est possible d'échanger en espérant ne pas être surveillé par le gouvernement. Nous retrouvons également sur l'île du Javeau-Doux, à Okzat-Ozkat et en Karhaïde cet aspect de l'habitat. Les foyers que traversent les protagonistes dans les utopies critiques du corpus sont alors avant tout des lieux de l'échange secret, à l'abri des oreilles indiscrètes.

> Ce for intérieur où l'arbitrage souverain du bon goût de la personne privée le dispute aux convenances publiques et aux coutumes de la communauté élargie se redouble progressivement d'une structuration intérieure qui s'ingénie à offrir des lieux privés pour la vie familiale et pour la vie conjugale, voire individuelle, sinon secrète. Ainsi ces pièces qui deviennent plus petites et qui s'autonomisent ou se spécialisent (le cabinet de toilettes, le bureau et son secrétaire, la chambre et ses entrées réservées, etc.) ; ainsi la création d'espaces de communication qui permettent d'entrer ou de sortir sans déranger (hall d'entrée, couloirs fonctionnels, escaliers privés) ; ainsi la distribution profuse du chauffage et de la lumière qui laisse à chacun la liberté de vivre en famille et/ou de se retirer dans ses « appartements »[101].

Ce secret est au centre des *domus* des trois récits que nous étudions. La vie familiale et conjugale est en effet reléguée à l'arrière-plan dans les foyers qui servent de logements aux protagonistes. Dans *La Main gauche de la nuit*, en Karhaïde, les éléments de la vie quotidienne sont bien présents dans les habitations et sont en adéquation avec le mode de vie local : l'adaptation aux changements climatiques. Genly note par exemple : « Dans un monde où parmi les ustensiles de table figure un petit instrument destiné à briser la glace qui se forme à la surface d'une boisson froide entre deux gorgées, la bière chaude est une chose qu'on apprend à apprécier. » (M, 21)

[100] PRIVAT, Jean-Marie, FONTAINE, Laurent. « Public/Privé », *op. cit.*
[101] *Ibid*.

Si Géthen est une planète très froide, c'est en Karhaïde que le protagoniste souffre le plus de ces températures, raison pour laquelle la coutume qui consiste à boire de la bière chaude devient un besoin pour ce dernier. Dans ce passage où il est transi de froid, il se trouve en la demeure d'Estraven à Erhenrang. Il s'agit bien d'une *domus*, lieu de vie de cet individu qui le reçoit chez lui. La visite de Genly n'a pourtant rien d'un tissage de lien avec son hôte. Au contraire, celui-ci profite de cette occasion pour lui annoncer qu'il ne le soutiendra plus face au roi de la Karhaïde. Le foyer d'Estraven devient le théâtre d'une annonce dissimulée et qui doit demeurer secrète. Les habitations en Karhaïde hybrident *domus* et *saltus*, le froid glacial qui règne à l'extérieur s'étant invité à l'intérieur. Pour Genly, qui n'est pas habitué à l'adaptabilité des Karhaïdiens, il s'agit d'un lieu hostile qui ne lui apporte aucune forme de réconfort ou de chaleur. Il assimile d'ailleurs, pendant une grande partie du récit, le froid qui règne dans les bâtiments karhaïdiens à une forme de précarité.

Dans le cas de *La Main gauche de la nuit*, si les *domus* karhaïdiennes sont composites, elles ne sont pas pour autant hostiles. Le concept de « foyer » est très important en Karhaïde. Une note de bas de page rédigée par Le Guin au début de son histoire donne des précisions sur ce que sont les « Karhosh », lieu dans lequel réside temporairement Genly pendant son séjour. Si son expérience dans celui-ci est vécue comme peu sécurisante et hostile, le bâtiment en lui-même renvoie bien au tissage des liens entre les individus :

> Karhosh, îlot, désignation habituelle de ces espèces de pensions de famille où se loge la grande majorité de la population urbaine de Karhaïde. Les îlots contiennent de 20 à 200 chambres privées ; les repas sont pris en commun. Certains de ces établissements font penser à des hôtels, d'autres à des communautés coopératives, et d'autres encore combinent ces deux formules. Il s'agit certainement d'une adaptation à la vie urbaine de cette institution fondamentale de Karhaïde : le foyer. Mais naturellement, l'îlot ne peut avoir la stabilité du foyer, fondée sur son implantation locale et familiale. (M, 19)

Un Karhosh est bien une *domus*, mais il a également quelque chose d'un *campus* puisque le repas, un moment important pour la famille, est pris en compagnie de tous les résidents. Il y a également ici une forme d'hybridation entre un foyer familial, privé, et des lieux de vie transitoires, comme les hôtels, ce qui lui ôte cette « stabilité » évoquée en dernière phrase. Puisque les Karoshs sont en partie similaires à des hôtels, il est possible d'y voir une association entre le lieu et le non-lieu, puisque les hôtels relèvent d'une pause lors d'un voyage, où l'on passe plus que l'on n'y reste. Ces lieux de vie sont cependant faits pour accueillir des familles et des individus pendant une longue durée. Ils se distinguent ainsi des résidences temporaires, puisqu'ils conservent

malgré tout une plus grande stabilité et laissent une place importante au relationnel et au tissage de liens entre les individus.

En Orgoreyn, le foyer est associé à toutes les formes d'institutions gouvernementales du pays, ce qui lui donne une dimension politique et renforce la volonté de placer la communauté avant l'individu. Ainsi, même dans un environnement oppressif, qui prône l'efficacité au détriment du bien-être et une conscience communautaire plutôt que l'individualisme, les caractéristiques relatives au foyer ne sont pas complètement absentes. Genly dit :

> Je ne saurais donner une définition exacte des mots orgota que je traduis ici par « commensal » et « commensalité ». Ils ont pour racine un mot qui signifie « manger ensemble ». Et l'on colle cette étiquette à toutes les institutions nationales et gouvernementales d'Orgoreyn, depuis l'État conçu comme un tout et en passant par les trente-trois sous-états ou Districts dont ils se compose, jusqu'aux sub-sous-états, municipalités, fermes communales, mines et usines dont se composent les Districts. (M, 129)

Rappelons qu'en Orgoreyn, tout relève de l'État : le terme « commensal » est donc relié à tout ce qui fait partie de la nation. Nous voyons ici une adaptation intéressante de ce moment essentiel du foyer qu'est le repas. En effet, celui-ci renvoie à la *domus*, à un temps qui est dédié à la famille, aux proches. S'il existe une nette opposition entre la Karhaïde et son voisin, il en est de même pour les *domus* qui s'y trouvent. En Orgoreyn, il y a un véritable détournement des *domus* pour servir l'intérêt de la nation, un système que critique clairement Le Guin. Ces foyers, ainsi que la manière d'y recevoir des invités, se distinguent par leur apparente chaleur qui n'est cependant que superficielle. En effet, lorsque Genly est accueilli dans la demeure de Shousgis, un dignitaire orgota, il se sent enfin bien reçu : « Shousgis était riche et magnificent. Il y avait dans mon appartement des raffinements de luxe dont je n'avais pas jusque-là soupçonné l'existence sur Nivôse – par exemple une douche. Et le chauffage électrique en plus d'une cheminée bien garnie. » (M. p. 138) Son hôte ne manque pas de s'inquiéter de son bien-être : « On m'a bien recommandé, dit Shousgis en riant, de tenir l'Envoyé au chaud parce qu'il vient d'un monde brûlant comme un four et ne peut pas supporter notre froid. Traitez-le comme s'il était enceint, m'a-t-on dit, mettez des fourrures sur son lit et des radiateurs dans sa chambre, chauffez son eau et tenez ses fenêtres fermées. Est-ce que ça ira ? Est-ce assez confortable ? S'il vous manque quelque chose n'hésitez pas à le demander. » (M, 138) Bien que l'hôte du protagoniste paraisse enclin à tisser des liens avec son invité, il n'est en réalité que le gardien de l'Envoyé, attendant de connaître la décision du gouvernement quant à son sort. Les paroles qu'il adresse au personnage mettent en avant sa position dominante par rapport

au Terrien. Genly ne peut rien faire ou demander par lui-même sans devoir passer par son hôte. Bien qu'il s'agisse de « son » appartement, il n'est pas réellement chez lui. Le protagoniste note l'opulence et le luxe présents dans l'appartement ainsi que les outils technologiques si utiles à son confort, mais ce logement temporaire relève plus de la prison que de la maison.

L'opposition entre la Karhaïde et l'Orgoreyn dans *La Main gauche de la nuit* est encore une fois très marquée lorsque l'on s'arrête sur les caractéristiques des *domus* qui y sont établies. Le roman de Le Guin met toutefois en avant l'importance du regard extérieur du protagoniste, qui assimile au foyer le confort dont il a disposé sur Terre. L'évolution de sa perception sur les *domus* qui l'accueillent temporairement se fait tout au long du récit et montre finalement les habitations karhaïdiennes comme plus idéales et chaleureuses que celle de l'Orgoreyn malgré l'entrée d'éléments du *saltus* dans la *domus*. Le Guin propose donc des usages nouveaux du foyer, qui reste malgré tout construit de façon traditionnelle.

Dans *Les Furtifs*, plusieurs *domus* s'hybrident également avec le *saltus*. L'extérieur s'invite alors dans l'intérieur et dans l'intime. Ces foyers sont des manières de résister à la cosmologie d'Orange, de s'en dissocier pour chercher plutôt une harmonie avec le vivant. Contrairement aux habitations de la Karhaïde qui sont implantées dans des environnements favorables à ce type d'hybridation, à Orange, la ville entière repose sur une volonté d'écarter le *saltus* au profit d'un usage massif des nouvelles technologies. Le premier logement qui correspond à ces caractéristiques est l'appartement de Saskia, qui se trouve directement dans la ville. Celui-ci est en accord avec l'intérêt de la chasseuse pour les furtifs : « […] sur le mur du salon, une collection profuse d'olifants, de trompes et de cors pendaient dans la pénombre. Cuivre, fer, ivoire, corne. Et dans les espaces libres avaient été punaisés des photos de furtifs, chacune couplée à une partition. » (F, 154) Saskia arbore par ailleurs un air « solennel » (F, 154) lorsqu'elle considère l'intérieur de son appartement. Lorsqu'elle reçoit Lorca en sa *domus*, l'amie du protagoniste lui laisse bien entrevoir une partie de son intimité, qui est en lien étroit avec les *saltus* qui abritent les créatures furtives. Son logement est marquant par l'obsession que le personnage voue aux furtifs et les éléments qui le démontrent apparaissent au premier plan, avant le mobilier et autres objets caractéristiques du foyer. La *domus* de Saskia prend des airs de musée face aux collections qu'elle détient et tranche avec le rôle habituel de la maison. Sa solennité, alors qu'elle invite chez elle l'un de ses amis, accentue ce dernier aspect. Les éléments

dont elle dispose sur les furtifs et qu'elle laisse voir à Lorca confirment l'idée d'un échange d'informations confidentielles et secrètes, loin de la surveillance d'Orange.

La dimension hybride de l'appartement apparaît davantage après le réveil de Lorca le matin qui suit son arrivée dans le logement. Saskia insère volontairement des éléments du *saltus* dans sa *domus* au point de matérialiser une véritable forêt dans son habitat. Les éléments de la *silva* se mêlent en une parfaite harmonie au mobilier propre à la maison :

> Le lendemain matin, je me réveillai dans des cris d'oiseaux, au milieu d'une forêt tropicale qui avait envahi l'appart. Saskia était debout sur sa table de petit-déjeuner et effleurait un holumen perché dans un arbre virtuel. L'oiseau de lueur, tissé au fil laser, disparut dans un nuage de rien. Aussitôt un nouveau cri retentit, amenant Saskia à s'étirer au plafond pour décrocher l'oiseau. Toutes les cinq secondes, elle touchait ou elle lançait des noms latins et il me fallut du temps pour comprendre qu'elle s'entraînait à identifier leur chant. Quelques minutes plus tard, alors que je comatais encore au milieu de la forêt pluviale, Saskia surplombait mon oreiller en riant. Elle avait entamé une traversée pieds nus sur la largeur du mur de sa chambre en s'accrochant aux prises de résine qu'elle y avait fixées […]. (F, 160)

Tout le *saltus* présent dans l'appartement est cependant artificiel, matérialisé grâce à des dispositifs technologiques. Saskia détourne les outils technologiques propres à la cosmologie d'Orange pour créer des éléments du *saltus*. Cela souligne le manque important d'entités du vivant au sein de la ville. Enfin, le personnage s'approprie réellement tout ce qui compose son lieu de vie. Saskia se sert de la structure même de sa *domus* – les murs, les sols – pour créer ce *saltus* artificiel. Son logement est ainsi loin des caractéristiques habituelles du foyer. Il ne s'agit pas réellement d'un lieu d'intimité familiale et de partage, mais plutôt un lieu dans lequel des informations confidentielles et importantes peuvent être échangées. Le temps du repos n'y est pas primordial. Malgré la présence d'un lit pour dormir, celui-ci est rapidement oublié au profit de tous les éléments qui recouvrent les murs.

Le lieu de vie d'un autre personnage se rapproche de la dynamique instaurée par Saskia dans son appartement. La maison d'Arshavin cherche en effet à s'éloigner d'Orange et de sa cosmologie, au profit de l'intégration d'éléments du *saltus* en son sein. L'habitation de ce personnage est littéralement mise à distance de la ville, puisqu'elle se trouve en périphérie d'Orange, dans une zone boisée. Une nouvelle fois, la maison devient le lieu des échanges confidentiels entre les personnages, loin des drones d'Orange. De même que le logement de Saskia, la maison se caractérise par sa résistance à la cosmologie de la cité, alors qu'Arshavin est pourtant un éminent membre de l'armée qui y officie. Lors de la première visite de Lorca et de ses comparses, leur supérieur leur sert à dîner, en compagnie de sa fille. La maison semble

ainsi bien correspondre aux caractéristiques des *domus* en tant que lieu où l'on reçoit des proches et où se partagent des repas. Le ton est toutefois donné par Arshavin avant de passer à table :

> Si je vous ai réunis chez moi, vous imaginez bien que ce n'est pas par unique souci de convivialité – même si le dîner qui nous attend devrait vous changer de la cantine du Récif… Ce que nous avons à partager ensemble exigeait la confidentialité la plus stricte. Le Récif ne donne malheureusement plus les gages les plus fiables sur ce plan… Pour rassurer ceux ou celles que ça inquiéterait, j'ai fait placer autour de la propriété des brouilleurs militaires. Ce qui va être dit ici restera par conséquent entre nous. (F, 286)

Malgré l'organisation du dîner, la mention du Récif rappelle les relations professionnelles qu'entretiennent les membres du groupe. La raison pour laquelle Arshavin invite chez lui son équipe ne relève pas réellement du tissage de liens, mais bien d'une réunion qui se doit d'être tenue secrète à cause de son caractère sensible. Il est dès lors évident qu'il ne sera pas question de vie intime pendant les discussions. L'évocation des « brouilleurs militaires » met également en avant le fait qu'Arshavin ne considère pas sa demeure comme sécurisée sans l'usage de tels outils. La dimension sécurisante de la *domus* fait ici défaut à la maison du personnage.

L'habitation d'Arshavin alterne entre son rôle de lieu de rencontre rebelle et celui de foyer. Le repas que partagent les personnages prend tout de même une place considérable dans le temps qu'ils passent sur place :

> L'Arshave, il a carrément sorti les chariots. Bestiaux sous la cloche, cuistot sous la toque et champagne au sabre ! On a attaqué dans l'amuse-gueule avec tapenade des olives-de-chez-nous, écrevisses de la rivière-qui-coule-sous-le-mas, avocats cueillis-dans-l'arbre et guacamole meilleur qu'au pays ! Dehors, la garrigue virait à l'orange derrière les fenêtres grandes ouvertes. La nuit ramenait sa fraise au moment où la fille d'Arshave a sorti sa lame pour découper le bambi rosé dont je me suis gobergé jusqu'au rot. Pardon ! Sûr que c'était pas la cantine du Récif ! J'avoue que j'ai pas trop suivi la discute pendant une heure. Et que j'ai pas trop laissé le bourgogne chauffer dans mon verre. La fille d'Arshave, elle a pris de son papa son bel ovale et ses yeux bleus, sa peau blanche et sa classe. Elle a pas trop favorisé ma concentration, en virevoltant autour la tablée. (F, 296-297)

Le dîner est présenté comme un moment de partage et d'opulence où les mets se succèdent, accompagnés par du vin. Cela montre l'ascendant financier d'Arshavin par rapport aux autres membres du groupe et accentue l'importance du temps du repas où l'hôte reçoit ses invités de la meilleure manière possible. Une autre forme d'hybridation se trouve toutefois dans la maison. Le *saltus* y est en effet présent d'une part à travers les fenêtres ouvertes qui laissent entrer le vent dans l'habitation ainsi que par la nuit qui tombe au moment de servir la viande. Il apparaît également dans le comportement d'Agüero, qui laisse poindre sa nature de chasseur à travers la mention des « bestiaux » pour désigner la viande, un terme qui rappelle l'animalité et la chasse.

Le « bambi rosé » est justement un gibier[102] qu'il faut traquer et la précision sur sa cuisson met l'accent sur le fait que celui-ci se trouve être saignant, ce qui renvoie au sang de la chasse et de la mise à mort animale. Agüero est ainsi perturbé par la nourriture qu'il ingère, ainsi que par l'alcool, un vin rouge qui forme un parallèle avec le sang du « bambi rosé ». Le personnage est également sous l'emprise d'un enfièvrement sexuel, en réaction à la présence de la fille de son supérieur qui « virevolte » et se montre ainsi insaisissable tel un animal traqué par un chasseur.

La maison d'Arshavin relève bien d'une hybridation de *domus* et de *campus*, en tant qu'elle permet à la meute de se retrouver loin de la surveillance d'Orange afin de mener à bien leur travail, mais le *saltus* entre également sous plusieurs formes au sein de l'habitation. La partie extérieure de la maison est ainsi à prendre en considération. Arshavin dispose d'un domaine et a donc autour de son habitation une zone de verdure importante. Ce terrain représente une limite entre la *domus* à proprement parler et la ville d'Orange, puisque c'est précisément une fois sorti de la maison que les technologies de la cité se rappellent à tous :

> Lorsque Arshavin nous a invités à dissiper les vapeurs de l'ivresse, en nous traînant du salon vers la terrasse, j'ai été heureuse de toucher la pierre tiède. C'était le moment où les dernières cigales cessaient de striduler pour laisser aux grillons leur bande de fréquence. Au loin, les lumières de la ville débordaient par trouées de la ligne des collines. Comme si l'urbain ne pouvait jamais nous laisser totalement en paix. Comme s'il fallait qu'il se signale à nous, menace autant que trésor, par son halo, par ses pierreries scintillantes. J'ai fermé les yeux pour avaler une salve de vent, sniffer une bouffée de ciste qui me ramenait au maquis corse. Alors mon écoute s'est coulée dans le grésillement languide des grillons. Qui est la nuit faite son, la perfection sans orgueil, la nuit que j'aime. (F, 301-302)

L'extérieur de la bâtisse tient du *campus*, mais le *saltus* se devine par la présence des collines et, malgré la distance qui sépare le foyer d'Arshavin d'Orange, l'influence de la ville est toujours présente et tente de supplanter celle du vivant. Malgré tout, la présence de ce dernier domine par les sens qu'il mobilise, en particulier ici l'ouïe et l'odorat, en opposition avec la vue, nécessaire pour observer les lumières de la ville. Ce que nous retenons ici, c'est qu'une *domus* est toujours en équilibre avec le *campus* et le *saltus*, un équilibre qui fluctue en fonction des moments et des événements.

