



## La Légende du processeur d'histoire

Lehman Serge

### Pour citer cet article

Lehman Serge, « La Légende du processeur d'histoire », *Cycnos*, vol. 22.1 (La science-fiction dans l'histoire, l'histoire dans la science-fiction), 2005, mis en ligne en novembre 2006.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/609>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/609>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/609.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

# EPI-REVEL

Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

## La Légende du processeur d'histoire

Serge Lehman

**Serge Lehman** a quarante-et-un ans. Il est l'auteur de onze romans, quatre-vingt nouvelles et près d'une centaine d'articles, de critiques, et d'essais ; il a composé deux anthologies et écrit le scénario d'*Immortel*, le troisième film d'Enki Bilal. Son dernier texte en date est un fix-up intitulé *Le Livre des Ombres* (l'Atalante, novembre 2005). Il prépare un roman, *Le moment M*, ainsi qu'une anthologie consacrée à la science-fiction française ancienne, *Chasseurs de chimères*.

S'il n'est pas possible de définir la science-fiction à partir de thèmes ou de contenus qui lui seraient propres, on peut en revanche s'appuyer sur le *sense of wonder*, l'expérience esthétique de l'émerveillement ou du vertige invoquée par les lecteurs pour attribuer le label aux textes, même lorsque ceux-ci ne sont pas le fait d'auteurs spécialisés. Cette expérience est le fruit d'un usage particulier du langage qui consiste à interpréter les métaphores de façon littérale, à les considérer comme situations et objets concrets avant toute chose ; *La Machine à explorer le temps* de Wells et *La Recherche du temps perdu* de Proust jettent sur ce problème de frontière entre littérature et SF une lumière significative. Une remarque de Georges Steiner sur l'emploi ambigu du terme "*ungeziefer*" (vermine), dans *La Métamorphose* de Kafka et les discours antisémites d'Hitler (trompeusement figuré, en réalité littéral), permet d'amorcer une réflexion sur un nouveau type de causalité, dont la SF pourrait être le foyer, et d'émettre une hypothèse sur les structures archaïques de la subjectivité dont l'essence "magique" (achronique, aspatiale, acausale) se refléterait dans une telle ambiguïté.

définition de la science-fiction, métaphore, causalité, subjectivité

sense of wonder

Le scénariste et magicien Alan Moore, dont il sera, je crois, question au cours de ces rencontres, prétend qu'il existe une étrange relation entre l'esprit, la fiction, la perception et le cosmos, une relation qui s'observe dans la bonne volonté merveilleuse que met l'univers à confirmer n'importe quelle théorie, fût-elle parfaitement délirante. Pour donner un peu de chair à son propos, Moore raconte l'histoire d'un de ses collègues magiciens qui, dit-il,

avait décidé de mettre ce principe à l'épreuve en adoptant une croyance si extravagante qu'il serait impossible à quiconque de penser qu'elle décrivait quoi que ce soit – puis de voir ce qui se passerait. Ce que cet homme avait décidé de croire, c'était que Oui-Oui, le garçon-jouet bien connu des livres d'Enid Blyton, que Oui-Oui, avec son taxi et son petit chapeau à clochettes, était en fait le tout-puissant créateur de l'univers, Dieu. Moins de deux semaines plus tard, l'expérience s'achevait en catastrophe, car l'homme avait entre-temps accumulé tant d'indices en faveur de sa thèse qu'il commençait à se demander si, sous le déguisement d'un jeu de l'esprit, la vérité ne s'était pas frayé un chemin jusqu'à lui – si Oui-Oui n'était pas réellement Dieu. Dans plusieurs magazines, il avait trouvé des articles relatant la découverte de gravures rupestres d'un type inconnu, des gravures qui représentaient un personnage sacré portant un chapeau à clochette. Il avait lu une interview d'Enid Blyton où elle racontait que, sous l'influence d'un anesthésique dentaire, elle avait rêvé qu'elle était emportée dans une autre région du cosmos à la vitesse de la lumière pour y rencontrer le Créateur en personne ; hélas, elle ne se souvenait pas des détails de la conversation. Tout ceci et quantité d'autres choses – dont la signification occulte de certains textes bibliques, par exemple le passage de la Genèse où Caïn, chassé du Paradis, doit se réfugier au pays de Nod (c'est à dire au

pays de Oui, en anglais) – semblait bel et bien prouver que Oui-Oui était Dieu et Enid Blyton sa prophétesse.