Il y a donc une vraie forme d'harmonie avec le vivant dans la *domus* d'Arshavin. Celui-ci confie sa sécurité aux sens et à l'instinct animal de ses bêtes. Le foyer du personnage et sa manière de l'habiter sont donc représentatifs de son indépendance par

[102] L'anthropologue Hell précise dans son ouvrage *Le Sang noir* que le gibier « […] donne une viande chargée de toxines, lourde et plutôt nocive. Cette lourdeur est perceptible à travers une odeur et un goût caractéristiques. L'odeur est celle du Sauvage, ce *salvajum* connu des chasseurs des pays de langue d'oc. » HELL, Bertrand. *Le sang noir*, *op. cit.*, pp. 51-52.

rapport à la ville d'Orange ainsi qu'une résistance à l'emploi des nouvelles technologies pour se reposer plutôt sur les compétences du vivant. Cette maison revient dans la narration, vers la fin de l'histoire, après avoir été incendiée par des individus opposés aux combats menés par Lorca et son groupe. Cela nous permet de démontrer l'importance de sa *domus* pour Arshavin, qui perd le repère sécurisant qu'il s'était construit en dehors d'Orange. Celui-ci ne se limite toutefois pas au bâtiment, mais bien à tout le terrain qui est identifié par le personnage comme faisant partie de son foyer :

> Arshavin éteint le mur d'infos qu'il suit en non-stop depuis dix jours. Il fait plus proche ces jours-ci des soixante-quinze ans que des soixante-quatre qu'il affiche. J'ai pu mesurer à quel point la mort de Tishka, il l'a vécue comme un échec personnel. Une blessure qui ne se recoud pas. Bien au-delà de ce que j'aurais imaginé. Sa bastide a été aux trois quarts brûlée par des abrutis spécistes. Il a décidé de ne pas partir, de ne toujours pas mettre de portail, de caméras, de barrières. Nulle part. Il a juste ses chiens de race, des oies en liberté, des chèvres à cloche et ses jardiniers dans un étagement de cercles autour de lui qui fonctionne, bon an mal an, à l'image d'un système d'alarme. (F, 559)

Le *saltus* devient ici encore plus présent dans le logement d'Arshavin, celui-ci vivant partiellement à l'intérieur et à l'extérieur. Les barrières qui délimitaient avant sa *domus* du *saltus* ont disparu et ce dernier entre alors de manière beaucoup plus importante dans son foyer. Notons également la mention des animaux, fait rare dans le roman, qui, s'ils sont essentiellement du bétail de ferme, ont une fonction tout autre puisqu'ils servent de « système d'alarme ».

Si plusieurs foyers dans *Les Furtifs* sont poreux, voire hybrides, associant *domus* et *saltus* principalement, d'autres s'émancipent de la structure de lieu de vie en s'implantant dans des bâtiments qui ne ressemblent en rien à des maisons. C'est le cas du château d'eau, résidence du philosophe Varech, dit « fort Varech » dans l'histoire. Celui-ci est un lieu de l'hybridation par excellence puisqu'il s'établit dans un bâtiment dédié au stockage de l'eau qui n'est pas pensé pour être habité, mais, surtout, il relève à la fois de la *domus*, puisque le philosophe s'y est établi, du *campus* car ancien château d'eau, il est devenu le lieu de travail de plusieurs hackers et enfin du *saltus* par la présence de glyphes furtifs. Une créature ensauvage également le foyer de Varech, puisqu'elle s'est incarnée dans sa bibliothèque. Fort Varech est un symbole de la rébellion, puisqu'il fait office de quartier général pour un groupe hostile à la cosmologie d'Orange. La désignation de « fort » accentue cet aspect. La manière d'accéder au bâtiment est elle aussi tout à fait inhabituelle. On n'est pas réellement « invitées » au sein de cette *domus* hybride :

> Nous avons passé la porte technique avec le premier code : *Métastable*. Quelques pas dans un hall vaste comme un cirque vide pour aller agripper la première échelle. La réverb' du bâti est intimidante

> dès que tu entres : trop haut, trop large, trop rond. Tu oses à peine parler, à peine effleurer les barreaux de l'échelle parce que le béton brut réagit tout de suite et t'agresse. Les sons tournent avec un mauvais effet flanger. Six mètres plus haut, on a franchi la première trappe avec une clé à billes ; la deuxième avec une mélodie que j'ai sifflée)) L'IA était plutôt mélomane, s'agissait pas de faire une fausse note. Des hackers codaient sur des buches, tronçons 3 et 4. Ils nous ont jeté un coup d'œil de vérif sans nous saluer, ils devaient être prévenus. Une secte. Trappe n°4 : « Quelle est la réponse des milieux au chaos ? » a lancé le sphinx, en emplissant de basses tout le cylindre. « C'est le rythme » a répondu Lorca, mal à l'aise. La trappe s'est ouverte et j'avais l'impression d'escalader un donjon. Je sentais devant moi la tension de Lorca. Je lui ai touché l'épaule pour lui dire à ma façon que j'étais là. Quand j'ai levé la tête, j'ai aperçu tout là-haut l'eau bleu nuit du réservoir dans l'enfilade des échelles. Je n'ai pas essayé de regarder en bas. Nous avions franchi l'ultime palier. Et voilà, on y est. (F, 393)

L'entrée est régie par une suite de codes, ce qui ne fait pas du château d'eau un lieu hospitalier et chaleureux. La nécessité de préciser son identité avant d'entrer témoigne toutefois d'une forme d'affiliation, mais qui relève plus de la camaraderie rebelle que de la proximité amicale ou familiale. Le bâtiment en lui-même paraît déséquilibré, trop grand pour des êtres humains, dans lequel il est nécessaire d'être discret et de parler à voix basse, encore une fois, loin de la *domus* dans laquelle se tissent des liens. L'absence de dialogue entre les personnes présentes est marquante de la distance entre les individus. Pour les hackers il s'agit bien d'un lieu de travail, d'un *campus*, et non pas d'un foyer. La mention du « sphinx » est intéressante également, puisque cette figure mythologique renvoie précisément à un imaginaire hybride et mêlé qui se retrouve au sein de ce lieu.

Le château d'eau est un lieu pluriel qui intègre à parts égales la *domus*, le *campus* et le *saltus*. Plus encore que les habitations de Saskia ou d'Arshavin, qui font une place à des éléments du vivant essentiellement, la structure même du « fort Varech » est fondamentalement hybride et démontre la nécessité de dépasser les caractéristiques habituelles du foyer afin de tendre vers des formes de « vivre ensemble », tant dans le sens de renouer avec le vivant que dans celui de « faire communauté » afin de s'opposer à une cosmologie basée sur l'oppression. La structure du bâtiment est importante en ce sens. Le matériau qui le compose est désigné comme « agressif », à l'opposé de cette dimension sécurisante et rassurante de la *domus*. Les termes employés par le narrateur quant à l'avancée dans le bâtiment sont tout autant discordants : il parle d'« escalade », ce qui paraît plutôt inhabituel dans une maison, il est également question de « donjon », la partie la plus haute d'un château qui ne sert pas de lieu de vie, mais plutôt de tour de guet. Même si Varech réside bien dans cette bâtisse, sa structure ne rappelle en rien les caractéristiques d'un foyer, ni architecturalement parlant, ni au niveau humain. La présence de l'eau enfin amène un élément du *saltus* par sa couleur qui renvoie au temps du *saltus* qu'est la nuit. La zone

de séjour du philosophe se trouve au plus haut du château d'eau, une fois que toutes les sécurités ont été passées. S'il s'agit bien de son foyer, rien n'est organisé comme cela devrait l'être dans une *domus.* Le mobilier propre à la maison est bien présent, mais dans une désorganisation chaotique. Le narrateur précise : « Il se tient dans la partie sombre de ce qui pourrait s'appeler un loft, n'était l'immense bordel qui jonche la pièce. Fauteuils pieds en l'air, coussins éventrés, plumes, armoires au sol, poils, blocs de bois, électroménager, livres… Une brocante vandalisée. » (F, 394) Le parallèle du loft avec une « brocante » qui sert à vendre d'anciens meubles ou objets tranche aussi avec l'idée d'un rassurant foyer.

Les éléments du *saltus* que sont les glyphes ensauvagent finalement ce lieu de vie qui ressemble plus à un habitat furtif qu'humain : « Sur les planches encore sèches, il y a un lacis de glyphes et de traits, très semblables à ce que nous avions vu dans la grotte du Cryphe. Tout le plancher en est couvert, c'est très beau, on dirait une œuvre d'artiste. De ce qu'on voit des meubles et des caisses, c'est la même chose et ça me rappelle aussi la grotte : cette façon de sculpter pleine matière, de ronger les volumes. » (F, 395) Le parallèle entre cette pièce et la grotte remplie d'écriture furtive renforce la distinction entre le loft et une maison, telle celle d'Arshavin. Il s'agit bien ici d'un lieu de vie hybride qui s'éloigne complètement des caractéristiques traditionnelles de la *domus.* Enfin, la présence du furtif-bibliothèque démontre la nature plurielle du « fort Varech ». Celui-ci fait réellement corps avec le foyer du philosophe. Il ne s'agit pas seulement d'un ensauvagement par sa présence *dans* la pièce, mais bien d'une hybridation de la structure du lieu à laquelle son corps appartient : « Il n'y a pas de furtif dans cette bibliothèque, Saskia. La bibliothèque *est* le furtif. Il est devenu la pièce entière : les rayons, les livres, les échelles, le papier. C'est… un automorphe. Il se reconfigure tout le temps. Les livres bougent, s'intervertissent, les rayons montent et descendent… ça permute, ça fait un bruit infernal la nuit… » (F, 414) Damasio convoque plusieurs imaginaires dans sa description du Fort Varech. Il confronte ainsi un imaginaire classique par la présence du sphinx, figure mythologique, mais aussi par le personnage de Varech, qui est un philosophe. L'auteur mêle également dans son récit des éléments de littératie et d'art au sein d'une espèce de brocante. Il associe cet imaginaire à un autre plus futuriste tout en hybridant *domus*, *campus* et *saltus*, ce qui fait que l'ensauvagement lui-même devient ici une œuvre d'art. L'écriture furtive, gravée au sol, rappelant peut-être une forme de calligraphie, ajoute encore à cette dimension esthétique.

Un dernier lieu de vie a retenu notre attention : l'appartement de Lorca. Sa *domus* tend à correspondre aux éléments constitutifs du foyer, mais, dans la narration, sa fonction principale est d'être un lieu de souvenir et de commémoration de la mort et de la disparition, une conception du foyer qui n'est cette fois-ci pas fondamentalement moderne. La relation du protagoniste à sa famille est essentielle dans l'histoire, et celle-ci transparaît dans son lieu de vie par l'omniprésence de sa fille, présumée morte, et de sa femme, qui s'est séparée de lui. Les morts et les disparus sont donc des éléments essentiels dans la *domus* de Lorca, au point que son appartement est associé à un « mausolée ». La maison tombeau mêle ainsi une *domus* pour les morts et un *saltus* pour les vivants. Cette conception du foyer nous amène à poursuivre notre questionnement sur le corps féminin comme essentiellement « privé » :

> Si l'on en croit le conte de Perrault (faudrait-il se défier des contes qui donnent voix à nos oppositions mythico-rituelles et à notre pensée sauvage ?), la propriété légale et symbolique (de l'homme) serait le corps de la/sa femme. Le paradigme du for privé serait ce corps féminin, conjugal et surtout potentiellement maternel. Quelle est la logique d'un tel système symbolique[103] ?

Dans le foyer de Lorca, et dans l'imaginaire du roman, Sahar, aussi indépendante soit-elle, ne cesse d'être appropriée par son mari. Aussi, la présence/hantise de l'épouse, qui est également une mère, renforce-t-elle l'aspect « privé » de son logement et lui donne presque une dimension sacrée (le foyer est une « enceinte » privée).

> Une première homologie, assez commune, conçoit le corps de la femme comme un microcosme de la maison, elle-même « en relation d'homologie avec le reste de l'univers » (Bourdieu, 2000 : 65). Le second système d'équivalences symboliques qui s'emboîte dans le précédent opère le partage, à l'interne du corps de bâtiment cette fois, entre « la partie basse et obscure qui s'oppose à la partie haute comme le féminin et le masculin » (ibid. : 66). Ce type d'opposition topique selon le genre introduit à l'intérieur de l'espace de la maison diurne et nocturne « le lieu du secret le plus intime à l'intérieur du monde de l'intimité » (sexualité et jouissance, gestation et procréation). Le secret de l'intime, et donc l'interdit et sa possible transgression, dans l'exacte mesure où ces lieux réservés – en régime patriarcal – sont placés comme chacun(e) sait sous « la sauvegarde du point d'honneur masculin » (ibid. : 69). Ainsi toute violation de cet espace prend-elle « la signification sociale d'un sacrilège », puni de mort comme il se doit […][104].

Cet aspect « sacré » se retrouve lorsque Sahar hésite à se rendre dans l'appartement de Lorca. Le fait de pénétrer dans ce mausolée en l'honneur de leur fille a quelque chose de transgressif. Si cette transgression n'est pas « puni[e] de mort », c'est parce que Sahar est la mère de Tishka et, de ce fait, partage les mêmes souvenirs que Lorca en observant toutes ses affaires :

> Lorsque Lorca m'a proposé de venir chez lui, à son appartement, j'ai longuement balancé. Pour une raison qu'il devinait parfaitement, à savoir que lui n'avait rien effacé ni jeté des souvenirs de Tishka,

[103] Jean-Marie Privat et Laurent Fontaine proposent d'étendre à tout notre système culturel occidental cette réflexion qui s'appuie sur le conte de Perrault. PRIVAT, Jean-Marie, FONTAINE, Laurent. « Public/Privé », *op. cit.*
[104] *Ibid*.

> qu'il avait même tout récupéré chez moi lors de ma phase d'oubli acharné – toutes les photos imprimées, les cadres à découpe avec nous en Bretagne, dans les calanques, à Bali, nous au parc Borély devant les ragondins, à Arvieux sur la luge rouge, campant sur la terrasse, avec la dînette ; chez nous à jouer à la bagarre, à cache-cache, au sanglier sous une tente de drap, à Monstre Câlin. Tous ses dessins aussi, il avait conservé, ses gribouillis sur des feuilles gondolées, les cadeaux de fête des Mères, les cartes avec les poèmes qu'elle ânonnait fièrement, le T-shirt blanc avec ses mains pleines de peinture apposées dessus, dont tous les parents héritaient en juin. Tout ça m'a bondi au visage en pénétrant dans son salon, où trônait notre canapé de récup en cuir, toujours là, à l'assise déchirée par les cabrioles de Tishka ; tout a jailli, tout ce que j'avais anticipé, tout ce dont je me souvenais malgré le deuil, à cause du deuil, et tout ce que j'avais refoulé si longtemps, tout, qui revenait. Une fontaine. Ce n'était pas un appartement de célibataire divorcé : c'était un mausolée à vif, qu'on sentait rayonnant, actif, un temple en hommage à Tishka et moi, partout, aussi vivante dans les objets, le choix des tissus, dans mes ronds de serviette mal pyrogravés, qu'il avait gardés, sur mon portemanteau fait main, fendu maintenant, qu'il s'entêtait à utiliser encore, dans les tasses qu'on avait choisies à deux chez un ami potier du Vercors. Dans sa chambre d'ami, les doudous de Tishka débordaient du lit et dégringolaient sur la moquette. (F, 356)

Le lieu perd de son aspect de *domus*. Si la présence de souvenirs familiaux au sein d'un foyer est cohérente, dans l'appartement de Lorca, il s'agit d'un « mausolée » en l'honneur de sa fille où il a conservé la moindre trace de son existence. Le terme « temple » renvoie également au sacré et démontre l'obsession de Lorca pour sa fille, dont le logement est finalement le miroir. L'appartement est associé à ce « lieu du secret le plus intime à l'intérieur du monde de l'intimité[105] » par le renfermement de Lorca sur ses souvenirs familiaux. C'est cependant ici un protagoniste masculin qui recrée cette intimité du corps féminin grâce à des objets, des souvenirs de Sahar et de Tishka. Il s'agit ainsi bien d'un lieu qui ne doit être violé et qui est protégé par Lorca. Toutefois, l'appartement n'est pas tant un endroit dédié à la sexualité ou à la gestation, mais plutôt à la procréation qui a déjà eu lieu. Notons toutefois un parallèle possible entre la renaissance de Tishka après sa céramification – elle repasse dans le ventre de sa mère – et ce logement qui continue de faire vivre l'enfant dans la mémoire de son père. Ainsi, si le foyer paraît mis au second plan derrière l'aspect « mausolée » de l'appartement, la présence familiale forte, associée à une intimité privée qui est protégée de l'extérieur, présente une conception plus classique de la *domus* que les autres habitations qui sont mises en scène dans les récits.

Les *domus* présentées dans les histoires que nous étudions sont donc majoritairement des lieux de l'hybridation et de l'hybridité. Elles démontrent la nécessité d'une nouvelle dynamique au sein des foyers de nos récits de science-fiction. Les *domus* dans le corpus sont des éléments qui jouent un rôle double. Les rapports au foyer au sein des différentes cosmologies que nous avons présentées mettent en évidence des manières différentes de vivre et de concevoir le monde. Dans les trois romans, les *domus* sont constamment sujettes à des phénomènes d'hybridation, qui se

[105] PRIVAT, Jean-Marie, FONTAINE, Laurent. « Public/Privé », *op. cit.*

font avec des éléments du *saltus*, qu'il s'agisse du « vivant » ou des forces invisibles que sont la hantise, la mort ou la spiritualité. Le Guin et Damasio mettent ainsi en lumière des manières nouvelles de « faire monde(s) » qui passent précisément par le retour au foyer et à l'intime. Notons qu'en plus de transformer les caractéristiques habituelles des *domus*, les auteurices soulignent le fait qu'elles sont aussi des lieux de danger : dans *La Main gauche de la nuit*, Genly se fait arrêter alors qu'il séjourne dans l'appartement d'un dignitaire tandis que, dans *Les Furtifs*, Tishka disparaît dans sa chambre. Dans le roman de Damasio, c'est aussi parfois le lieu du *trop* proche, par les relations incestueuses notamment. Malgré ces détournements du foyer, il y a tout de même quelque chose de très classique dans ces visions de la *domus*, qui tournent autour de la famille et du tissage de liens forts entre les individus. Le fait même d'en souligner l'importance dans les récits en les hybridant démontre la nécessité, pour les auteurices, de placer leurs protagonistes au centre de réseaux familiaux ou amicaux pour leur permettre de mieux aller au contact des altérités.

VI.2.2 Des lieux qui se font *domus*

Nous avons détaillé un ensemble de foyers, dont ceux occupés par plusieurs personnages principaux au cours de leur histoire. Nous souhaitons à présent revenir sur des lieux qui ne tiennent pas tous de la *domus*, mais qui entretiennent des liens avec celle-ci dans la manière dont ils sont représentés. L'œuvre d'art *Il Cosmondo* dans le C3 du roman *Les Furtifs* en est l'exemple parfait. Il s'agit d'une maison artificielle qui ne cherche pas à ressembler réellement à un foyer. Elle s'éloigne de l'aspect sécurisant de la *domus* par les modifications constantes qui y sont possibles : en fonction de la personne qui y passe, et il s'agit bien de « passages », la maison n'est jamais la même. Elle s'ensauvage également une fois le C3 devenu un habitat pour les furtifs qui l'investissent avec plaisir tant elle offre de cachettes. Si celle-ci a l'aspect d'une vraie maison, elle est pleinement réinvestie par les créatures furtives après le départ des humains. *Il Cosmondo* devient aussi la tombe de Lorca, puisque c'est là où il vit l'hybridation finale avec sa fille. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre d'art et qu'en tant que musée et aire de jeux, elle s'assimile plutôt à un *campus*, le lieu devient respectivement un terrain de chasse, de retrouvailles, de conflit, de mort et enfin de recueillement. La nature de la maison ainsi que ses limites ne sont pas claires et « [u]n espace non délimité appartient aux marges, et les marges renvoient elles-mêmes au

saltus[106]». De même « […] la *domus* n'est pas uniquement la maison comme structure bâtie, mais bien l'espace familial du foyer, là où se développent les relations entre les différents membres d'une même famille[107]. » Si l'œuvre du C3 n'est pas réellement le foyer de la famille Varèse, les interactions entre Lorca et la maison sont toujours significatives dans l'œuvre. Chaque passage dans *Il Cosmondo*, cette maison ensauvagée, lui permet de se rapprocher progressivement de sa fille. Il l'y retrouve en tant que furtive au début du roman, puis meurt dans ses bras à la fin de l'histoire. Dans le cas de Lorca et Tishka, *Il Cosmondo* est donc précisément le lieu où se tissent les liens familiaux. L'enfant devenue furtive ne peut que s'épanouir dans ce lieu ensauvagé et son père, lui-même en phase d'hybridation, y associe la chaleur de la cellule familiale :

> Je me souviens du bond intérieur de Tishka quand elle avait vu cette maison la première fois : elle avait hésité quelques secondes devant la porte de guingois puis elle avait commencé à grimper à la fenêtre du premier en fourrant ses petons dans des trous, à courir dedans, à m'appeler, à hurler parce qu'il y avait des araignées jaunes à l'intérieur et des serpents mauves qui pendaient, des monstres en peluche qui gambadaient, des bruits, rien de vraiment flippant, juste du trhill, des bots qui se mettaient en marche, de la surprise sans cesse et des pièces qu'on pouvait ouvrir et fermer, agrandir en poussant une paroi ou en soulevant un plafond (ou bien réduire à un simple couloir, à une chatière). Le C3, les rares fois où j'y repensais, c'était d'abord cette œuvre *joyeuse*, cette folie partagée – *Il Cosmondo*. Des mondes enveloppés dans un monde, qui devenait notre maison à nous, l'espace de quelques heures. (F, 96)

L'œuvre reste un espace ludique, pensé pour des enfants où se trouvent ces éléments du vivant artificiels que sont les peluches. Elle est réellement à l'image des furtifs par ses métamorphoses et elle montre ainsi la prédisposition de Tishka à devenir elle-même furtive. Plus encore, elle démontre la capacité d'adaptation et la future hybridation de Lorca, puisqu'il s'agit de leur « maison à [eux] ». La dernière apparition de l'œuvre dans le récit achève de la relier à la famille Varèse. Lorsque Lorca décède, cette maison devient son tombeau et elle paraît perdre toute la vie qui l'habitait. *Il Cosmondo* joue finalement un rôle de *domus* lors de cette mort, puisqu'elle permet au protagoniste de s'éteindre précisément dans ce lieu qu'il considérait comme son foyer, quand bien même celui-ci était temporaire :

> Je suis retournée au *Cosmondo* toute seule. Je n'ai pas voulu y aller avec Agü, je ne sais pas pourquoi. Je crois que c'était une façon pour moi de rendre un dernier hommage à Lorca. J'ai mis le bracelet-capteur de Carvelli et j'ai fait tout le parcours intérieur jusqu'en haut, en pleurant comme un chiot. Je l'avais jamais fait en vrai. Je suis montée jusqu'au doux-d'art, dans la chambre cheminée, là où Lorca s'est éteint en regardant sa fille. (F, 655)

[106] KOCEVAR, Savannah. *Tracer sa voix. Une ethnocritique du cycle indochinois de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 68.
[107] *Id.*, p. 67.

Le dernier trajet qui est effectué dans l'œuvre est celui de Saskia. En tant qu'amie du protagoniste, elle s'autorise à pénétrer dans ce lieu de l'intime aux frontières poreuses, lieu qui à la fin de l'histoire n'est plus que celui qui a vu Lorca mourir. *Il Cosmondo* représente finalement une *domus* aux caractéristiques particulières, partagée entre l'humain et le vivant, un foyer idéal où peuvent coexister les deux espèces. La tombe est par ailleurs parfois considérée comme « la dernière demeure », ce qui est le cas ici pour Lorca, qui quitte le monde des vivants dans ce foyer artificiel.

Dans *Les Furtifs*, les dynamiques des *domus* sont inversées. Le sentiment d'insécurité qui étreint les citoyens d'Orange est visible en étudiant leurs lieux de vie. L'appartement place d'Hakim-Bey où se dissimule Lorca lorsqu'il est poursuivi par la milice nous apparaît comme le signe de ce mal-être. En effet, nous avons par exemple analysé la maison d'Arshavin qui montrait que, même en périphérie de la ville, il était impossible de réellement échapper au contrôle du gouvernement. Toutefois, ce personnage est un militaire, conscient de l'existence des furtifs ainsi que de la politique oppressive menée par Orange. L'appartement où se dissimule Lorca au début du roman est le lieu de vie d'un citoyen qui ne dispose aucunement de toutes ces informations et, pourtant, il est aménagé pour pouvoir rapidement se dissimuler ou prendre la fuite. Le foyer n'est donc pas considéré comme un lieu sécuritaire à Orange. Lorsque le protagoniste échange avec l'occupant de l'appartement, tout se fait par ailleurs dans le secret, par chuchotements et allusions, le nom réel de l'homme qui lui ouvre son logement n'est même pas donné :

> Dans un couinement de souris, la porte de l'appart « El-Harrabi » s'est ouverte. Je voyais un visage rayé d'homme à travers la grille. Un vieux Maghrébin a traversé le palier et a saisi l'échelle d'alu qu'il a jetée tranquillement dans le vide de l'escalier, dans un tintamarre monstrueux. La panique en bas. Puis il a tiré, difficilement, sur la trappe, pour la refermer. Ensuite, il a traîné ses babouches sur le bois autrefois verni et il s'est arrêté sur le pas de sa porte pour dire à mi-voix, comme s'il parlait à lui-même : / - Je laisse ouvert… pour toi. J'ai une ou deux bonnes cachettes dans ma casbah… Viens prendre le thé. » (F, 56)

Malgré l'invitation à prendre le thé qui correspond tout à fait à une activité domestique, d'hospitalité, celle-ci n'est qu'un prétexte pour justifier de faire entrer un étranger dans sa demeure. C'est dans la salle de bains qu'a été aménagée une échappatoire :

> Disons ça, même si j'ai eu un trou, encore un, comme si mon corps seul pilotait, basculant sur off l'interrupteur de ma tête quand il le voulait, disons que je serais descendu presque illico, sans bruit, toujours en opposition, puis disons que j'aurais pénétré dans l'appart très sombre et que j'aurais filé sans savoir réellement pourquoi dans la salle de bains, déclipsant le rectangle de bois qui cachait la colonne d'air et me fourrant dedans sans aviser que j'avais quinze mètres d'à-pic sous moi, jusqu'à la cave. Derrière moi, une main tavelée aurait refermé la plaque sans un mot, avec bienveillance, et j'aurais commencé à me laisser déraper vers le bas, les deux pieds et les deux mains en appui, la sueur perlant et séchant grâce au vent tiède qui serait remonté de la colonne. Disons ça. (F, 56-57)

Dans l'extrait ci-dessus, il n'y a rien qui évoque la chaleur d'un foyer. L'appartement en lui-même ainsi que son contenu sont à peine évoqués, comme s'ils n'avaient finalement que peu d'importance. Notons toutefois que l'homme qui réside dans ce logement fait preuve de « bienveillance » à l'égard du protagoniste. Si le lieu ainsi que sa fonction ne correspondent en rien aux caractéristiques de la *domus*, c'est par son comportement que le vieux Maghrébin propose un accueil chaleureux à Lorca, signe du lien qui s'établit entre les deux hommes.

Le protagoniste descend par le conduit et arrive dans la cave, un lieu de stockage, qui est relié au foyer, mais dans lequel l'on n'habite habituellement pas. Il y a entre l'appartement du vieux Maghrébin et la cave une inversion : le premier est un foyer qui n'en est plus réellement un, au moins dans l'intrigue, et le second un lieu de stockage inhabité qui devient rassurant et sécurisant pour Lorca malgré son désordre. Le concept de *domus* à Orange est ainsi modifié en réponse à l'insécurité ressentie par les citoyens face au gouvernement. Lorca s'installe ainsi dans la cave dans une attitude proche de celle d'un animal, ce qui marque déjà les débuts de son hybridation furtive :

> Dans les couloirs en T des caves, il m'a fallu peu de temps pour repérer une porte à code. J'ai fait toutes les dates de naissance de 1980 à 2040 : bingo à 2001 ! Hop, faufilé dedans. La cave ? Un vrai capharnaüm : un band d'i-fit posé sur un vieux frigo tactile, deux vélices sans batteries, des coques de réul, du linge, un matelas à mémoire de forme, des meubles intelligents… mais pas assez pour se réparer tout seuls. De façon étrange, je n'ai pas eu de mal à y prendre mes marques et à en assimiler le chaos. Happant du linge et courbant le matelas, j'y ai rapidement fait mon nid et je me suis lové en boule à l'intérieur. (F, 57)

Plus loin encore, Lorca ajoute : « J'ai amassé de vieux draps, roulé une bâche en plastique et pris un coussin, j'ai agencé tout ça autour de moi et je me suis repelotonné à l'intérieur, je me suis blotti tout au milieu, comme un chat niché dans une panière. De l'extérieur ne m'arrivaient, par à-coups, que les ondes sourdes des salves soniques qui faisaient vibrer l'épaisseur du béton. » (F, 58) Cette cave aux airs de décharge abandonnée finit ainsi par ressembler à une chambre accueillante. Les éléments de literie qui s'y trouvent accentuent cet aspect. Lorca trouve ici une forme d'intimité et de sécurité qui étaient complètement absentes dans le logement situé au-dessus. Cette appropriation de la cave par le protagoniste rappelle un nid ou une cabane d'enfant, ce qui convoque le personnage de Tishka. La cabane est un lieu autre et la cave est un chronotope de la marge. Le fait que Lorca s'y construise de toutes pièces un abri dit quelque chose de son initiation à l'existence et aux modes de vie des furtifs qui se fait dans un espace-temps de la marge.

Dans *Les Furtifs*, d'autres lieux faisant office de foyers sont évoqués, assez brièvement. Ceux-ci nous intéressent surtout dans la manière que les individus ont de les habiter. « L'Inter », par exemple, consiste à élire domicile aux interstices de la cité, en des lieux qui correspondent aux habitats favoris des furtifs. Il s'agit pour les citoyens, et ici plutôt pour les rebelles de se réapproprier leur ville. Ainsi, le fait d'installer des *domus* et des *campus* dans ces interstices démontre la nécessité de les revendiquer, telles des zones à défendre, en signe de rébellion contre l'autorité d'Orange. Les groupements qui s'y créent sont alors similaires aux « communitas[108] » que nous avons évoquées plus tôt. Afin de lutter contre le gouvernement, la communauté de rebelles s'éloigne de la rigide structure de celui-ci pour privilégier un fonctionnement horizontal et, surtout, proposer une façon nouvelle d'habiter la ville. Dans le récit, Lorca décrit L'Inter comme suit :

> L'Inter, c'est plutôt la ville intersticiée dans la ville, un état d'esprit, vouloir habiter les espaces glissants, brumeux, nerveux ou piquants d'une urbanité qui les conjure, accrocher aux façades des maisons sac à dos, suspendre aux ponts des cahutes autonomes, monter des quartiers flottants sur le fleuve avec des palettes et loger des vieilles rames de tram entre deux immeubles pour en faire des cantines. Squatter aussi là où le business délaisse des milliers de mètres carrés de bureaux vides. (F, 383)

Ainsi, les *domus* investies par les membres de l'Inter diffèrent des foyers traditionnels, tel l'appartement place d'Hakim-Bey évoqué plus haut. Dans *Les Furtifs*, ce sont ces derniers qui se trouvent transformés pour cause de leur manque de sécurité, alors que les lieux investis par les « communitas » n'ont pas cette stabilité habituelle du foyer, mais sont toutefois mis en avant comme des solutions alternatives et finalement plus sécurisantes.

La « Cité des Métaboles », également mentionnée dans le roman, correspond également à ce modèle de la « communitas ». Il s'agit d'une cité dans la ville, une nouvelle façon de se réapproprier progressivement le terrain sur lequel est établie la métropole. Dans le roman est décrite la volonté des rebelles de créer une contre-cité[109] qui, à l'image de l'Inter, prend des airs de zones à défendre qui cherchent à s'étendre pour libérer la ville privatisée. Il est clair ici que ce lieu qui abrite plusieurs *domus* est fortement politisé, mais la cité est malgré tout présentée comme un endroit rassurant, où tous peuvent se réunir et où chacun sait qu'il sera entouré de visages familiers qui partagent les mêmes valeurs :

---

[108] TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, *op. cit*.
[109] Nous renvoyons nos lecteurices à l'ouvrage *Le phénomène rituel*. *Structure et contre structure* de Turner qui traite de « contre-structure », concept faisant ici écho à cette « contre-cité ».

> À l'origine n'existait qu'une simple barre de deux cents mètres de long sur quinze étages que mille quatre cents habitants avaient rachetée à Orange, en cumulant les cagnottes et avec l'intention claire d'en faire une « C-Cité » en pleine zone privilège. Une zone aveugle à la valorisation toute-puissante du mètre carré, qui dominait partout ailleurs. Et derrière ce C, chaque camarade y mettait son espoir : Cité du Commun, de la Commune, de la Chaleur et de la Création, du Courage, de la Colère Calme et du Cran, beaucoup de Cran. (F, 384)

Le terme « camarade » ainsi que la déclinaison de sens accordé au « C » de la cité mettent bien en lumière la nature de ce lieu qui est avant tout politique au sens fort du terme. L'extrait démontre une modification du rapport à la cité, qui se traduit par une simple lettre mise en préfixe au mot « cité » et qui change son sens. On passe ainsi d'une « Cité » panoptique à Orange, où tout doit être visible, à un lieu de l'invisible. Notons d'ailleurs la « C-cité » dont la prononciation rappelle la « cécité », qui résonne avec la « zone aveugle » mentionnée dans le texte. Cette invisibilité dans la cité rend d'autant plus incertain ce que signifie le préfixe « C », ce qui oppose davantage encore ce lieu à la logique de la Cité d'Orange.

Malgré ces incertitudes et ces changements, l'aspect de *domus* est bien présent. Lorca dit par exemple que, « [s]ans surprise, aux Métaboles, [ils] [ont] croisé pas mal de camarades. Il y avait Toni et Naïme, qui [leur] a raconté sa fuite, Noé et son Anarche, Jojo aussi, toujours aussi explosif et intelligent. » (F, 386) La cité est un lieu de revendication, mais elle comporte aussi une dimension rassurante : les protagonistes savent qu'ils peuvent y tisser des liens et échanger librement avec leurs camarades et amis. Les Métaboles sont aussi un *campus* : lors de la diffusion à la télévision du discours de Varech en faveur des furtifs, une importante partie de ses habitants se réunissent et la transforment en agora, en forum. Les membres de cette « communitas » ne se contentent pas d'être des camarades : « Nous, nous nous sommes rassemblés à plus de mille sur le toit des Métaboles. La Céleste y a installé un grand écran en toile de parapente, la bière artisanale coule à flots, les batucadas dépotent. On dirait une finale de Coupe du monde. » (F, 614) Même si les habitants de la Cité ne sont pas les Yucuna, ils en partagent certains traits dans l'occupation des espaces :

> Chez les Yucuna comme dans beaucoup d'autres ethnies indigènes du Nord-Ouest de l'Amazonie qui, traditionnellement, habitent dans de grandes maisons plurifamiliales et festives appelées maloca, la séparation public/privé a parfois été assimilée par les anthropologues (Arhem, 2001) à celle qui départage l'espace accessible aux étrangers et celui réservé à la famille (Jacopin, 1972 : 120). Toutefois, aucun tracé matériel ni aucune discontinuité physique ne séparent ces deux espaces de façon tranchée. Ces limites sont en fait assez complexes : elles changent en fonction des types de contexte (vie domestique, visites, travaux collectifs, cérémonies). Par ailleurs, chacun les a intériorisées et les respecte en fonction de son éducation, son âge, son genre et son statut (Fontaine, 2001)[110].

[110] PRIVAT, Jean-Marie, FONTAINE, Laurent. « Public/Privé », *op. cit.*

Au sein des Métaboles, les limites entre public et privé se confondent. Les individus qui y vivent sont présentés dans l'histoire comme un groupe parfaitement homogène, au fonctionnement horizontal. Il n'est pas question ici de relation avec des étrangers, comme c'est le cas dans l'analyse des Yucuna. Toutefois, nous pensons que les frontières entre public et privé sont volontairement floues dans la cité, et qu'elles sont changeantes en fonction du contexte et du moment.

Dans *Les Furtifs*, les *domus* habituelles sont clairement présentées comme bancales. Il est impossible d'y trouver la stabilité et la sécurité inhérentes au foyer. Damasio présente donc une alternative positive en proposant d'investir les interstices, ces espaces de la marge où aucune limite claire ne s'établit. Les nouvelles *domus* qu'il met en avant sont en ce sens novatrices, mais elles reposent en grande partie sur une dimension politique de lutte et de rébellion. Elles montrent toutefois une manière de « faire communauté » et de s'émanciper de la rigide structure incarnée par la métropole Orange, son gouvernement oppressif et son utilisation démesurée des nouvelles technologies.

Nuançons toutefois l'aspect novateur des *domus* du roman. Si la « communitas » est au centre de ces nouveaux lieux de vie, abolissant les frontières entre *domus*, *campus* et *saltus* pour proposer des façons d'habiter alternatives, le concept de famille en lui-même reste très traditionnel dans l'œuvre de Damasio. Nous l'avons déjà observé lors de notre analyse de la trajectoire personnelle de Lorca. Nous retrouvons cette idée de famille traditionnelle lorsqu'à la fin du récit, Saskia et Agüero forment un couple et décident de s'installer sur l'Île de Porquerolles. Celle-ci est un lieu de lutte, puisque c'est ici que le groupe de protagonistes et leurs alliés ont commencé leur combat pour la libération d'Orange. Malgré cela, si les personnages créent ici leur foyer, c'est avant tout parce qu'il s'agit de l'endroit où ils ont eu leurs premiers rapports charnels. Cela démontre ainsi la présence d'une vision traditionnelle et hétéronormée de la création familiale au sein du roman, qui tranche avec l'aspect novateur des « communitas » étudiées plus tôt.

Dans *La Main gauche de la nuit*, Le Guin présente un rapport différent aux *domus*. Nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, mais les environnements dans lesquels s'établissent les foyers partagent de nombreuses similitudes dans les trois utopies critiques de notre étude. L'autrice américaine propose cependant les relations intimes et familiales sous un aspect différent de celui, très convenu finalement, mis en scène dans *Les Furtifs*. Le premier élément marquant se trouve dans le rapport au foyer

en Orgoreyn, où le protagoniste est fait prisonnier dans une Ferme volontaire. Ce complexe est très clairement une prison déguisée en *domus*. Il est indiqué qu'un modèle d'exposition de ces fermes est visité par les citoyens, ce dans l'objectif de les rassurer quant à la prise en charge des individus mal intégrés à la société. Les Fermes Volontaires sont également présentées comme des lieux de vie idéaux pour les groupements tribaux dont la cosmologie diffère de celle établie dans la majorité d'Orgoreyn. Pourtant, lors du séjour de Genly, les lecteurices constatent une démonstration de violence et de torture envers les pensionnaires qui ne sont rien de plus que des prisonniers, traités avec mépris par leurs gardiens.