Si j'ai choisi de commencer par cette histoire, c'est que je m'apprête moi-même à soutenir devant vous une théorie de ce genre et qu'il me semblait important que vous puissiez affecter vos indices de vérité personnels sans avoir à vous demander « mais qu'est-ce qu'il a voulu dire exactement ? » Il s'agit d'une théorie complète de la science-fiction, c'est à dire d'une élucidation des trois problèmes sur lesquels tous les experts se sont cassé les dents depuis l'invention du label par Hugo Gernsback, en 1926.

- 1. Quelle est la définition de la SF ?
- 2. Comment expliquer ses relations de parenté – toujours pressenties, jamais démontrées – avec d'autres familles littéraires, le surréalisme par exemple, ou avec des auteurs comme Chesterton, Kafka et Borgès ?
- 3. Y a-t-il une relation causale – et si oui, de quelle nature – entre la SF et des phénomènes tels que la croyance aux soucoupes volantes ou aux pouvoirs psy, voire l'adhésion à des métarécits sectaires dont le prototype est la scientologie ?

Je n'ai pas choisi de m'attaquer à ces trois problèmes ; ils me sont pour ainsi dire tombés dessus sous une forme existentielle alors que j'essayais d'écrire un roman uchronique intitulé *Metropolis* et n'ont cessé de me persécuter jusqu'à ce que je leur trouve une solution. C'est la raison pour laquelle l'allure de ce texte est intensément subjective, bien que son argument soit celui d'une critique littéraire en bonne et due forme et qu'on puisse y trouver des exemples ou des notions empruntés à la philosophie, l'herméneutique et la psychanalyse. Je suis averti du fait qu'un tel déploiement de forces ne peut que me rendre suspect aux yeux d'un esprit méthodique – mais, croyez-moi, toutes les munitions sont bonnes à prendre lorsqu'on prétend démontrer, comme je vais essayer de le faire, que la science-fiction est la quatrième empreinte laissée dans le monde humain par un être métaphysique également connu sous les noms d'Homère, Saint-Jean et Shakespeare – la quatrième *légende du Processeur d'Histoire*.

- 1 -

J'ai commencé à m'intéresser au problème de la définition de la SF à partir de 1998, essentiellement à des fins de communication. Dans la préface à mon anthologie *Escapes sur l'horizon*, j'avais souligné à quel point, en l'absence de définition, le nom du genre lui-même jetait la confusion sur ce qu'il était censé représenter dans un pays, le nôtre, pour qui, depuis la première guerre mondiale, science et art semblaient des notions incompatibles et qui, sous l'effet d'un tropisme encore plus ancien, n'entendait du mot « fiction » que les connotations négatives – la fausseté, le mensonge – jamais associées à la littérature. « Science-fiction », à l'oreille française, sonnait donc plus ou moins comme « science mensongère » ou « mensonge scientifique », c'est à dire, dans le meilleur des cas, comme *chimérique*.

Un tel malentendu suffisait, me semblait-il, à expliquer l'incroyable silence des prescripteurs culturels sur la SF. Non seulement ils ne pouvaient transmettre d'elle aucune image positive à destination du grand public puisqu'ils n'en percevaient pas, mais d'une certaine manière, il leur était presque impossible de faire référence au label lui-même car l'usage l'avait depuis longtemps détourné pour le transformer en synonyme d'« illusoire » ou de « ridicule ». Dans un autre pays, ce détournement n'aurait pas posé autant de problèmes mais ici, en France, où le public est considéré (et se considère souvent lui-même) comme mineur, l'attribution des légitimités culturelles est le fait du prince et son défaut se traduit par une interdiction d'accès aux médias ; autant dire à l'inexistence. Pour un écrivain soucieux de toucher le grand public, il existe bien sûr plusieurs façons de contourner cet obstacle. La première est de faire de la SF mais de ne pas le dire. La deuxième est de se revendiquer d'une famille à la fois plus générale et plus floue, le fantastique ou l'imaginaire par exemple – ou bien de mettre en valeur un aspect second de son œuvre et de le faire passer au premier plan : on parlera alors de thriller futuriste ou de polar de l'an 2000. La troisième est de renoncer à la science-fiction.