Le foyer est présenté ici comme essentiel pour les habitants, même au sein d'un État totalitaire. Le gouvernement orgota tente donc de donner une image positive des fermes, alors même que celles-ci ne permettent pas de tisser des liens entre les individus. Genly le dit lui-même : « Nous avions beau être serrés ainsi la nuit les uns contre les autres, cela ne nous rapprochait nullement, nous restions des étrangers les uns pour les autres. » (M, 198) Cette imitation de *domus* est par ailleurs située dans une zone perdue et sans habitation, ce qui démontre d'une volonté de la dissimuler. Le milieu inhospitalier montre déjà que ce pseudo-lieu de vie n'a rien d'accueillant. Les Fermes Volontaires sont présentées par le gouvernement comme des refuges qui servent de lieux d'éducation pour aider les individus inadaptés à intégrer plus facilement la communauté orgota. Ces complexes devraient ainsi être des hybrides entre *domus* et *campus* temporaires. L'histoire démontre toutefois que s'il s'agit bien d'une forme de *campus*, dans la mesure où les Fermes n'ont rien d'un foyer. La visite de ce lieu par Genly a un grand intérêt dans le récit, puisqu'il lui permet de comprendre que l'Orgoreyn est un État totalitaire et répressif.

Dans *La Main gauche de la nuit*, le rapport à la famille est important, mais très différent de celui que nous trouvons chez Damasio. La trinité père, mère et enfant est ici bousculée. Genly et Estraven vont en effet construire une relation toute particulière, qui va se former au fur et à mesure qu'ils partagent des moments d'intimité dans leur *domus* de fortune. Leur tente, qui fait office de foyer mobile et temporaire est ainsi associée à un lieu sécurisant pendant leur traversée du Gobrin, malgré le fait qu'il ne s'agisse que d'un bout de tissu posé en plein milieu d'un espace sauvage et hostile. Nous trouvons donc ici un renversement entre les rapports publics et privés où les limites sont poreuses : « C'est tout. Nous sommes là tous les deux, à l'abri, au repos, au centre de tout. Dehors, comme toujours c'est la nuit noire, la solitude glacée de la mort. » (M, 277) C'est dans ces circonstances que le foyer et la famille que

représentent finalement Genly et Estraven se forment. Nous parlons de « famille » pour désigner la relation des personnages parce que nous pensons que les liens qui les lient sont différents d'une simple relation amicale ou romantique. Pour Genly, Estraven devient son *foyer*, son unique repère rassurant au monde. Lorsqu'ils s'arrêtent dans un village de pêcheurs après leur traversée du glacier, Genly est effrayé en voyant des personnes autres que son compagnon : « Nous entrons dans une grande pièce brillamment éclairée, bien chaude, pleine de nourriture odorante, d'êtres humains, de voix humaines. Je m'appuie sur l'épaule d'Estraven. D'étranges visages se tournent vers nous, d'étranges regards. J'avais oublié qu'il existait des êtres vivants différents d'Estraven. Je suis terrifié. » (M, 313) Le protagoniste sera d'ailleurs incapable, après la mort de son compagnon, de reconnaître un nouveau lieu comme un foyer. Cette relation nous permet peut-être de repenser la *domus* non plus principalement à travers un lieu, mais dans l'espace symbolique que matérialise une personne avec laquelle des liens familiaux ont été tissés. Le Guin propose une vision réellement novatrice de la famille, où celle-ci peut se construire avec l'autre. La création familiale dépasse ainsi la vision traditionnelle, composée d'un père, d'une mère et d'un enfant que nous retrouvons dans *Les Furtifs*. Ce qui importe dans *La Main gauche de la nuit* est avant tout les liens que développent les personnages lors d'instants d'intimité et de sécurité.

Dans notre corpus, les lieux de la *domus* sont des éléments essentiels des mondes fictionnels. Ceux-ci s'intègrent d'une part dans des environnements hostiles : Orange pour *Les Furtifs*, l'Orgoreyn dans *La Main gauche de la nuit* et Dovza-Ville dans *Le Dit d'Aka*. Ces foyers sont présentés comme problématiques, incapables de correspondre aux caractéristiques habituelles des *domus*. Ils ne procurent plus la stabilité et la sécurité rassurante du lieu de vie et se voient transformés pour pallier ce sentiment d'insécurité croissant auprès des citoyens. En parallèle, nous trouvons des foyers tout à fait inattendus, comme la cave dans *Les Furtifs*, d'autres qui ne sont pas fixes, pensons à la tente de Genly et Estraven, ou encore certains dont le mode de fonctionnement complètement inconnu pour les personnages, la pension du *Dit d'Aka* par exemple. En opposition avec les environnements hostiles que nous venons d'évoquer, Damasio et Le Guin proposent des espaces de vie nouveaux, qui fonctionnent sur un modèle de « communitas » plutôt que sur celui de structures rigides. Les auteurices suggèrent ainsi, dans leur science-fiction contemporaine, une manière différente d'habiter le monde et de « faire communauté ». Les personnages principaux, quant à eux, quels que soient leurs objectifs, passent de foyer en foyer, sans réellement s'y établir définitivement. Leur rapport à la *domus* en fait des individus

à la marge, des éternels passants qui ne sont jamais tout à fait étrangers là où ils résident, mais jamais totalement chez eux non plus.

Conclusion de la troisième partie

Les œuvres futuristes de Le Guin et de Damasio accordent une place importante au « foyer », instance qui peut sembler à première vue très traditionnelle. En questionnant les rapports aux « autres », les auteurices amènent à repenser le « proche », le « soi », la culture « propre ». Cette extension de la réflexion au « chez-soi » s'opère grâce à la construction de mondes fictionnels et aux trajectoires individuelles des protagonistes.

Ces mondes sont construits sur des oppositions. Dans *Les Furtifs* et *Le Dit d'Aka*, ce sont de grandes métropoles futuristes où l'on trouve quantité d'outils technologiques. Ces mégapoles sont régies par des gouvernements oppressifs qui sont mis face à des contre-structures, des « communitas » sensibles à la vie en harmonie avec le vivant. Dans *La Main gauche de la nuit*, c'est un État totalitaire où les citoyens sont déshumanisés, désindividualisés, qui prône l'usage des technologies de confort, face à une monarchie dirigée par un roi presque fou, mais dont les habitants sont caractérisés par leur adaptabilité et leur respect du vivant.

Les auteurices, dans *Les Furtifs* et *Le Dit d'Aka*, valorisent les contre-structures qu'ils décrivent : elles reflètent leurs idéaux politiques. Même si les discours techno-critiques de Damasio et de Le Guin sont nuancés (les technologies peuvent être intéressantes si l'on en fait un usage limité), les groupes qui n'en utilisent pas ou très peu sont valorisés dans ces utopies critiques. Leurs foyers dans ces communautés sont décrits comme des lieux agréables mais aussi comme des lieux de partage (sur l'Île du Javeau-Doux et dans la pension d'Okzat-Ozkat notamment) qui ont ainsi une dimension hybride. Il y a en ces lieux un équilibre entre la *domus* et le *campus*, ainsi qu'une proximité avec le *saltus*. Le foyer est montré comme important dans les œuvres, mais les auteurices soulignent surtout sa dimension sociale. Il n'accueille pas seulement une famille, mais une communauté.

Dans *La Main gauche de la nuit*, l'opposition entre la Karhaïde et l'Orgoreyn est moins tranchée. Des points positifs sont soulevés dans le comportement des Karhaïdiens, mais leur société est tout de même loin d'être idéale. L'Ogoreyn est présenté comme étant pire, puisqu'il s'agit d'un État totalitaire par excellence. Les foyers orgotas sont bien équipés, mais sont finalement peu sécurisants et ne sont pas propices à l'échange ou au tissage des liens. En Karhaïde, les maisons sont vues comme peu chaleureuses au départ par le protagoniste, mais il finit par les trouver

satisfaisantes au fil du récit. Les lieux du foyer dans des « *communitas* » sont également valorisés dans cette œuvre, l'habitat des Devins de Karhaïde notamment.

Si les foyers en eux-mêmes sont importants dans les utopies critiques de Le Guin et de Damasio, la place des protagonistes dans ces *domus* est également questionnée. Bien qu'il y ait des contre-structures au sein desquelles des foyers hybrides se créent, les personnages principaux y sont généralement étrangers. Ils connaissent ces « communitas », les visitent, mais n'y vivent pas eux-mêmes. Les protagonistes ont ainsi quelque chose de liminaire : ils sont toujours en transition, en mouvement. Même s'ils ont une maison ou un appartement, ceux-ci sont souvent temporaires. Genly alterne entre des logements en Karhaïde puis en Orgoreyn, Sutty a tout d'abord un petit appartement à Dovza-Ville, puis s'installe dans une pension à Okzat-Ozkat, et Lorca dispose d'un logement à Orange, mais celui-ci est peu visité dans le récit. Ces *domus* sont par ailleurs souvent détournées de leur objectif d'origine. La pension pour Sutty est le lieu de ses premières découvertes de la culture du Dit, la tente dans laquelle reste Genly avec Estraven est avant tout un outil de survie, et l'appartement de Lorca est un mémorial en l'honneur de sa femme et de sa fille. Les individus qui tentent de bousculer l'ordre établi par les structures totalitaires sont ainsi d'éternels passants, acculturés partiellement à des cosmologies autres. Ils ne sont nulle part chez eux car toujours dans des situations d'entre-deux.

CONCLUSION

1. Des altérités plurielles

La compréhension des différents types d'altérités présents dans le corpus s'est avérée essentielle à l'analyse des utopies critiques de Le Guin et de Damasio. En effet, la manière dont les auteurices ont établi leurs mondes fictionnels, à partir de différentes cultures très développées, leur permet de tenir des discours politiques et de mettre en avant leurs points de vue propres sur leur société. En présentant ces cosmologies sous la forme d'opposition, souvent entre « communitas » et structures, Le Guin et Damasio mettent en avant les problématiques de leur temps et surtout dégagent des modèles de sociétés et de cultures différents. D'où l'intérêt dans notre travail de penser le corpus avec les « cosmologies » au sens où les entend Descombes, puisque le rapport au monde des personnages dépend précisément de la théorie collective issue de leur monde d'origine. Ce sont les interactions qui se font entre différentes cosmologies qui mènent à des « conflits de cosmologies » dans les récits. Si, dans son ouvrage consacré au roman *À la recherche du temps perdu* de Proust, Descombes oppose une culture coutumière et communautaire à une autre où l'on peut s'individuer, Le Guin et Damasio proposent une autre opposition : les structures dirigées par des gouvernements totalitaires et les communitas plus coutumières. Cette opposition valorise des règles communautaires qui retrouvent des formes coutumières et construites sur des interactions plus égalitaires. L'aspect utopique des œuvres de Le Guin et de Damasio inverse en un sens l'opposition faite par Descombes entre la modernité de Paris et Combray. Dans les romans des auteurices, il s'agit plutôt de remoderniser le coutumier en conciliant l'individu et le collectif.

Les conflits de cosmologies qui sont mis en scène dans les romans provoquent des altercations. Elles passent essentiellement par la chasse, mais aussi par des d'hybridations. Une forme de morale apparaît ainsi dans les trois œuvres. Celles-ci valorisent les comportements des protagonistes qui vont au contact des « autres » et tentent de les comprendre. Chez Damasio, ce sont avant tous les personnages humains qui bénéficient de ces hybridations. Le fait de développer des capacités furtives en hybridant les créatures en eux leur donne une forme de pouvoir. Les êtres humains sont présentés comme les acteurs principaux dans la résolution des conflits sur Terre. Le « vivant » est donc mis sur le devant de la scène dans *Les Furtifs*, mais ce sont les individus humains qui prennent les décisions et agissent. Dans l'œuvre, les hybridations vécues par les protagonistes aboutissent à une sorte de « créature vivante

ultime », qui se compose à la fois d'un être humain, mais aussi de toutes les matières, de toute la faune et la flore que les furtifs sont capables de métaboliser. Il est important de rappeler que les créatures furtives se servent de tout ce qui les entoure pour se transformer, sauf des êtres humains. C'est seulement après avoir été vus qu'ils entrent dans les corps des protagonistes pour s'hybrider *en* eux et non pas *à partir* d'eux. Tishka est un très bon exemple de ce processus de métissage. Elle est au départ une enfant humaine, puis sa proximité avec les furtifs l'amène à s'approprier leurs caractéristiques et à être nettement plus hybridée que tous les autres êtres humains qui apparaissent dans le récit.

C'est ainsi que, malgré cette idée de belle communion avec le vivant, l'être humain garde la mainmise sur le sort de la Terre. L'importance du pouvoir que procure l'hybridation provoque une sorte de cercle vicieux pour la planète, au centre duquel se trouve toujours l'humain. Chez Le Guin, c'est plutôt un respect mutuel entre acteurs humains et non-humains qui est instauré. Les hybridations que l'autrice met en scène passent plutôt par l'esprit plutôt que par le corps. Dans *Le Dit d'Aka*, les maz et les yoz tentent de penser comme des arbres. Ils s'identifient à ce qui est vivant, à ce qui n'est pas humain, sans jamais chercher à l'intégrer en leur corps et à en tirer une forme de pouvoir. Plus qu'une hybridation physique, il y a dans l'œuvre une vraie réflexion sur ce que signifie « être vivant » et sur le respect à montrer envers les entités non-humaines. Dans les trois utopies critiques du corpus, l'idée qui se trouve au centre des récits est qu'il faut repenser les relations entre les êtres humains et les autres espèces vivantes. Si les auteurices prennent chacun un parti différent, cet intérêt pour les interactions avec diverses formes d'altérité légitime d'étudier *Les Furtifs*, *La Main gauche de la nuit* et *Le Dit d'Aka* conjointement.

Les *novums* créés par Le Guin et Damasio sont avant tout des moyens de parler de leur société contemporaine et d'alerter sur les manques de liens entre êtres humains et acteurs du « vivant ». Les deux auteurices soulignent également l'aspect dysfonctionnel des relations humaines par des discours techno-critiques qui mettent l'accent sur la solitude que produisent de concert un usage important des nouvelles technologies et des gouvernements oppressifs. Les utopies critiques de Le Guin et de Damasio montrent ainsi des formes de dystopies, incarnées par des États totalitaires pour présenter des sociétés alternatives qui sont en partie utopiques. Dans *La Main gauche de la nuit*, la communauté qui est montrée comme idéale est celle des Devins, largement valorisée dans le récit. Ce groupuscule anarchique qui repose sur une

pratique religieuse et spirituelle amène le protagoniste, et les lecteurices, à réfléchir à ce que signifie « faire communauté(s) » à travers l'exemple d'une communauté d'appartenance. Celle-ci a une dimension utopique dans le récit parce qu'elle reflète un idéal de paix et d'interactions saines entre les acteurs humains, mais aussi avec ceux du « vivant ». La communauté des Devins apparaît dès lors comme étant positive, détachée des injections et restrictions des gouvernements dysfonctionnels de Géthen.

Dans *Le Dit d'Aka* c'est le groupe des maz qui est mis en valeur, mais l'autrice rappelle l'aspect incomplet de cette communauté. En effet, ses membres sont les derniers locuteurs d'une culture, d'une langue et d'un rapport au monde qu'un État totalitaire a entrepris de détruire. Si les maz et les yoz incarnent un groupe dont les modes de vie sont présentés comme positifs dans l'œuvre, pour atteindre une réelle forme d'idéal, les pratiques essentielles de cette culture doivent être restaurées. Chez Damasio, ce sont les habitants du Javeau-Doux qui sont mis en avant dans l'histoire. Ceux-ci prônent en effet des habitudes de vie très différentes de celles de la ville d'Orange. Les Balinais et leurs autres camarades se montrent, comme les Devins de Karhaïde chez Le Guin, sensibles à des pratiques religieuses et spirituelles autour desquelles s'organise la communauté. Ces actions particulières qui ont lieu grâce au balian sont d'autant plus valorisées qu'elles permettent dans le récit de communiquer avec les furtifs et de construire un groupe plus en harmonie avec le « vivant ». La dimension utopique chez les auteurices passe par la création de communautés qui retrouvent des formes de coutumes et de spiritualités, qui ne sont pas senties forcément comme modernistes sauf à les considérer comme des communitas au sens de Turner. L'appartenance des œuvres à la mouvance cli-fi se ressent clairement ici par les discours techno-critiques et pro-vivants qui apparaissent dans les récits.

2. Repenser les rapports au langage

Les *novums* créés par les auteurices sont aussi langagiers. Ceux-ci sont essentiels aux intrigues, puisqu'ils fondent en partie le rapport au monde des personnages. Dans *La Main gauche de la nuit*, le « kemma », le cycle reproducteur des Géthéniens, est un concept essentiel qui participe à la formation des cosmologies karhaïdiennes et orgotas, qui le traitent d'ailleurs différemment. En Karhaïde, le cycle naturel est respecté. Les individus ne cherchent pas à provoquer l'apparition d'organes sexuels masculins ou féminins chez l'un ou l'autre membre du couple. La religion du Handdara

joue également un rôle important dans les rapports des Karhaïdiens au kemma. Ses adeptes pratiquent des « contre-transes » qui leur permettent de résister par leur volonté propre à l'appel de la reproduction. En revanche en Orgoreyn, c'est d'une tout autre manière que la société se construit autour du kemma. Dans cet État totalitaire, la prise d'hormones pour orienter le développement des organes sexuels est courante. Les relations des Orgotas au kemma influencent ainsi leur rapport au monde. Le *novum* langagier imaginé par Le Guin modèle les cultures géthéniennes et accentue l'opposition entre leurs manières de vivre respectives. Le kemma représente aussi une énigme, une nouveauté pour les lecteurices, mais également pour le protagoniste. Comme eux, Genly doit remettre ce terme « en jeu à chaque occurrence, et […] doit traquer et interpréter ensemble les indices ainsi dispersés pour lui donner sens, c'est-à-dire identifier un paradigme sexué radicalement nouveau[1]. » Si le *novum* est ici plus conceptuel que langagier, la présence de termes novateurs joue un rôle essentiel dans le récit, puisque le protagoniste, au même titre que les lecteurices, doit progressivement se créer une xéno-encyclopédie propre à la planète de Géthen et donc à l'univers fictionnel de Le Guin. Ces mots nouveaux permettent ainsi d'accentuer la sensation de découvrir une culture « autre ».

Chez Damasio, c'est la langue furtive qui est un *novum* langagier essentiel dans la construction du monde fictionnel. Elle complexifie d'une part la cosmologie furtive, mais elle joue surtout un rôle essentiel pour les personnages principaux. C'est en l'étudiant et en cherchant à comprendre les créatures furtives que leur rapport au monde se voit bousculé. Le « skymweg », qui renvoie à la langue des furtifs, est un élément narratif essentiel dans le roman, puisque son décryptage est nécessaire au déroulement du récit ainsi qu'à l'évolution des protagonistes. C'est grâce à sa compréhension progressive, qui leur permet de mieux appréhender les créatures furtives, que des mouvements de rébellion importants ont lieu à la fin du récit. Le *novum* langagier présent dans le roman s'exprime également dans l'écriture de Damasio, qui insère des éléments de ponctuation et des mots transformés dans les discours des narrateurices. Il marque ainsi l'impact de leurs hybridations avec les furtifs, tant au niveau de leur rapport aux cultures présentes à Orange que dans leur relation au langage.

L'originalité des cultures décrites par les auteurices convoque aussi un rapport particulier aux lecteurices. Ceux-ci doivent ainsi construire leur xéno-encyclopédie en

[1] LANGLET Irène, HUZ Aurélie. « Fictions climatiques. Introduction », *op. cit.*

même temps que les protagonistes. Le lectorat avance dans ses découvertes des formes d'altérités nouvelles présentées par les auteurices au même rythme que les personnages principaux, des êtres humains terriens qui sont confrontés à des cultures qui leur sont inconnues. Dans ces relations particulières aux langues, les outils ethnocritiques permettent de noter l'importance de la présence d'oralités et de littératies. Ils permettent entre autres de mettre l'accent autrement sur l'écoute avec la notion d'auralité. Ce sont en effet bien des cultures de l'oral et de l'écrit qui sont décrites dans les utopies critiques de Le Guin et de Damasio, et pas seulement de l'oral ou de l'écrit dans leur seule dimension sémio-linguistique. Les communitas décrites dans les romans sont caractérisées par une dimension coutumière qui est remodernisée par les auteurices. De nouvelles règles, pensées comme plus égalitaires, y sont appliquées. Elles prônent ainsi des façons nouvelles de « faire monde(s) » et de « vivre ensemble », tant entre êtres humains qu'avec des acteurs du « vivant ». Ces communitas incarnent plutôt des cultures de l'oral dans lesquelles s'expriment des formes de corporalités et de spiritualités qui les distinguent des grandes métropoles. Les oralités présentées par Le Guin et Damasio rendent également compte d'une grande proximité entre les membres d'une communitas et avec leurs discours, là où, au contraire :

> L'écrit met *sous les yeux* et comme à distance les discours – y compris les nôtres les plus intimes – ; il tend ainsi à induire une forme de rationalité plus « froide » et plus propice à l'examen critique ou scientifique des données langagières. Mais dans le même temps il s'expose à laisser échapper une partie de la densité humaine et de la complexité mouvante du monde[2].

Dans leurs fictions, les auteurices dénoncent cette rigidité propre aux gouvernements totalitaires, qui sont, pour leur part, plutôt marqués par un univers littératien. Celui-ci s'exprime ainsi tant dans l'organisation de l'espace, linéaire, que dans les façons de vivre et d'interagir les uns avec les autres dans les grandes cités.

Le Guin et Damasio valorisent ces communitas qui sont plus coutumières et plus proches du vivant et les opposent à des sociétés structurées de « nature abstraite, régie[s] par la norme [et] institutionnalisée[s][3] ». En effet, les groupes mis en avant par les auteurices ont « une dimension existentielle ; [ils] engage[nt] l'homme tout entier dans sa relation aux autres hommes tout entiers[4] », tandis que les structures ont « une dimension relative à la connaissance […], elle[s] [sont] essentiellement un ensemble de classifications, un modèle pour penser la culture et la nature et pour

[2] PRIVAT, Jean-Marie. « Raison graphique », *op. cit.*
[3] TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, *op. cit.*, p. 125.
[4] *Ibid*.

ordonner sa vie publique[5]. » Les communitas dans les utopies critiques de Le Guin et de Damasio sont incarnées par la fluidité, l'adaptabilité et l'hybridité qu'incarnent les furtifs mais aussi les espaces du *saltus* en général, comme les forêts par exemple, qui ne poussent pas d'elles-mêmes en suivant un quadrillage régulier. Les structures sont quant à elles en opposition totale avec ce mode de vie. La ligne droite est un symbole de modernité qui peut être positif, mais ici il est poussé à une intensité trop importante par l'usage massif des nouvelles technologies ainsi que par la surveillance de tous les individus. Dans les utopies critiques de Le Guin et Damasio, les univers plus fluides et labiles des oralités sont ainsi présentés comme des solutions pour s'opposer à ces structures rigides et pour lutter, autant physiquement comme dans *Les Furtifs*, que sous la forme de rébellions discrètes contre les règles dans *Le Dit d'Aka* par exemple. Dans le roman de l'auteur français, le monde des réseaux numériques, qui est aussi présenté sous des formes de fluidité et d'interconnexions s'oppose aux oralités résistantes que Damasio décrit. Le numérique se cantonne plutôt à une culture de l'écrit ou du numérique et, s'il peut se montrer changeant et pluriel, il se caractérise par une précision qui en contraint la forme.

3. Des récits initiatiques

Dans les trois romans se tissent des liens entre les parcours initiatiques des personnages principaux et l'évolution du récit. Ces initiations sont primordiales dans le corpus, puisqu'elles marquent la découverte et les tentatives de compréhension de cultures « autres ». Les protagonistes se trouvent ainsi, au moins partiellement, dans des postures d'ethnologues et sont mis au contact de cosmologies nouvelles dont ils ne maîtrisent pas les codes. Les enjeux véritables des trois romans reposent sur la capacité des personnages de faire preuve d'ethnocentrisme critique (savoir d'où l'on part quand on tente de comprendre l'autre). Ce qui ressort donc des œuvres, ce sont les difficultés éprouvées par les protagonistes. Pour Genly, c'est en se rapprochant d'Estraven et en le voyant comme un individu à part entière, et non plus seulement comme un membre de sa cosmologie karhaïdienne, qu'il développera un amour et une relation puissante avec le Karhaïdien. Sutty vit une agrégation plus traditionnelle, puisqu'elle est invitée à rejoindre la communauté du Dit par les « derniers » qui font encore vivre cette culture. Les protagonistes et narrateurices du roman *Les Furtifs* sont

[5] *Ibid*.

également sensibles à une forme d'ethnocentrisme critique, puisque, pour comprendre les furtifs et tenter d'appréhender leur cosmologie, il leur est nécessaire de changer complètement leur rapport au monde.

Les initiations dans les trois utopies critiques sont ainsi diverses et mènent à des hybridations. Dans *Les Furtifs*, le « raté » initiatique de Lorca lorsqu'il tente de devenir chasseur est une réussite d'un autre ordre, puisque cela lui permet de modifier la perception des autres membres de sa meute sur les créatures furtives et, surtout, à terme, de retrouver sa fille. Dans *La Main gauche de la nuit*, Genly ne s'acculture pas seulement à la cosmologie karhaïdienne, mais vit une hybridation dans le roman. En s'initiant aux manières de faire et de vivre sur Géthen, en Karhaïde en particulier, il devient un « presque-karhaïdien », incapable de reconnaître ses anciens amis terriens. Enfin, pour Sutty dans *Le Dit d'Aka*, tout le roman raconte un rite de passage. La protagoniste fait en effet le deuil de son ancienne compagne et de sa famille sur Terre à mesure qu'elle est agrégée à la communauté des maz.

Si ces initiations sont très intéressantes pour les trajectoires individuelles des personnages principaux, elles ont surtout vocation à servir les intérêts du collectif dans le corpus. La vie et la mort de Lorca profitent aux communautés formées par les résistants d'Orange, puisque toute sa quête pour restaurer sa famille joue un rôle politique. S'associer aux furtifs, c'est devenir des humains plus forts, épaulés par des acteurs du vivant puissants. Lorca incarne donc un point de bascule qui met en mouvement les amis des furtifs, qui n'avaient pas de résultats concrets avant que le héros du roman n'intervienne. La quête personnelle de Genly dans *La Main gauche de la nuit* permet aux lecteurices de visiter tout Géthen. Le protagoniste sert ainsi à la fois les intérêts de l'Ekumen, mais aussi ceux des amis qu'il a rencontrés pendant son voyage, dont Estraven et Faxe par exemple. Sa quête lui permet de « faire famille » avec un Karhaïdien, un être humain « autre », et à prouver qu'un tel lien peut être tissé. Le voyage de Sutty, quant à lui, permet à la protagoniste de découvrir une nouvelle famille, mais surtout de rétablir une culture presque perdue et détruite. À la fin de son aventure, le but de la protagoniste est avant tout de protéger les maz et leurs modes de vie. Par leurs hybridations, les personnages principaux se retrouvent dans des situations d'entre-deux. C'est la notion ethnocritique de « personnage liminaire » qui permet de mieux saisir les situations dans lesquelles se trouvent les protagonistes à la fin des récits. Lorca est, au terme du roman, mi-humain, mi-furtif et existe encore partiellement en sa fille, Sutty est une Terrienne partiellement agrégée à la

communauté d'Okzat-Ozkat, tandis que Genly est devenu karhaïdien, mais pas complètement et est considéré comme un déviant à cause de ses attributs sexuels masculins.

Nos analyses soulignent que ce qui importe peut-être le plus dans les histoires narrées par Le Guin et Damasio, c'est précisément le commun, le monde et toutes les cultures qui y sont établies et pas seulement le voyage d'un « héros ». Ce point fait écho à la théorie de la fiction-panier de l'autrice américaine. Les personnages principaux permettent ainsi de montrer différentes cultures et les rapports qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Les lecteurices voient donc les mondes fictionnels des auteurices avec toutes leurs ramifications et sont confrontés aux différents acteurs et groupes qui y évoluent. Ces utopies critiques sont aussi et surtout une manière de questionner le rôle des personnages principaux dans une posture qui imite en partie celle d'ethnologues. En effet, comme l'avance Merleau-Ponty,

> […] l'appareil de notre être social peut être défait et refait par le voyage, comme nous pouvons apprendre à parler d'autres langues. Il y a là une seconde voie vers l'universel : non plus l'universel de surplomb d'une méthode strictement objective, mais comme un universel latéral dont nous faisons l'acquisition par l'expérience ethnologique, incessante mise à l'épreuve de soi par l'autre et de l'autre par soi[6].

En faisant l'expérience de l'altérité, les protagonistes repensent leur cosmologie d'origine, avec ses failles et ses incohérences. Les romans de Le Guin et de Damasio amènent donc à questionner les rapports à différents types d'altérités, mais également les rapports à soi et à sa propre culture.

Cette première lecture ethnocritique de récits de science-fiction nous a permis d'utiliser des outils qui avaient jusqu'à présent servi à étudier des romans réalistes. Notre travail, dédié à un corpus composé de deux auteurices de science-fiction, a ainsi démontré la pertinence de l'application des concepts ethnocritiques dans le cadre d'une analyse d'œuvres de littérature de l'imaginaire. Il peut paraître logique que l'ethnocritique fonctionne avec ce genre, puisqu'elle s'intéresse aux logiques culturelles et que, précisément, la science-fiction construit des mondes et des cosmologies. Toutefois, les outils de l'ethnocritique se sont avérés particulièrement intéressants pour étudier les *novums* dans notre corpus, parce qu'ils ont servi à interroger la « nouveauté » que convoquent ces *novums* dans les textes de science-fiction. Ces caractéristiques essentielles du genre permettent en effet de concevoir des individus et des communautés « autres » et ainsi de mettre en récit des interactions

[6] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Éloge de la philosophie*, Paris : Gallimard, 1989 [1960], pp. 132-133.

entre des cultures et des cosmologies d'un autre ordre. Les questions qui découlent des rapports aux altérités se sont révélées primordiales dans nos analyses. Si notre travail a proposé une première analyse ethnocritique d'un corpus de science-fiction, il nous paraît nécessaire de prolonger ces recherches. Le cycle de Hain au grand complet, réunissant plusieurs romans, contes et nouvelles, est, à notre sens, à étudier dans sa totalité via le prisme de l'ethnocritique. En effet, l'attrait de Le Guin pour l'anthropologie et les autres sciences sociales, ainsi que sa manière d'envisager des « faire monde(s) » alternatifs, que nous avons étudiés dans *La Main gauche de la nuit* et *Le Dit d'Aka*, nous paraît justifier l'intérêt d'une analyse ethnocritique de l'ensemble des cosmologies établies dans le cycle. Le fait de placer ses protagonistes dans des postures d'ethnologues au début des récits convoque la notion d'ethnocentrisme critique par des observations participantes. Ainsi, les rapports des personnages principaux à des cosmologies « autres » et, surtout, à leur propre culture sont des éléments essentiels dans les narrations de l'autrice.

De même, si le roman *Les Furtifs* de Damasio se trouve en lien avec les deux œuvres de Le Guin que nous avons sélectionnées, une étude ethnocritique des autres ouvrages de l'auteur apparaît également comme essentielle. Par l'intégration de *novums* langagiers dans son écriture, l'écrivain français crée en effet un rapport particulier avec ses lecteurices. Ils n'ont d'autre choix que de se construire une xéno-encyclopédie importante à la lecture de ses ouvrages. L'écrivain amène précisément à penser les cosmologies de ses œuvres à travers le récit de personnages narrateurices divers. Le plus souvent ils ont une manière de s'exprimer qui leur est propre et qui bouscule les codes habituels du langage. Le prolongement de nos recherches peut toutefois, à notre sens, s'étendre au genre de la science-fiction dans son ensemble. En effet, les outils de l'ethnocritique permettent de poser un regard anthropologique sur ces mondes fictionnels en les pensant à partir de la notion de cosmologie. Nos analyses ethnocritiques pourraient ainsi s'ouvrir à d'autres ouvrages de science-fiction, en proposant un point de vue ethnologique sur les rapports entre les individus et les groupes, sur les sociétés et les communautés qui peuplent ces œuvres de fiction. Les concepts que nous avons convoqués, tel le paradigme des derniers et des premiers par exemple, pourraient aider à reformuler la question de l'utopie et de la dystopie. Plus largement, la démarche semble adéquate, nous espérons l'avoir montré, pour interpréter un genre, celui de la science-fiction, qui se définit centralement à partir de questions anthropologiques que celles de « faire monde(s) » et de « vivre ensemble ».

les outils ethnocritiques nous semblent éclairants pour proposer une interprétation nouvelle du « faire monde(s) » et du « vivre ensemble » dans le genre de la science-fiction, à travers une vision anthropologique.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres du corpus

DAMASIO, Alain. *Les Furtifs*, Clamart : La Volte, 2019.

LE GUIN, Ursula. *La Main gauche de la nuit*, Jean Bailhache (trad.), Paris : Le Livre de poche, 2006 (1969).

LE GUIN, Ursula. *Le Dit d'Aka*, Pierre-Paul Durastanti (trad.), Paris : Le Livre de poche, 2005 (2000).

LE GUIN, Ursula. *The Left Hand of Darkness*, Londres : Gollancz, 2017 (1969).

LE GUIN, Ursula. *The Telling*, Londres : Gollancz, 2000.

2. Autres œuvres mentionnées

ARMENO, Cristoforo. *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, Rome : Salerno Editirice Roma, 2000 (1557).

ASIMOV, Isaac. *L'homme bicentenaire*, Marie Renault (trad.), Paris : Gallimard, 1976.

DAMASIO, Alain. « Hybris », *Chimères*, n° 75(1), 2011, p. 271-283. [En ligne] https://doi.org/10.3917/chime.075.0271

DAMASIO, Alain. « Dans la lande fraîche », dans Rachel Brahy, Jean-Paul Thibaud, Nicolas Tixier, Nathalie Zaccaï-Reyners (dir.), *L'enchantement qui revient*, Paris : Hermann Éditeurs, 2023, pp. 37-40.

DAMASIO, Alain. *Vallée du silicium*, Paris : Seuil, 2024.

JONZE, Spike (réalisateur). *Her* [film], Los Angeles : Annapurna Pictures, 2013.

MCEWAN, Ian. *Une machine comme moi*. Paris : Gallimard, 2019.

3. Sites Web

L'école des vivants [site web]. Site ground, 2022. [En ligne] https://www.ecoledesvivants.org/

Office Français de la Biodiversité [site web]. Office français de la biodiversité, 2023. [En ligne] https://www.ofb.gouv.fr/

Ursula K. Le Guin [site web]. The Ursula K. Le Guin Foundation, 2024. [En ligne] https://www.ursulakleguin.com/

4. Entretiens

BAMAS, Arthur, DAMASIO, Alain et MAGISTRY, Jules. « Singulièrement con ! Ou en finir avec l'imachinaire. », *Socialter*, n° hors-série (HS8), 2020, pp. 112-112. [En ligne] https://shs.cairn.info/magazine-socialter-2020-HS8-page-112?lang=fr

BROSSE, Luigi. « Ursula Le Guin répond à ses fans », Thys (trad.), *Elkabin.net*, 2004. [En ligne] http://www.elbakin.net/fantasy/news/Ursula-Le-Guin-repond-a-ses-fans

CATTAN, Pierre, DAMASIO, Alain. « Quels sapiens voulons-nous devenir ? », *Socialter*, n° hors-série (HS8), 2020, pp. 6-9. [En ligne] https://shs.cairn.info/magazine-socialter-2020-HS8-page-6?lang=fr

CARABÉDIAN, Alice, DAMASIO, Alain. « Utopier le désir ! », *Tumultes*, n° 47(2), 2016, pp. 73-90. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-tumultes-2016-2-page-73?lang=fr

CAZALS, Thomas (réalisateur). *En Provence, Alain Damasio à l'école des vivants* [film], Arte, 2024. [En ligne] https://www.arte.tv/fr/videos/118764-001-A/en-provence-alain-damasio-a-l-ecole-des-vivants/d

DAMASIO, Alain, DELBOUILLE Juliette, DOZO Björn-Olav, JOUSTEN Lison. « Interview d'Alain Damasio », *ReS Futurae*, décembre 2018. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/2185

GUILMIN, Ruddy. « Alain Damasio : "Ma science-fiction, c'est un présent hypertrophié" », *GONZAÏ*, janvier 2023. [En ligne] https://gonzai.com/alain-damasio-ma-science-fiction-cest-un-present-hypertrophie

HENNINGER, Bernard. « Interview d'Ursula K. LE GUIN ». Anne-Judith Descombey (trad.), *SOUFFLEREVE*, 2010. [En ligne] https://soufflereve.blogspot.com/2010/07/interview-dursula-k-le-guin.html

5. Dictionnaires

Cambridge Dictionnary [dictionnaire en ligne]. Cambridge : Cambridge University Press & Assessments, 2025 (1999). [En ligne] https://dictionary.cambridge.org/dictionary

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1997.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [dictionnaire en ligne]. CNRS, Atilf, 2012. [En ligne] https://www.cnrtl.fr

6. Textes critiques sur le corpus

ADAMS, Rebecca. « Narrative Voice and Unimaginability of the Utopian “Feminine” in Le Guin’s *The Left Hand of Darkness* and “The Ones Who Walk Away From Omelas” », *Utopian Studies*, vol. 2, n° 1/2, State College : Penn State University Press, 1991, pp. 35-47.

BAKER-CRISTALES, Beth. « Poiesis of Possibility: The Ethnographic Sensibilities of Ursula K. Le Guin », *Anthropology and humanism*, n°37, Oxford : Blackwell Publishing Inc, 2012, pp. 15-26.

BARBOUR, Douglas. « Wholeness and Balance in the Hainish Novels of Ursula K. Le Guin », *Science Fiction Studies*, vol. 1, n° 3, Berkeley : University of California Press, 1974, pp. 164-173.

BICKMAN, Martin. « Le Guin’s *The Left Hand of Darkness*: Form and Content », *Science Fiction Studies*, vol. 4, n° 1, Berkeley : University of California Press, 1977, pp. 42-47.

BUZAY, Emmanuel. « Marchandisation et post-humanité : le rapport du vivant à la reproduction technique et marchande dans les œuvres de science-fiction francophones contemporaines », *Contemporary French & Francophone Studies*, vol. 19, Abingdon-on-Thames : Taylor and Francis Group, 2015, pp. 576-582.

CALL, Lewis. « Postmodern Anarchism in the Novels of Ursula K. Le Guin », *SubStance*, vol. 36, n° 2, *The Future of Anarchism*, Baltimore : The John Hopkins University Press, 2007, pp. 87-105.

CHRISTIE MATHISEN, Werner. « The Underestimation of Politics in Green Utopias: The Description of Politics in Huxley’s *Island*, Le Guin’s *The Dispossessed*, and Callenbach’s *Ecotopia* », *Utopian Studies*, vol. 12, n° 1, State College : Penn State University Press, 2001, pp. 56-78.