En ce qui me concerne, j'étais tout aussi avide de succès que mes confrères mais – et cela, seuls les vrais fans le comprendront sans doute – pas au point de tourner le dos au label. Car il me semblait que la réussite exceptionnelle de la SF aux Etats-Unis et, dans une mesure à peine moindre, en Angleterre, je veux dire sa réussite *esthétique*, sa capacité à forger des représentations collectives, tenait pour l'essentiel à ce que, depuis Gernsback et Campbell, elle n'avait cessé d'être, en quelque sorte, consciente d'elle-même, de son identité et de ses intérêts. Appuyée sur un noyau de revues hérité des pulps, donc maintenue en contact avec son propre mythe des origines, irriguée par un flot constant d'idées nouvelles aussitôt mises en concurrence, conceptualisée par une recherche universitaire toujours plus puissante et dotée d'une image publique assez flatteuse grâce au cinéma et à la télévision, la SF américaine et anglaise me paraissait jouer un rôle crucial dans la relation ouverte que ces pays entretenaient avec la modernité. Aussi, pour que la culture française puisse sortir du ressentiment nostalgique et nouer une telle relation, il me semblait que la reconnaissance de la SF – donc du label et de ses règles de fonctionnement – était un préalable. Le succès public serait sans nul doute agréable. Il le serait d'autant plus qu'il participerait d'un renouveau général.

A ces deux motifs – quête de légitimité et désir d'emprise – dont je reconnais bien volontiers qu'ils n'étaient pas ceux de toute la SF française, mais seulement les miens – j'en ajoute un autre : la certitude d'avoir, avec la science-fiction, affaire à un phénomène historique très étrange, à une *énigme*.

Aux yeux des observateurs inattentifs, la SF est d'abord une étiquette éditoriale, guère différente dans sa nature du polar, de l'espionnage ou du roman sentimental – et plutôt moins reconnue qu'eux. On serait donc en droit d'attendre de ces mêmes observateurs qu'ils conservent leurs préjugés épistémologiques lorsque, pour une raison ou pour une autre, ils se mettent à l'étudier d'un peu plus près.

Or, c'est le contraire qui se produit. Nul, en effet – hormis la vieille garde platonicienne pour qui toute fiction est suspecte – ne songe à accuser le roman policier d'avoir été la matrice des comportements criminels du XX<sup>ème</sup> siècle ; à reprocher au roman d'espionnage les mythes paranoïaques de la guerre froide, ou au roman sentimental les métamorphoses du lien amoureux. L'épistémologie dominante est plutôt qu'évolution sociale et représentations romanesques vont de pair, qu'elles s'accompagnent et se reflètent mutuellement, dans un halo relativiste de bon aloi. Dans le cas de la science-fiction, en revanche, c'est l'inverse : de l'éternel retour du phénomène OVNI à l'escroquerie pseudoscientifique de type Loch Ness ou yéti du Caucase, en passant par le conspirationnisme, tout lui est rapporté avec une violence qui, parfois, laisse sans voix.

En 1999, par exemple, l'ethnologue Wiktor Stockowski a publié un essai intitulé *Des hommes, des dieux et des extraterrestres* dans lequel, pour faire la généalogie du mythe des anciens astronautes, il insère la SF dans une chaîne de production d'images que ses autres maillons, le spiritisme et la théosophie, renvoient finalement aux gnostiques de l'Antiquité. A la fin de son livre, Stockowski se lance dans un étrange développement :

Le nazisme, écrit-il, fut un phénomène historique singulier, et le lien entre ses théories et l'occultisme n'était pas celui de cause à effet.(...) Il n'en reste pas moins que la subculture occultiste, par sa puissante influence sur toutes les classes sociales, a contribué magistralement à vulgariser, jusque dans les couches les moins instruites, les idées qui allaient devenir l'un des pivots de la doctrine raciale du troisième Reich, avant que l'imaginaire occultiste, par le biais de la bande dessinée et du roman populaire, ne fût mis à contribution par la propagande nazie.

Autrement dit la SF – car c'est bien elle qu'évoque Stockowski lorsqu'il parle de romans populaires et de BD occultistes – aurait contribué au succès d'Hitler. En mai 2002, je suis tombé sur un article publié dans le journal anglais *The Guardian* qui soutenait une idée analogue à propos de faits plus récents. L'auteur, Giles Foden, ayant remarqué que, traduit en

arabe, *Fondation* donnait précisément *Al Quaida*, explorait l'idée que Ben Laden ait pu lire Asimov et s'inspirer de lui pour donner à son organisation sa signature spectrale – cette omniprésence introuvable qui est la marque des grandes sociétés secrètes de la littérature.