CITTON, Yves. « Trois contre-fictions au capitalisme de surveillance – sur Vincent Message, Olivia Rosenthal et Alain Damasio », *AOC*, Paris : AOC Média, 2019 [En ligne] https://aoc.media/critique/2019/09/17/trois-contre-fictions-au-capitalisme-de-surveillance-sur-vincent-message-olivia-rosenthal-et-alain-damasio/

DAMASIO, Alain. « Fiches personnages des Furtifs », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 23, Gand : Ghent University, 2021, pp. 1-15. [En ligne] https://journals.openedition.org/fixxion/750

DAVIS, Laurence. « Morris, Wilde, and Le Guin on Art, Work, and Utopia », *Utopian Studies*, vol. 20, n° 2, State College : Penn State University Press, 2009, pp. 213-248.

DAVISON-VECCHIONE, Daniel, SEEGER, Sean. « Ursula Le Guin’s Speculative Anthropology: Thick Description, Historicity and Science Fiction », *Theory, Culture & Society*, vol. 39, n°1, New-York : SAGE Publications, 2022 (2021), pp. 119-140.

DURET, Christophe. « Habiter les interstices et leurs possibilités : les discours utopiques et méta-utopiques dans *Les Furtifs*, "C@ptch@" et "Hyphe… ?" d'Alain Damasio », *Quêtes littéraires*, n° 11, Lublin : Université Catholique de Lublin Jean-Paul II, 2021 [En ligne] https://journals.openedition.org/ql/282

ENGÉLIBERT, Gwenthalyn. « Poétique de la dématérialisation dans "C@ptch@" (Alain Damasio, 2012) », *Otrante*, n° 46, Paris : Éditions Kimé, 2019, pp. 111-120. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-otrante1-2019-2-page-111?lang=fr

ENGÉLIBERT, Jean-Paul. « La surveillance et le frisson. Police et musique dans Les Furtifs d'Alain Damasio », *Littérature*, n° 204, Malakoff : Armand Colin, 2021, pp. 46-55.

ENGÉLIBERT, Jean-Paul. « Satires posthumanistes : fabriques des corps et biopouvoir dans *Cosmopolis* de Don DeLillo, *Les Furtifs* d'Alain Damasio et *Hors Sol* de Pierre Alferi », dans Mara Magda Maftei, Dominique Viart (dir.), *Les récits du posthumain*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2023, pp. 147-156.

ENGÉLIBERT, Jean-Paul. « Utopies et robinsonnades contemporaines », *Carnets*, Deuxième série, n° 27, Coimbra : Portuguese Association of French Studies, 2024 [En ligne] https://journals.openedition.org/carnets/15425

ENGÉLIBERT, Jean-Paul. « Le tournant écologique de la littérature française. Le paradigme de la traduction des milieux vivants chez Alain Damasio, Vinciane Despret, Elisabeth Filhol et Emmanuelle Salasc », dans Lia Mallol de Albarracin, Maria Victoria Urquiza (dir.), *Sur la vaste mer… Estudios sobre literaturas de expresión francesa*, Ciudad de Mendoza : EDIFYL, 2025, pp. 36-56 [En ligne] https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/20484/sur-la-vaste-mer.pdf

FAYAD, Mona. « Aliens, Androdynes, and Anthropology: Le Guin's Critique of Representation in *The Left Hand of Darkness* », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 30, n° 3, Winnipeg : University of Manitoba, 1997, pp. 59-73.

GOFFETTE, Jérôme. « Enfermement, aliénation et libération », *Cultural Express*, n° 1, Christian Chelebourg, Matthieu Freyheit, Victor-Arthur Piégay (dir.), 2019 [En ligne] https://cultx-revue.com/article/enfermement-alienation-et-liberation

GOLSENNE, Thomas. « Devenir-gracieux. L'invocation dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio », *Déméter*, n° 9, Lille : Université de Lille, 2023 [En ligne] https://www.peren-revues.fr/demeter/976

HANSON, Carter, F. « Memory's Offspring and Utopian Ambiguity in Ursula K. Le Guin's "The Day Before the Revolution" and *The Dispossessed* », *Science Fiction Studies*, vol. 40, n° 2, Berkeley : University of California Press, 2013, pp. 246-262.

HUNTINGTON, John. « Public and Private Imperatives in Le Guin's Novels », *Science Fiction Studies*, vol. 2, n° 3, Berkeley : University of California Press, 1975, pp. 237-243.

JAECKLE, Daniel, P. « Embodied Anarchy in Ursula K. Le Guin's *The Dispossessed* », *Utopian Studies*, vol. 20, n° 1, State College : Penn State University Press, 2009, pp. 75-95.

JAMESON, Fredric. « World-Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative », *Science Fiction Studies*, vol. 2, n° 3, Berkeley : University of California Press, 1975, pp. 221-230.

KLARER, Mario. « Gender and the "Simultaneity Principle" : Ursula Le Guin's *The Dispossessed* », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 25, n° 2, Winnipeg : University of Manitoba, 1992, pp. 107-121.

LANGBAUER, Laurie. « Ethics and Theory: Suffering Children in Dickens, Dostoevsky, and Le Guin », *ELH*, vol. 75, n° 1, Baltimore : John Hopkins University Press, 2008, pp. 89-108.

MARTIN-ACHARD, Frédéric. « L'invisibilité et la marginalité comme formes de résistance paradoxale au pouvoir (Alikavazovic, Damasio, Despentes, Rosenthal, Vasset) », *Revue critique de fixxion française et contemporaine*, n° 21, Gand : Ghent University, 2020, pp. 1-13.

MESSER, Melissa. « Writing the World: Ursula K. Le Guin and Margaret Atwood's Literary Contributions to Ecofeminism », *TopSCHOLAR*, Bowling Green : Western Kentucky University, 2007 [En ligne] https://digitalcommons.wku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1108&context=stu_hon_theses

MULLER, Justine. « Fiction romanesque et histoire du féminisme : à propos de La Main gauche de la nuit », *ReS Futurae*, n° 13, Paris : Université Gustave Eiffel, 2019. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/2361

NACHTERGAEL, Magali, STIÉNON, Valérie. « Ursula K. Le Guin : Science-fiction et féminismes », *ReS Futurae*, n° 13, Paris : Université Gustave Eiffel, 2019. [En ligne] https://journals.openedition.org/resf/2374

NADIR, Christine. « Utopian Studies, Environmental Literature, and the Legacy of an Idea: Educating Desire in Miguel Abensour and Ursula K. Le Guin », *Utopian Studies*, vol. 21, n° 1, State College : Penn State University Press, 2010, pp. 24-56.

NUDELMAN, Rafail. « An Approach to the Structure of Le Guin's SF », Alan G. Myers (trad.), *Science Fiction Studies*, vol. 2, n° 3, Berkeley : University of California Press, 1975, pp. 210-220.

PLANK, Robert. « Ursula K. Le Guin and the Decline of Romantic Love », *Science Fiction Studies*, vol. 3, n° 1, Berkeley : University of California Press, 1976, pp. 36-43.

PORTER, David, L. « The Politics of Le Guin's Opus », *Science Fiction Studies*, vol. 2, n° 3, Berkeley : University of California Press, 1975, pp. 243-248.

PREMAT, Christophe. « Questionner le “technococon” avec Alain Damasio », *Mouvances Francophones*, Alain Fleury Ekorong, Armel Jovensel Ngamaleu (dir.), vol. 10, n° 1, 2025, pp. 2-14 [En ligne] https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mf/article/view/22629/17558

RASHLEY, Lisa Hammond. « Revisioning Gender: Inventing Women Gender: in Ursula K. Le Guin’s Nonfiction », *Biography*, vol. 30, n° 1, Honolulu : University of Hawai’i Press, 2007, pp. 22-47.

SAMI ALLOUN, Mohamed. « Gnoséologie de la résistance dans le récit du posthumain. Politique et transhumanisation chez Mireille Gagné et Alain Damasio », *RELIEF*, vol. 17, n° 1, Nimègue : Raboud University Press, 2023, pp. 50-65.

THEALL, Donald, F. « The Art of Social-Science Fiction: The Ambiguous Utopian Dialectics of Ursula K. Le Guin », *Science Fiction Studies*, vol. 2, n° 3, Berkeley : University of California Press, 1975, pp. 256-264.

TSCHACHLER, Heinz. « “How to Walk with My People”: Ursula K. Le Guin’s Futuristic Frontier Mythology », *Western American Literature*, vol. 33, n° 3, Lincoln : University of Nebraska Press, 1998, pp. 254-272.

7. Théorie littéraire

7.1. Théorie littéraire générale

AMANIEUX, Laureline. « La puissance des mythes : les travaux du mythologue américain Joseph Campbell (1904-1987) », *Revue de littérature comparée*, n° 346(2), Paris : Klincksieck Editions, 2013. pp. 167-176.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1987.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, « Points Essais », 1998.

BARONI, Raphaël. *La Tension narrative*, Paris : Seuil, 2007.

BAUER, Sylvie. « Avant-propos : poétiques du corps dans la littérature américaine contemporaine. », *Revue française d’études américaines*, 132(2), Paris : Belin, 2012. pp. 3-8. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2012-2-page-3?lang=fr

BONVALOT, Anne-Laure, BRÉZILLON, Héloïse, CAZALAS, Inès, DECAUX, Sylvie, LORIN, Marie et SUCHET, Myriam. « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle », *Littérature*, 201(1), Paris : Armand Colin, 2021, pp. 38-65. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-litterature-2021-1-page-38?lang=fr

CAMPBELL, Joseph. *Le Héros aux mille et un visages*, Henri Crès (trad.), Paris : J'ai Lu, 2013 (1949).

CAVALLIN, Jean-Christophe. *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Saint-Denis : José Corti, 2021.

GARNIER, Xavier. « Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles* », *Itinéraires*, Paris : Université Sorbonne Paris Nord, 2011, pp. 171-173. [En ligne] https://journals.openedition.org/itineraires/1682

GEFEN, Alexandre, KRAUSE, Pamela (dir.). « Refaire monde », *Revue des Sciences Humaines*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, mars 2022, pp. 07-14.

HELMS, Laure. *Le personnage de roman*, Malakoff : Armand Colin, 2018.

JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*, Malakoff : Armand Colin, 2001.

JOUVE, Vincent. *Poétique des valeurs*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

LADJALI, Cécile. « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe », *Diogène*, n°208, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, pp. 95-106.

LAVOCAT, Françoise (dir.). *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS Éditions, 2010.

MENGOZZI, Chiara. « De l'utilité et de l'inconvénient du concept de *World Literature* », *Revue de littérature comparée*, 359, Paris : Klincksieck Editions, 2016, pp. 335-349.

MENGOZZI, Chiara. « "Le monde ne suffit pas". Rencontres littéraires avec la planète évanescente », dans Alexandre Gefen, Pamela Krause (dir.), « Refaire monde », *Revue des Sciences Humaines*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, mars 2022, pp. 137-154.

MITTERAND, Henri. *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

RABATÉ, Dominique. « Comment peut-on être un héros ? », *Sciences Humaines*, 364(11), Auxerre : Sciences Humaines Communication, 2023, pp. 42-47. [En ligne] https://www.scienceshumaines.com/comment-peut-on-etre-un-heros_fr_46619.html

RAIMOND, Michel. « Chapitre 3. Le roman d'aventures. », *Le roman*, (3ème édition) Malakoff : Armand Colin, 2023, pp. 40-52.

RYAN, Marie-Laure. « Chapitre 2 : Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », dans Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS Editions, 2010, pp. 53-81.

TYLKOWSKI, Irina. « "La conception du dialogue" de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]) », *Cahiers de praxématique*, no. 57, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2011, pp. 51-68.

7.2. Théories de la science-fiction

ABBOTT, Carl, AMEEL, Lieven, BRÉAN, Simon, FEVRY, Sébastien, LANGLET, Irène. « Cli-fi : une mosaïque globale », *ReS Futurae*, n° 21, Paris : Université Gustave Eiffel, 2023. [En ligne] https://journals.openedition.org/resf/11596

ALLARD Laurence. « Préface », dans Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris : Exils, 2007, pp. 19-27.

ATALLAH, Marc. « Raconter le capitalisme… », dans Cécile Désaunay, François De Jouvenel (dir.), *Rapport Vigie 2020 : Scénarios de rupture à l'horizon 2040-2050*, Paris : Futuribles, 2020, pp. 169-172.

BAUDOU, Jacques. *La science-fiction*, Paris : Presses Universitaires de France, 2023.

BESSON, Anne. *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris : CNRS Éditions, 2015.

BESSON, Anne. « De l'ensemble à la totalité : l'effet de monde dans les littératures de l'imaginaire contemporaines. », *Belphégor*, Littératures Populaires et Culture Médiatique, 2016, pp. 1-11. [En ligne] http://journals.openedition.org/belphegor/650.

BESSON, Anne (dir.). *Dictionnaire de la fantasy*, Paris : Éditions Vendémiaires, 2018.

BESSON, Anne. *Les littératures de l'imaginaire*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2022.

BOOF-VERMESSE, Isabelle, FREYHEIT, Matthieu, MACHINAL, Hélène (dir.). *Hybridités posthumaines. Cyborgs, mutants, hackers*, Paris : Orizons, 2018.

BOZZETTO, Roger. « Littérature et paralittérature : le cas de la Science-Fiction », *Quarante-Deux*, 2000. [En ligne] https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/paralitterature.html

BRÉAN, Simon. *La Science-Fiction en France, Théorie et histoire d'une littérature*, Paris : Sorbonne Université Presses, 2012.

BRÉAN, Simon. « L'altérité au prisme de la polytextualité : les artefacts science-fictionnels de Points chauds (Laurent de Genefort) », *ReS Futurae*, n° 16, Paris : Université Gustave Eiffel, 2020. [En ligne] https://journals.openedition.org/resf/8399

CHAMOIS, Camille. « Avatars du perspectivisme. Pierre Déléage lecteur de Viveiros de Castro », *Critique*, vol. 886, n° 3, Paris : Les Éditions de Minuit, 2021, pp. 251-266.

CREUZE, David. « The Legacies of Ursula K. Le Guin: Science, Fiction and Ethics for the Anthropocene », *Transatlantica*, Paris : Association Française d'Etudes Américaines, 2018. [En ligne] http://journals.openedition.org/transatlantica/11541

DAMASIO, Alain. « Immunité partout, humanité nulle part Et si l'on battait le capitalisme sur le terrain du désir ? », *Revue du Crieur*, n° 20, Paris : Éditions La Découverte, 2022, pp. 4-31. [En ligne] https://doi.org/10.3917/crieu.020.0004

DESPRÉS, Elaine, MACHINAL, Hélène. « La science-fiction a-t-elle horreur du vide ? Le cas des séries télévisées », *ReS Futurae*, n° 22, Paris : Université Gustave Eiffel, 2023. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/12659

ENGÉLIBERT, Jean-Paul. *Fabuler la fin du monde*, Paris : Éditions La Découverte, 2019.

FREYHEIT, Matthieu (2020), « Les générations illisibles : téléphones portables et pulsion de lire », *Cultural Express*, n° 4, Matthieu Freyheit, Victor-Arthur Piégay (dir.), 2020. [En ligne] https://cultx-revue.com/article/les-generations-illisibles-telephones-portables-et-pulsion-de-lire

FREYHEIT, Matthieu, PIEGAY, Victor-Arthur. « Introduction : "Dire que, quand nous serons grands, nous serons peut-être aussi bêtes qu'eux !" », *Cultural Express*, n°4, Matthieu Freyheit, Victor-Arthur Piégay (dir.), 2020. [En ligne] https://cultx-revue.com/article/4-introduction-dire-que-quand-nous-serons-grands-nous-serons-peut-etre-aussi-betes-queux

GARDEY, Delphine. « Avant-propos », dans Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris : Exils, 2007, pp. 9-16.

GATTEGNO, Jean. *La science-fiction*, Paris : Presses universitaires de France, 1971.

GUIGNARD, Frédéric. « Science-fiction écoféministe : après D'Eaubonne, surmonter l'imaginaire catastrophiste », dans *Fabula / Les Colloques*, « Dire et Faire la "nature" », Jérôme Meizoz (dir.), 2023. [En ligne] https://www.fabula.org/colloques/document10280.php

HÉBERT, Martin. « L'ethno-fiction : soi-même comme un autre », *Solaris*, n° 134, Longueil : Solaris, 2000. [En ligne] https://www.revue-solaris.com/articles/solaris-134-article-lethno-fiction/

HÉBERT, Martin. « La science-fiction au secours de l'anthropologie : à la recherche d'une ethnographie productrice de mondes », *Les mises en scènes du divers. Rencontre des écritures ethnographiques et artistiques*, Cahier ReMix n°09, Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2018.

HUZ, Aurélie. « Démêlés avec le *novum* : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle intermédiatique », *ReS Futurae*, n° 20, Paris : Université Gustave Eiffel, 2022. [En ligne] https://journals.openedition.org/resf/11338

KYROU, Ariel. « Dans les imaginaires de l'IA », *Multitudes*, n°78(1), Paris : Multitudes, 2020, pp. 75-83. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2020-1-page-75?lang=fr

LANGLET, Irène. *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Malakoff : Armand Colin, 2006.

LANGLET, Irène. « États du futurisme dans l'anticipation et la science-fiction (et leurs fins du monde », *Belphégor*, n° 21-1, Littérature Populaire et Culture Médiatique, 2023. [En ligne] https://journals.openedition.org/belphegor/5170

LANGLET, Irène, HUZ, Aurélie. « Fictions climatiques. Introduction », *ReS Futurae*, n° 21, Paris : Université Gustave Eiffel, 2023. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/12271

LE GUIN, Ursula. *Le Langage de la nuit*, Francis Guévremont (trad.), Paris : Le Livre de poche, 2018 (2016).

LE GUIN, Ursula. *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Londres : Ignota, 2019 (1998).

LE GUIN, Ursula. *Danser au bord du monde*, Hélène Collon (trad.), Paris : Éditions de l'éclat, 2020 (1989).

LE GUIN, Ursula. *Imaginer lire écrire*, Dominic Bellec (trad.), Paris : Éditions de l'éclat, 2024 (2004).

MEILLASSOUX, Quentin. *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, Bussy-Saint-Martin : Aux Forges de Vulcain, 2015.

MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*, Bristol : Peter Lang, 2014 (1986).

PICHOLLE, Éric. « Les défis du *novum*, de la science-fiction à l'histoire des idées scientifiques », dans Estelle Blanquet, Éric Picholle, Sandra Plantier, Véronique Thuin (dir.), *Espace et temps*, Saint-Martin-du-Var : Les Éditions du Somnium, 4, 2018.

SAINT-GELAIS, Richard. « Temporalités de la science-fiction », *ReS Futurae*, n° 2, Paris : Université Gustave Eiffel, 2013. [En ligne] https://journals.openedition.org/resf/271

SAINT-GELAIS, Richard. « Enjeux textuels d'une lecture féministe de la science-fiction », *ReS Futurae*, n° 22, Paris : Université Gustave Eiffel, 2023. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/12401

SPIEGEL, Simon. « Le monde en plus étrange : à propos du concept d'"estrangement" en théorie de la science-fiction », *ReS Futurae*, n° 20, Paris : Université Gustave Eiffel, 2022. [En ligne] http://journals.openedition.org/resf/11457

SUVIN, Darko. Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire, Gilles Hénault (trad.), Montréal : Presses de l'université du Québec, 1977.

WEAVER, Stéphanie. « The Left Hand of Darkness – Introduction to Shifgrethor », *Speculative Rhetoric* (blog), mai 2012. [En ligne] https://speculativerhetoric.wordpress.com/2012/05/03/the-left-hand-of-darkness-introduction-to-shifgrethor/

WINCLER, Martin. « Préface : Les dauphins de la nuit », dans Ursula Le Guin, *Le Langage de la nuit*, Paris : Le Livre de poche, 2018 (2016), pp. 7-13.

7.3. Ethnocritique de la littérature

CERNY, Céline. « Le sacrifice de l'homme sauvage : un regard ethnocritique sur Jean-Luc persécuté de C. F. Ramuz », *Pratiques*, Metz-Nancy : Crem, 2014, pp. 257-271.