De deux choses l'une : ou bien la SF est un label éditorial mineur, vaguement ridicule, et de tels rapprochements n'ont pas lieu d'être, ou bien, au contraire, son influence traverse les frontières de la fiction et se manifeste concrètement dans le monde de l'expérience quotidienne – et c'est un phénomène d'une toute autre nature qui, pour être compris, doit s'approcher différemment. Je penche, en ce qui me concerne, pour la deuxième hypothèse. Je crois que la SF a quelque chose à voir avec cette extraordinaire création collective que sont les soucoupes volantes ; je crois que, d'une manière générale, elle est à l'œuvre dans la plupart des légendes pseudoscientifiques nées au cours du XX<sup>ème</sup> siècle ; et qui pourrait nier son rôle dans l'invention par l'écrivain L. Ron Hubbard de la scientologie, avec ses machines à mesurer la clarté mentale et ses grands galactiques-fantômes ? Mais si je m'en tiens à cette liste d'aberrations, je fausse mon propos. Car je crois *aussi* que la SF a exercé une influence du même ordre sur des entreprises réputées rationnelles comme la conquête spatiale ; dans ce domaine particulier, c'est si évident qu'elle en est devenue, de l'aveu même de ses promoteurs, le *noyau mythologique* au contact duquel naissent idées et vocations – et dans quelques dizaines d'années, on observera sans doute la même chose dans des disciplines telles que l'astrophysique, la robotique, l'informatique et l'écologie.

La seule vraie question est donc celle des *formes* de l'influence. *Le lien n'est pas de cause à effet*, dit Stockowski – *mais...* Ah, ce « mais » ! On l'entend aussi tout le long du papier de Giles Foden. « On ne peut pas dire que le texte crée la chose *mais...* on ne peut pas dire le contraire non plus. » Tension d'autant plus frustrante que je la percevais, moi aussi, à l'époque – et de la même manière. Ce que je ne savais pas, c'est que cette ambiguïté du lien causal n'était pas le problème mais la solution, qu'elle était l'essence, la signature phénoménale de la science-fiction – ou encore, pour commencer à tenir mes promesses, la dernière trace en date du Processeur d'Histoire dans le cours de l'anthropogénèse.

## - 2 -

Je me suis donc mis en tête de forger une définition efficace de la SF. J'avais à l'époque quelques amis dans le milieu du roman policier et l'un d'eux avait attiré mon attention sur le fait qu'au cours des années 80, sous la double influence d'un groupe d'auteurs et d'universitaires doués pour le marketing, la perception du genre s'était transformée ; on en parlait désormais comme de *la nouvelle littérature prolétarienne*, ce qui suffisait à en faire un objet acceptable par les prescripteurs culturels. Du *polar*, on était en quelque sorte passé au *prolétar*. J'aurais aimé créer une formule aussi compacte mais pour cela, il me fallait d'abord isoler le principe actif de la SF, établir la nature de sa relation au monde.

J'ai donc lu ou relu tout ce qui s'était écrit sur le sujet et ce que j'ai remarqué, c'est que le débat s'était noué très tôt – en juillet 1926, c'est à dire trois mois après le lancement d'*Amazing Stories*, à un moment où on ne parlait encore que de « scientifiction ». Le mérite en revient à un jeune homme de dix-neuf ans nommé G. Peyton Wertenbaker. Dans le premier éditorial d'*Amazing*, Gernsback avait statué :

Par « scientifiction », j'entends des histoires comme celles qu'écrivaient Jules Verne, H. G. Wells, Edgar Poe – des fictions passionnantes enrichies de faits scientifiques et de visions prophétiques

Wertenbaker qui, un mois plus tôt, était devenu le premier écrivain à publier un texte inédit sous le label, profite du courrier des lecteurs pour lui répondre :

La littérature du passé et du présent nous ont dévoilé le mystère de l'homme et du monde et, pour cette raison, ont graduellement perdu en beauté – car il n'y a de beauté que dans le mystère. La beauté, c'est la quête aveugle des émotions qui seules permettent de comprendre ce que la raison ne peut saisir. La scientifiction

nous entraîne dans les régions les plus reculées de l'univers, là où le mystère règne encore – donc la beauté ; pour cette raison, elle est la vraie littérature du futur. Le seul risque, pour *Amazing*, est de trop se concentrer sur l'aspect scientifique des histoires au détriment de leur composante littéraire. Il est encore trop tôt pour en être sûr mais pas trop pour une mise en garde honnête et amicale. Seul, l'instinct esthétique peut juger de la bonne proportion de matériau scientifique dans une œuvre.