CNOCKAERT, Véronique, GERVAIS Bertrand, SCARPA Marie. *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy : PUN - Éditions Universitaires de Lorraine, 2012.

CNOCKAERT, Véronique. « Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée », dans Véronique Cnockaert, *Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée*, Observatoire de l'imaginaire contemporain, Montréal : Figura, février 2017. [En ligne] https://oic.uqam.ca/fr/carnets/ensauvagement-du-personnage-et-ecriture-ensauvagee/ensauvagement-du-personnage-et-ecriture

DEVAUX-RODRIGUEZ, Alicia. *Jean-Luc Lagarce et le savoir-vivre : Ethnocritique et stylistique des dernières œuvres*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2024.

FOUCHET, Eugénie. *Enfances handicapées : Une liminarité indépassable ? Ethnocritique de la littérature de prime jeunesse*, Nancy : PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, 2021.

KOCEVAR, Savannah. *Tracer sa voix. Une ethnocritique du cycle indochinois de Marguerite Duras*, Nancy : Éditions de l'Université de Lorraine, 2023.

LANOT, Simon. *Faire le deuil des mondes : Une ethnocritique de trois récits de Chateaubriand*, Paris : Classiques Garnier, 2023.

MÉNARD, Sophie. « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, n° 8 « Entre-deux : Rupture, passage, altérité », Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, 2017.

MÉNARD, Sophie. « Narrativité anthropologique de la ligne contemporaine : Bailly, Echenoz, Sautière », *Captures*, vol. 2 n° 2, Montréal : Figura, 2017. [En ligne] https://doi.org/10.7202/1059770ar

PRIVAT, Jean-Marie. *Bovary Charivari*, Paris : CNRS Éditions, 2002 (1994).

PRIVAT, Jean-Marie. « Un habitus littératien ? », *Pratiques*, n° 131-132, Metz-Nancy : Crem, 2006, pp. 125-130.

PRIVAT, Jean-Marie (dir.). Ma montagne*, Lectures pluridisciplinaires d'une* robinsonnade *pour la jeunesse*, Centre d'Étude Linguistique des Textes et des Discours, Recherches Textuelles, n° 6, Metz : Université Paul Verlaine, 2006.

PRIVAT, Jean-Marie (dir.). *Dragons entre sciences et fictions*, Paris : CNRS EDITIONS, 2006.

PRIVAT Jean-Marie, SCARPA, Marie (dir.). *Horizons ethnocritiques*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010.

PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littératie », dans Jean-Marie Privat, Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp. 161-206.

PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie. « Ethnocritique et anthropologie(s) des littératures », *L'Homme*, n° 206, Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, 2013.

PRIVAT, Jean-Marie, FONTAINE, Laurent. « Public/Privé » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, Metz : Crem, février 2017. [En ligne] http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/publicprive

PRIVAT, Jean-Marie. « À propos de Koch & Oesterreicher. Une distance anthropologique », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019a. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6921

PRIVAT, Jean-Marie. « Continuum anthropologique », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019b. [En ligne] http://journals.openedition.org/pratiques/6742

PRIVAT, Jean-Marie. « Culture écrite », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019c. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6747

PRIVAT, Jean-Marie. « Littératie », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019d. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6762

PRIVAT, Jean-Marie. « Oralité/Auralité », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019e. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6777

PRIVAT, Jean-Marie. « Oralité/Oralités », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019f. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6787

PRIVAT, Jean-Marie. « Oralité », *Pratiques,* n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019g. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6772

PRIVAT, Jean-Marie. « Polylogie », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019h. [En ligne] http://journals.openedition.org/pratiques/6797

PRIVAT, Jean-Marie. « Raison graphique », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019i. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6802

PRIVAT, Jean-Marie. « Société orale – société écrite », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019j. [En ligne] https://journals.openedition.org/pratiques/6817

PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie. « L'ethnocritique de la littérature », *Sociopoétiques*, n° 3, Clermont-Ferrand : Pôle éditorial numérique de l'Université Clermont Auvergne, 2020. [En ligne] https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=181

PRIVAT, Jean-Marie. « La théorie des "Fées" », dans Véronique Cnockaert, Marie Scarpa et Marie-Christine Vinson (dir.), *L'ethnocritique en mouvement. Trente ans de recherches avec Jean-Marie Privat*, 2021. [En ligne] https://ethnocritique.com/la-theorie-des-fees/

SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe. « Daniel Fabre, Jean-Marie Privat, dirs, *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie* », *Questions de communication*, n° 21, Nancy : Studio Édicom (Crem), 2012, pp. 341-342.

SCARPA, Marie. *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du* Ventre de Paris *de Zola*, Paris : CNRS Éditions, 2000.

SCARPA, Marie. « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, Malakoff : Armand Colin, 2009a, pp. 25-35.

SCARPA, Marie « Sauvage, vous avez dit "sauvage" ? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *Littérature*, n°153, Malakoff : Armand Colin, 2009b, pp. 36-42

SCARPA, Marie. « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *Multilinguales*, n° 1, Béjaïa : Université Abderrahmane Mira, 2013, pp. 07-18. [En ligne] https://journals.openedition.org/multilinguales/2808

SCARPA, Marie. « "À cette heure et en ce lieu…" Micro-lecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* », dans Anne-Marie David, Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte*, Cahiers Figura, vol. 38, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2015, pp. 250-253. [En ligne] https://oic.uqam.ca/publications/article/a-cette-heure-et-en-ce-lieu-micro-lecture-ethnocritique-de-dans-la-solitude-des-champs-de-coton

SCARPA, Marie. *L'éternelle jeune fille*, *une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Paris : Honoré Champion, 2021.

VINSON, Marie-Christine. « La Civilisation des Robinsons », dans Jean-Marie Privat (dir.), *Ma montagne*, *Lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade pour la jeunesse*, Centre d'Étude Linguistique des Textes et des Discours, Recherches Textuelles, n° 6, Metz : Université Paul Verlaine, 2006.

VINSON, Marie-Christine. « Le Cru et le Lu », *Pratiques*, n° 157-158, Metz-Nancy : Crem, 2013.

VINSON, Marie-Christine. « La berceuse, une oralité perdue ? », *Pratiques*, n° 183-184, Metz-Nancy : Crem, 2019.

8. Sciences humaines et sociales

8.1. Approches anthropologiques et ethnologiques

ADELL, Nicolas. « Communauté, appartenance, identité », dans Alexandre Gefen (dir.), *Un monde commun*, Paris : CNRS Éditions, 2023, pp. 152-155. [En ligne] https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.57436

ANDRÉ, Jacques, HÉRITIER-AUGÉ, Françoise. « Inceste et substance. Œdipe, Allen, les autres et nous », dans Jacques André (dir.), *Incestes*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001, pp. 91-133. [En ligne] https://shs.cairn.info/incestes--9782130519218-page-91?lang=fr

AUGÉ, Marc. « Qui est l'autre ? Un itinéraire anthropologique », *L'Homme*, n° 103, XXVII (3), Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, juillet-septembre 1987, pp. 07-25.

AUGÉ, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

DÉLÉAGE, Pierre. *L'autre-mental. Figures de l'anthropologue en écrivain de science-fiction*, Paris : Éditions La Découverte, 2020.

DE MARTINO, Ernesto. *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, Giordana Charuty, Daniel Fabre, Marcello Massenzio (dir.), Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, 2016 (1977).

DESCOLA, Philippe. « Postface. Les coulisses de la nature », *Cahiers d'anthropologie sociale*, vol. 3, n° 1, Paris : Éditions de L'Herne, 2007, pp. 123-127.

DESCOLA, Philippe. « Prologue », dans Sophie Houdart *et al.*, *Humains, non-humains*, Paris : Éditions La Découverte, 2011, pp. 15-21.

DESCOLA, Philippe. *La Composition des mondes : Entretiens avec Pierre Charbonnier*, Paris : Flammarion, 2014.

DESCOLA, Philippe. « Chapitre 1. Humain, trop humain ? », dans Rémi Beau *et al*., *Penser l'Anthropocène*, Paris : Presses de Sciences Po, 2018, pp. 19-35.

DESCOLA, Philippe. « (Toujours) trop humain. Un commentaire sur *Comment pensent les forêts ?* d'Eduardo Kohn », Grégory Delaplace (trad.), *Cahiers philosophiques*, vol. 153, n° 2, Paris : Vrin, 2018, pp. 93-100.

DESCOLA, Philippe, ALLOA, Emmanuel, LARISON, Mariana. « L'anthropologie a-t-elle une philosophie ? », *Cités*, vol. 81, n° 1, Paris : Presses Universitaires de France, 2020, pp. 23-43.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2021 (2015).

DESCOLA, Philippe. *Diversité des natures, diversité des cultures*, Malakoff : Bayard Éditions, 2021 (2010).

DOUGLAS, Mary. *De la souillure*, Paris : Éditions La Découverte, 2024 (1967).

FABRE, Daniel. « Le retour des morts », dans Daniel Fabre (dir.), *Études rurales*, n° 105/106, Éditions de l'EHESS, 1987.

FABRE, Daniel. *Carnaval ou la fête à l'envers*, Gallimard, 1992.

FABRE, Daniel. « Limites non frontières du Sauvage », *L'Homme*, n° 175-176, Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, 2005, pp. 427-443.

FABRE, Daniel. « Chinoiserie des lumières », *L'Homme*, n°185-186, Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, 2008, pp. 269-299.

FABRE, Daniel. « D'une ethnologie romantique », dans Daniel Fabre, Jean-Marie Privat (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2011, pp. 341-342.

FABRE, Daniel. « Ernesto De Martino, La fin du monde et l'anthropologie de l'histoire », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 161, Aubervilliers : Éditions de l'EHESS, 2013, pp. 147-162. [En ligne] http://journals.openedition.org/assr/24888

FABRE, Daniel. « Le dernier des guépards : que partagent l'anthropologie et la littérature ? » Silvia Disegni (trad.), *Recherches & Travaux*, n° 82, Grenoble : UGA Éditions, 2013, pp. 13-20 [En ligne] https://journals.openedition.org/rechtrav/568

FABRE, Daniel. « Anthropologie de l'Europe », *Annuaire de l'EHESS*, Paris : EHESS, 2015, pp. 403-405. [En ligne] http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/19375

FABRE, Daniel. *La voie des oiseaux*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2019 (1986).

GIRARD, René. « Le sacrifice dévoilé dans les religions bibliques et la religion védique », dans René Girard, *Le sacrifice*, Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2015, pp. 48-69. [En ligne] https://books.openedition.org/editionsbnf/1523?lang=fr

GOODY, Jack. *La Raison graphique*, Jean Bazin, Alban Bensa (trad.), Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

GOODY, Jack. *La logique de l'écriture : L'écrit et l'organisation de la société*, Malakoff : Armand Colin, 2017.

HELL, Bertrand. *Le sang noir*, Paris : Éditions L'Œil d'Or, 2012.

HIM-AQUILLI, Manon, TELEP, Suzie. « Introduction. Anthropologie linguistique : le tournant sémiotique », *Langage et société*, n° 172, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2021, pp. 19-28. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-langage-et-societe-2021-1-page-19?lang=fr

HUGH-JONES, Stephen. « Analyses de sang », *Terrain*, n° 56, 2011. [En ligne] http://journals.openedition.org/terrain/14151

LE GOFF, Jacques. *Le Moyen Âge et l'argent : Essai d'anthropologie historique*, Paris : Éditions Perrin, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques III. L'origine des manières de table*, Paris : Plon, 1968.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Regard éloigné*, Paris : Plon, 1983.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Journal d'ethnographe*, Paris : Seuil, 1985.

MANCINI, Silvia. « La notion d'ethnocentrisme critique et l'anthropologie contemporaine », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n° 22, Paris : Musée du Quai Branly Jacques Chirac, 1997, pp. 1-13.

MAUSS, Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1968 (1923-1924).

POIRIER, Jean. *Ethnologie générale*, Encyclopédie de la Pléiade, n° 24, Paris : Gallimard, 1968.

SAUMADE, Frédéric. « Chasseur, torero, boucher : le triangle sémantique du sang animal », *L'Homme*, n° 136, Paris : Seuil, 1995, pp. 113-121.

SEGALEN, Martine. *Rites et rituels contemporains*, Malakoff : Armand Colin, 2012 (1998).

TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990 (1969).

TYLOR, Edward B. *Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*, Londres : Bradbury and Evans, 1871.

VAN GENNEP, Arnold. *La Formation des légendes*, Paris : Flammarion, 1910.

VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage*, Paris : Picard, 1981.

VERDIER, Yvonne. *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris : Gallimard, 1979.

VERDIER, Yvonne. *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, précédé de *Du rite au roman*, Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre (dir.), Paris : Gallimard, 1995.

VERNANT, Jean-Pierre. *L'Homme grec*, Paris : Éditions du Seuil, 1993.

WALLENHORST, Nathanaël, HÉTIER, Renaud. « Interprétations de l'Anthropocène et anthropologies politiques », *Raisons politiques*, François Prouteau (trad.), vol. 77, n° 1, Paris Presses de Sciences Po, 2020, pp. 35-54.

8.2. Philosophie et autres sciences sociales

BERTHELIER, Robert. « Langage(s) Culture(s) Personne(s) », *VST - Vie sociale et traitements*, n° 87, Toulouse : Éditions érès ; 2005, pp. 42-51. [En ligne] https://doi.org/10.3917/vst.087.0042

BRAUDEL, Fernand. *L'identité de la France. Espace et Histoire*, Paris : Arthaud-Flammarion, 1986.

BRUNER, Jerome. *Actual Minds, Possibles Worlds*, Cambridge: Harvard University Press, 1986.

BUFFON, Bertrand. « Chapitre 7. Les figures », *La parole persuasive : Théorie et pratique de l'argumentation rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, pp. 216-261. [En ligne] https://shs.cairn.info/la-parole-persuasive--9782130524090-page-216?lang=fr

CAUQUELIN, Anne. « Parler du lieu », *Communications*, n° 87, Paris : Seuil, 2010, pp. 77-84. [En ligne] https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-77.htm

CHAMBON, Grégory. « Chapitre II. Histoires de nombres des premiers temps. », *Histoire des nombres*, Paris : Presses Universitaires de France, 2024, pp. 36-68.

CODACCIONI, Vanessa. *La société de vigilance. Auto-surveillance, délation et haines sécuritaires*, Paris : Éditions textuel, 2021.

DAMOUR, Franck, EUVÉ, François, SARTHOU-LAJUS, Nathalie. « Composer un monde commun, Entretien avec Bruno Latour », *Études*, n° 1, Paris : Société d'Éditions de Revues, 2015, pp. 69-78.

DEFRENET, Bernard. « La fonction subjectivante du fratricide dans les mythes. Le meurtre du double. », *Topique*, n° 84, Paris : Association Internationale Interactions de la Psychanalyse, 2003, pp. 125-147. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-topique-2003-3-page-125?lang=fr

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2025 (1980).

DESCOMBES, Vincent. *Le Même et l'autre*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

DESCOMBES, Vincent. *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.

DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1987.

DESCOMBES, Vincent. *La Denrée mentale*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1995.

DESPRET, Vinciane. *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles : Actes Sud, 2021.

DUCHET, Claude. *Le Réel et le texte*, Paris : Armand Colin, 1974.

ELIAS, Norbert. *La société des individus*, Jeanne Étoré (trad.), Paris : Fayard, 1998 (1987).

ESQUENAZI, Jean-Pierre. « Peuples sériels », Dans Jöelle Deniot et Alain Pessin (dir.), *Les Peuples de l'art*, t. II, Paris : L'Harmattan, 2006, pp. 129-145.

FELTZ, Bernard. « Écologie, création, modernité. Une lecture philosophique de la crise écologique », *Recherches de Science Religieuse*, vol. 107, n° 4, Paris : Centre Sèvres, 2019, pp. 617-636.

FIERENS, Christian. *Textes fondateurs de la psychanalyse. Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien (Lacan, 1960)*, Louvain-la-Neuve : E.M.E. Éditions, fasc. 1, 2005.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales du 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, pp. 46-49. [En ligne] https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », *Empan*, vol. n°54, n° 2, Toulouse : Éditions érès, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris : Éditions Lignes, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 2021 (1975).

FREUD, Sigmund. *Le Président Schreber. Un cas de paranoïa*, Olivier Mannoni (trad.), Paris : Payot, 2018 (1911).

GINZBURG, Carlo. « Signes, traces, pistes – Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, Paris : Gallimard, 1980, pp. 3-44.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002 (1966).

GREVIN, Benoît. « De l'usage du médiévalisme (et des études sur le médiévalisme…) en Histoire médiévale », *Ménestrel*, 2015. [En ligne] https://www.menestrel.fr/?-medievalisme-et-des-etudes-sur-le-medievalisme-&lang=fr

HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris : Exils, 2007.

HARAWAY, Donna. *Des singes, des cyborgs et des femmes*, Oristelle Bonis (trad.), Arles : Actes Sud, 2009.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble*, Durham : Duke University Press, 2016.

HARAWAY, Donna. *Vivre avec le trouble*, Vivien Garcia (trad.), Vaulx-en-Velin : Les Éditions des mondes à faire, 2020.

ISNARD-DAVEZAC, Nathalène. « Caïn et Abel », Topique, n° 92, Paris : Association Internationale Interactions de la Psychanalyse, 2005, pp. 45-57. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-topique-2005-3-page-45?lang=fr

LACAN, Jacques. *Les psychoses*, Paris : Seuil, 2018 (1981).

LARRÈRE, Catherine. « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 22, Lyon : ENS Éditions, 2012, pp. 105-121.

LATOUR, Bruno. « Quel cosmos ? Quelles cosmopolitiques ? », dans Jacques Lolive *et al.*, *L'émergence des cosmopolitiques*, Paris : Éditions La Découverte, 2007, pp. 69-84.

LATOUR, Bruno. « Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer », *Multitudes*, vol. 45, n° 2, Paris : Multitudes, 2011a, pp. 38-41.

LATOUR, Bruno. « Prologue », dans Sophie Houdart *et al.*, *Humains, non-humains*, Paris : Éditions La Découverte, 2011b, pp. 75-80.

LATOUR, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*, Paris : Éditions La Découverte, 2012.

LATOUR, Bruno. *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris : Éditions La Découverte, 2015.

LATOUR, Bruno. « Géopolitique ou Gaïapolitique ? », dans François Gemenne, *L'Enjeu mondial*, Paris : Presses de Sciences Po, 2015, pp. 29-36.

MATHIEU, Rémi. « Chapitre premier. Les premiers maîtres et la genèse de la doctrine », Le Taoïsme, Paris : Presses Universitaires de France, 2022, pp. 19-59. [En ligne] https://shs.cairn.info/le-taoisme--9782715411548-page-19?lang=fr

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Éloge de la philosophie*, Paris : Gallimard, 1989 [1960].

MESURE, Sylvie. « Communauté et société », *Sociologie*, Les 100 mots de la sociologie, Paris : Presses Universitaires de France, 2021. [En ligne] http://journals.openedition.org/sociologie/2574

RICHARD, Gabrielle. *Faire famille autrement*, Paris : Binge Audio Éditions, 2022.

RIVOAL, Haude. « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, n° 38, Revigny sur Ornain : Martin Media, 2017, pp. 141-159. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-travailler-2017-2-page-141?lang=fr

RUIZ, Jean-Marie, VAGNOUX, Isabelle. « Aux racines du "trumpisme" : un illibéralisme américain », *20 & 21. Revue d'histoire*, n° 153, 2022, pp. 3-17.

RUMPALA, Yannick, « Entre imaginaire écotechnique et orientations utopiques. La science-fiction comme espace et modéalité de reconstruction utopique du devenir planétaire. », *Quaderni*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, n °92, 2017, pp. 97-117. [En ligne] https://journals.openedition.org/quaderni/1044

SALVADOR, Juan. « Les interprétations anthropologiques de la partition symbolique humain / animal dans l'art pariétal préhistorique », *Elseneur*, n° 33, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2018, pp. 149-164. [En ligne] https://journals.openedition.org/elseneur/1036

SALVADOR, Juan. (2019), « L'utilitarisme de la sociobiologie et l'individualisme somatique de l'utilitarisme », *L'Homme & la Société*, n° 210, Gif-sur-Yvette : MSH

Paris-Saclay, 2019, pp. 107-135. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2019-2-page-107?lang=fr

SAUSSURE Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, Paris : Grande Bibliothèque Payot, 1996 (1916).

SMITH, Bradley. *La Dialectique du néolibéralisme aux États-Unis : aux origines de la "révolution conservatrice" et de la crise financière de 2008*, Paris : Université Sorbonne Paris Cité, 2015.

THEOBALD, Christoph. « Repenser la création à l'âge de l'anthropocène », *Recherches de Science Religieuse*, vol. 107, n° 4, Paris : Centre Sèvres, 2019, pp. 593-595.

TSEU, Tchouang. *Les œuvres de maître Tchouang*, Jean Levi (trad.), Paris : Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2006.

9. Sciences formelles

PETIOT, Jean-François, CAMPBELL, Murray. « Les cuivres : le son et la forme », *Pour la science*, n° 373, Paris : Humensis, 2018. [En ligne] https://www.pourlascience.fr/sd/physique/les-cuivres-le-son-et-la-forme-1814.php

ANNEXES

Résumés détaillés des trois œuvres du corpus

I. LE GUIN, Ursula. *La Main gauche de la nuit*¸ Jean Bailhache (trad.), Paris : Le Livre de poche, 2006 (1969)

La Main gauche de la nuit raconte l'histoire de Genly Aï, Envoyé terrien sur la planète de Géthen, habitée par des individus androgynes et hermaphrodites. Celui-ci est missionné par l'Ekumen, un réseau pacifiste qui cherche à réunir plusieurs astres dans une dynamique d'échanges et de partage. Pour mener à bien la mission qui lui a été confiée, le protagoniste voyage de la Karhaïde à la nation voisine, l'Orgoreyn, pour rencontrer leurs responsables gouvernementaux respectifs. Si Genly est dévoué à sa tâche, il profite de sa venue sur Géthen pour satisfaire sa curiosité personnelle. Son aventure débute à Erhenrang, la capitale karhaïdienne, où il rencontre Estraven, un diplomate local qui accepte de l'aider à rencontrer le roi. Son expérience de la Karhaïde est double. En effet, même si le souverain n'éprouve que peu d'intérêt pour l'Ekumen, Genly est plutôt bien reçu. Il est nourri et logé dans un foyer et dispose d'une importante liberté de mouvement. Toutefois, il souligne à de nombreuses reprises le froid glacial de l'astre et le manque de chauffage en Karhaïde. Le protagoniste est aussi grandement perturbé par le comportement des Karhaïdiens et plus précisément par celui d'Estraven, leurs habitudes de communication étant trop différentes à ce stade du récit.

Après son séjour dans la capitale karhaïdienne, Genly se rend aux Citadelles, un passage très important dans le roman puisque le protagoniste éprouve une vive curiosité pour les Devins, des Géthéniens qui ont pour rôle de prédire le futur et, plus largement, de répondre aux questions que d'autres viennent leur poser. Son intérêt est d'autant plus développé que sa société d'origine maîtrise le langage télépathique, en plus de disposer de moyens technologiques permettant de discuter instantanément d'une planète à une autre, mais n'a encore jamais été capable de réaliser une prouesse similaire à celle des Devins. Il y rencontre le Devin Faxe, et est autorisé à poser sa question. Cela lui permet d'assister au rite divinatoire qui est longuement détaillé dans le roman. Une fois sa réponse obtenue, Genly se décidé à se rendre en Orgoreyn, où il est reçu très chaleureusement. Il séjourne dans les appartements d'un dignitaire local qui lui fournit un logement adapté à ses habitudes terriennes : il dispose ainsi de nombreuses couvertures et d'un chauffage dans son lieu de vie. De même, son hôte l'invite à s'adresser à lui peu importe sa demande, ce qui laisse le protagoniste

agréablement surpris, puisque cet accueil chaleureux diffère de celui qu'il avait reçu en Karhaïde. Toutefois, cet agréable séjour n'est que de courte durée. Les dignitaires orgotas, après sa visite, estiment que sa présence est dangereuse pour l'organisation de leur nation et que, de toute façon, Géthen étant divisée en deux nations, il leur serait impossible de rejoindre l'Ekumen en tant qu'une seule et même planète. Ceux-ci décident ainsi, pour se débarrasser discrètement du protagoniste, de le faire arrêter et de l'envoyer dans une Ferme Volontaire, un camp isolé dans lequel il est torturé et interrogé quotidiennement.

C'est Estraven, son premier contact Karhaïdien, qui s'est depuis vu exilé de son pays, qui retrouve Genly après s'être réfugié en Orgoreyn. Conscient de la manière dont fonctionnent les Orgotas, il avait mis le protagoniste en garde lorsqu'il l'avait croisé dans la capitale, mais celui-ci était resté sourd à son avertissement. Déterminé à sauver l'Envoyé, Estraven infiltre la Ferme Volontaire et disparaît en emmenant Genly avec lui. S'ensuit une traversée difficile des deux personnages pour ramener le Terrien en Karhaïde, où il serait en sureté. Les deux personnages passent ainsi par une zone désertique, le glacier du Gobrin. C'est au cours de ce voyage qu'ils se rapprochent et que Genly, enfin, arrive à voir Estraven tel qu'il est, sans lui attribuer des caractéristiques féminines et masculines. Lorsqu'ils arrivent enfin à la frontière entre les deux pays, Estraven est abattu par des gardes karhaïdiens, puisqu'en tant qu'exilé, il lui était interdit de revenir en Karhaïde. Le protagoniste est alors en proie à une profonde détresse, le Karhaïdien et lui ayant développé une relation proche pendant leur périple ensemble. Après cet épisode douloureux, Genly est brièvement détenu en Karhaïde, avant qu'une délégation de l'Ekumen ne débarque sur l'astre pour rencontrer les membres des gouvernements sur place. Dans le dernier chapitre du roman, Genly se rend sur les terres natales d'Estraven pour y rencontrer sa famille, afin de conserver une forme de contact avec son défunt ami. Il y rencontre le père du Karhaïdien ainsi que son fils, ce dernier se montrant curieux de leur aventure commune.

La principale difficulté que rencontre Genly lors de son voyage touche au genre ou plutôt à son absence dans la société géthénienne. En effet, pendant une majeure partie du roman, il s'interroge sur le genre des individus avec lesquels il interagit, avec Estraven en particulier. Tantôt il voit dans leurs actions des caractéristiques féminines, tandis que d'autres lui rappellent un comportement masculin. En tant qu'individu extérieur, provenant d'une autre planète qui divise les êtres en femmes et hommes, il peine à voir les Géthéniens tels qu'ils sont réellement : ni femmes, ni hommes.

L'histoire se déroule sur trois cent quarante-six pages[615]. Les lecteurices suivent principalement Genly, mais plusieurs chapitres présentent également le point de vue d'Estraven. Ponctuellement, la diégèse est coupée par des documents, en lien avec la planète Géthen, que l'autrice insère entre deux chapitres : un conte karhaïdien, les notes d'un Observateur venu sur l'astre bien avant Genly… Ces éléments permettent d'approfondir le monde fictionnel de l'œuvre et communiquent des informations utiles aux lecteurices pour comprendre les communautés géthéniennes, leur Histoire, leurs coutumes ainsi que la manière dont les Terriens ont pu les décrire avant l'arrivée de Genly Aï.

II. LE GUIN, Ursula. *Le Dit d'Aka*, Pierre-Paul Durastanti (trad.), Paris : Le Livre de poche, 2005 (2000)

La protagoniste du roman *Le Dit d'Aka* est une Terrienne d'origine Indienne, prénommée Sutty. Celle-ci est en mission sur la planète d'Aka et son travail consiste à étudier les langues et littératures anciennes de l'astre. Sutty rencontre ainsi son lot de problèmes, la planète étant gouvernée par la Corporation, un groupe qui ne jure que par l'efficacité et la productivité des habitants, et dont l'influence dans la capitale, Dovza-Ville, est colossale. Cette Corporation interdit par ailleurs toute forme de littérature autre que les manuels de savoir-vivre qu'elle a elle-même créés, une difficulté supplémentaire pour Sutty.

Le roman commence par les souvenirs de la Terre de la protagoniste, dans lesquels elle revoit sa famille. Ce premier chapitre raconte également la violence des Armées du Seigneur, un groupe extrémiste ayant tenté d'imposer sa doctrine au reste des habitants de la Terre. Les lecteurices suivent ensuite Sutty pendant son séjour à Dovza-Ville, où elle est dans l'incapacité d'effectuer ses recherches et où, surtout, elle n'arrive pas à communiquer avec les Akiens, trop occupés à se montrer efficaces pour le bien de la Corporation. D'ailleurs, toute la capitale est marquée par un usage massif des nouvelles technologies. Sutty doit se servir d'un badge pour entrer ou sortir des bâtiments, ainsi que pour utiliser les transports en commun. Les habitants ne cuisinent pas, mais achètent des repas préparés à l'avance pour les manger rapidement. Tous effectuent les exercices de gymnastique préconisés par la Corporation, qui ne manque

[615] Il s'agit ici de la version française citée en bibliographie. La version anglaise présentée dans notre bibliographie compte trois cents pages.

pas de rappeler, via des haut-parleurs installés dans toute la métropole, l'heure dédiée à cette activité. À Dovza-Ville, Sutty dispose d'une liberté très relative puisque la Corporation ponctue sa journée de rendez-vous divers afin de contrôler son emploi du temps. Prête à abandonner face à ces nombreuses difficultés, la protagoniste apprend de la part de son référent que la Corporation a daigné leur donner un accès à une zone en dehors de la capitale pour leurs recherches : la ville d'Okzat-Ozkat. Sutty y est envoyée afin de poursuivre son travail. Elle quitte ainsi Dovza-Ville dans un bac voguant sur le fleuve adjacent à la capitale, où elle rencontre des Akiens avec lesquels elle parvient enfin à discuter.

Après ce trajet, elle arrive à Okzat-Ozkat où elle note dès les premiers instants les différences avec la capitale. En effet, la Corporation n'a pas une emprise aussi forte sur cette ville. L'architecture y est différente, les bâtiments sont plus colorés et décorés, les individus prennent le temps de discuter les uns avec les autres, de tout et de rien, contrairement aux citoyens de la capitale. Si Sutty disposait d'un appartement à Dovza-Ville, elle loge ici dans une pension où lui est attribuée une chambre. Dès son installation, elle note l'aspect chaleureux du lieu et elle se lie rapidement d'amitié avec Iziézi, la tenancière, ainsi qu'avec son neveu, Karidan, un jeune garçon qui s'occupe de lui ramener ses repas pendant la journée. Grâce à cette amitié, Sutty va découvrir un nouvel aspect d'Okzat-Ozkat. En effet, si la Corporation n'a pas autant d'influence sur la ville, ses agents sont tout de même présents, dont le Moniteur, un Akien venu de Dovza-Ville pour surveiller la protagoniste. Celle-ci n'a donc accès qu'à la partie visible d'Okzat-Ozkat. Iziézi l'initie à des exercices de méditation, pratiqués en groupe et bien différents de ceux qui sont imposés par la Corporation. Sutty découvre alors la philosophie du Dit, les maz, ceux qui disent et les yoz, ceux qui écoutent. Elle apprend également, grâce à eux, l'existence du dernier Temple-Bibliothèque d'Aka, dissimulé dans les montagnes proches d'Okzat-Ozkat afin que la Corporation ne le détruise pas.

S'ensuit alors une quête pour Sutty, celle de se rendre dans ce lieu sacré pour parcourir les livres de l'ancienne littérature de l'astre. Les maz d'Okzat-Ozkat acceptent qu'elle les accompagne pour ce voyage, où eux-mêmes espèrent se rapprocher des savoirs de leurs ancêtres, bien meilleurs connaisseurs du Dit qu'eux. La protagoniste part donc en voyage dans les montagnes pour atteindre le Giron de Silong, cette dernière bibliothèque d'Aka. Ce trajet prend des airs d'initiation pour Sutty, qui se rapproche des maz pendant la randonnée, et, à leur arrivée, bien qu'elle soit d'abord déçue par l'austérité du lieu, qui se compose d'un ensemble de grottes,

elle passe ses journées à explorer la bibliothèque et à lire le plus possible. À la fin du roman, Sutty s'envole dans un avion de la Corporation qui la ramène à Dovza-Ville. Elle décide à ce moment-là de défendre les intérêts des adeptes du Dit et de faire tout son possible pour protéger le dernier Temple-Bibliothèque. L'aventure de Sutty se déroule sur quelques deux-cent soixante pages[616] et est donc légèrement plus courte que celle de Genly. Nous y suivons uniquement le point de vue de Sutty, sans la présence de documents supplémentaires qui seraient insérés entre les chapitres.

III. DAMASIO, Alain. *Les Furtifs*, Clamart : La Volte, 2019

L'histoire du roman *Les Furtifs* prend place dans un futur proche, en 2040, dans la ville d'Orange, en France. Dans l'œuvre, cette ville, ainsi que d'autres dans le pays, se sont vues privatisées par des entreprises qui gèrent ainsi le quotidien de tous les citoyens. Dans la métropole où se déroule le récit, c'est l'entreprise de téléphonie Orange qui fait office de gouvernement et impose ses règles. Les habitants vivent ainsi selon un système de forfaits. Le forfait « privilège » est réservé aux citoyens les plus fortunés, le « premium » aux classes moyennes et le « standard » à ceux qui disposent des ressources financières les plus faibles. Enfin, ceux qui ne sont en mesure de payer aucun forfait sont incités à quitter leur logement, à coup de retrait d'aides sociales. Un autre aspect marquant d'Orange dans le roman est la présence des nouvelles technologies. Damasio reprend celles qui existent dans sa réalité et les présente à un stade plus avancé et leur usage est devenu courant : les taxis sont conduits de manière autonome, des Intelligences Artificielles font la discussion aux passagers pendant le trajet, la réalité augmentée s'est développée sous la forme d'un dispositif, la « Réul », qui permet de matérialiser un environnement choisi ainsi que des personnes selon ses choix.

L'œuvre narre l'histoire de Lorca Varèse, un civil qui aspire à intégrer le Récif, un groupe de l'armée dédié à la chasse aux furtifs. Les furtifs sont des créatures dotées d'une capacité de métamorphose exceptionnelle, qui font corps avec leur environnement, pouvant ainsi se composer et se recomposer à l'envi d'éléments d'origine animale ou végétale, mais également de matériaux comme le bois, le fer ou le verre. Ils s'expriment en utilisant des « frissons », un ensemble de sons propre à

[616] De même, nous prenons ici la version française en compte. Dans la version originale anglaise nous comptons deux-cent soixante-quatre pages.

chaque individu, ainsi qu'en laissant derrière eux des glyphes gravés dans les murs, le sol ou d'autres surfaces. Une autre de leur spécificité : ils sont presque invisibles à l'œil nu. Le roman s'ouvre ainsi sur l'épreuve du Cube, examen final de la formation des chasseurs du Récif, que Lorca parvient à passer. Celui-ci rejoint alors une meute, une équipe de chasse avec laquelle il se rendra sur le terrain pour expérimenter une traque de furtifs. Les motivations de ce protagoniste sont claires dès le début de l'ouvrage. Quelques années auparavant, alors qu'il vivait dans un appartement avec sa femme, Sahar Varèse, et sa fille, Tishka, cette dernière a disparu mystérieusement, sans laisser la moindre trace. À la suite de cet événement, leurs recherches infructueuses ont amenée Sahar à se séparer de Lorca, celle-ci souhaitant faire le deuil de leur fille, tandis que son mari était persuadé que la disparition de Tishka était liée aux furtifs et refusait ainsi de considérer leur enfant comme morte.

Les lecteurices suivent donc Lorca et ses nouveaux compagnons, Agüero, le meneur de la meute, Saskia, amie du protagoniste et experte de l'écoute, ainsi que Nèr, membre de l'équipe spécialisé dans l'analyse visuelle et l'usage d'outils technologiques. Leur groupe est supervisé par l'amiral Feliks Arshavin, qui a encouragé et formé Lorca malgré la réticence générale de l'armée à laisser un civil rejoindre ses rangs. Au cours de leurs expériences de chasse, Lorca partage son histoire avec ses compagnons, avec Saskia d'abord, qui estime qu'il est possible d'interagir avec les créatures furtives autrement que par la violence et que celles-ci ne sont peut-être pas des nuisibles, contrairement à ce qu'avance le gouvernement. Au fur et à mesure, c'est toute la meute qui va suivre Lorca dans sa quête pour retrouver sa fille. Pour ce faire, les personnages tentent de mieux comprendre les furtifs et rencontrent ainsi plusieurs rebelles se battant contre le gouvernement d'Orange. Parmi ces nouveaux alliés, ils rencontrent Toni Tout-fou, un artiste de rue passionné par les glyphes furtifs, Varech, un philosophe vivant aux côtés d'un furtif-bibliothèque, mais également la Céleste, un groupe de résistants qui lutte contre l'emprise d'Orange, et une communauté balinaise établie sur une île du Rhône, ainsi que la Cellule Cryphe, une équipe de linguistes aveugles qui étudie la langue furtive. Sahar finit également par rejoindre le groupe lorsqu'elle parvient enfin à croire à l'existence des créatures furtives.

Forts de tous ces soutiens, Lorca et ses compagnons se mettent à chercher des traces potentielles laissées par Tishka et, en parallèle, travaillent toujours à déchiffrer la langue furtive. C'est lorsque Lorca et Sahar décident de s'isoler ensemble loin de la ville, là où ils avaient conçu leur fille, que celle-ci les rejoint finalement, sous la forme

d'une furtive. Pendant que la famille profite de ces retrouvailles, la meute de chasse les rejoint et tous découvrent que l'armée a traqué Tishka et se prépare à l'abattre. Tout le groupe cherche alors à fuir pour protéger la petite. Par la suite, l'existence de Tishka et des furtifs devient alors publique, laissant Orange divisée. D'un côté le gouvernement tient absolument à détruire l'enfant hybride, et, de l'autre, de nombreux citoyens viennent grossir les rangs des résistants, convaincus par l'idée d'une relation pacifique aux côtés des furtifs et souhaitant également récupérer leurs droits et leur ville. C'est ainsi que des opérations militantes massives sont mises en place par les protagonistes et leurs alliés pour protéger Tishka et rendre la ville d'Orange à ses citoyens.

À la fin du roman, lors d'une attaque contre le groupe de résistants dont font partie Lorca et sa bande, ce dernier décède aux côtés de sa fille, qui absorbe en elle une partie de lui. Le combat du groupe continue toutefois, et c'est à Marseille que les résistants se rendent pour faire entendre leurs revendications et reprendre leurs droits. Dans le dernier chapitre enfin, Sahar et sa fille, accompagnées du reste du groupe, voguent sur le Rhône dans une péniche en direction d'autres villes à libérer. *Les Furtifs* est un roman plus long que *La Main gauche de la nuit* et que *Le Dit d'Aka*. En effet, celui-ci fait sept-cent quatre pages. L'histoire est racontée par plusieurs protagonistes, dont la voix est reconnaissable par leur style différent, ainsi que grâce aux ponctuations et symboles spécifiques attribués à chaque personnage par l'auteur. Parmi eux, nous retrouvons Lorca, Saskia, Agüero, Sahar, Nèr et Toni.