(A quoi Gernsback fait cette réponse géniale : « Mon opinion est qu'un récit de scientifiction doit comporter 75% de littérature et 25% de science. »)

Telle fut, à partir de cet échange, la *forme* du débat. La science-fiction, c'est de la fiction avec quelque chose en plus – de la science, ou un dérivé de la science – et le travail critique consiste à mesurer les rapports respectifs de ces deux éléments. (On peut l'exprimer sous une forme encore plus concise :  $SF = F + X$ .) Comme vous le savez sans doute, les huit décennies suivantes ont prouvé que ce n'était pas aussi simple. Toutes les tentatives pour définir la nature de X ont échoué : celles qui cherchaient à maintenir *la science ou un dérivé de la science* au centre du jeu, parce qu'elles étaient trop rigoureuses pour décrire les œuvres d'auteurs aussi importants que Lovecraft, Dick, Ballard ou, pour citer un nom français, Brussolo ; et celles qui essayaient de l'évacuer, parce qu'elles ne l'étaient pas assez et qu'à force de généralisation, elles finissaient par englober toute la littérature. C'est sans doute pour exprimer sa lassitude devant cette aporie que Damon Knight a déclaré un jour : « la SF, c'est tout ce que je désigne comme tel », signifiant par là qu'il n'est nul besoin de la définir pour en lire ou en écrire...

J'ai moi-même envisagé une pirouette semblable, à un moment – quelque chose dans le genre : « la SF est comme le temps selon Saint-Augustin ; quand on ne me demande pas de la définir, je sais ce qu'elle est ; quand on me le demande, je ne le sais plus. » Mais au printemps 2001, j'ai découvert un texte qui a complètement changé ma vision du problème. Depuis deux ans, j'accumulais de la documentation en vue de *Metropolis*, roman qui devait raconter l'affrontement de Freud et d'Hitler dans une Europe où la Grande Guerre ne s'était pas produite. Je lisais donc tout ce que je trouvais sur les années 30 en essayant d'imaginer « ce qui se serait passé si... », comme le veut l'usage, et c'est alors que je suis tombé sur *Le Mont Analogue*, roman inachevé du dissident surréaliste René Daumal. Je n'ai pas ici la place de décrire en détail les raisons pour lesquelles Daumal peut être considéré comme un théoricien « inconscient » de la science-fiction ; ceux que ce sujet intéresse pourront consulter le texte lui-même ou, à défaut, l'article que je lui ai consacré dans la revue *Europe* juste après l'avoir lu.

Dans cet article, je tourne définitivement le dos à l'équation insoluble  $SF = F + X$  pour me concentrer sur l'hypothèse suivante : la science-fiction est *d'abord* une expérience esthétique – ce qui implique que tous les objets ou institutions avec lesquels elle a été historiquement confondue n'étaient en fait que les dispositifs requis par sa production. Outre qu'elle ôte le flambeau des mains de Gernsback pour le rendre à Wertenbaker, une telle hypothèse accorde un primat de fait à l'intuition des premiers fans qui, mis en demeure d'exprimer ce qui constituait pour eux l'essence de la SF, ont désigné le *sense of wonder*, l'émerveillement, l'éblouissement, le vertige que procure sa fréquentation. On n'a pas assez souligné à quel point ce recours spontané au vocabulaire du merveilleux (pour ne pas dire du sacré) était paradoxal dans un domaine dont les deux maîtres d'œuvre successifs – Gernsback d'abord, puis Campbell – tenaient un discours centré sur la valeur objective, l'utilité, l'éducation et la prévision.

Fondamentalement, la science-fiction s'efforce de prédire l'avenir sur la base de faits connus ; dans une large mesure, ces faits sont le fruit des recherches menées dans nos laboratoires scientifiques modernes.

Gernsback aurait pu écrire ces lignes, mais elles sont de Campbell et elles datent de 1948 ! Avec de tels gardes-chiourme rationalistes, il est étrange que les fans n'aient pas simplement

défini la SF comme la fiction des sciences futures, une fois pour toutes... D'autant plus étrange que, du point de vue thématique, c'est ce à quoi elle ressemblait à l'époque. Mais cette énigme cesse d'en être une dès qu'on jette un coup d'œil aux pulps de la première génération – en particulier à leurs titres. *Amazing, Astounding, Wonder, Miracle, Marvel...* Autrement dit : « Histoires étonnantes, merveilleuses, stupéfiantes, miraculeuses, extraordinaires ». Pendant les dix premières années d'existence du label, les pulps ont recruté leurs lecteurs en leur promettant une expérience subjective, l'émerveillement – *non* une exploration rationnelle des futurs ouverts par la technoscience. Philip K. Dick raconte :

J'avais douze ans, lorsque j'ai lu mon premier magazine de science-fiction. Il s'appelait *Stirring Science Stories* (« Supéfiantes Histoires Scientifiques ») et je crois qu'en tout, il a connu quatre numéros. (...) C'est tout à fait par hasard que je suis tombé sur lui ; je cherchais en fait mon magazine scientifique habituel, *Popular Science*. J'en suis resté pantois. Des histoires imaginaires à base de science ? J'ai instantanément retrouvé la magie que dégageaient dans mon enfance les livraisons successives du *Magicien d'Oz* – mais cette fois, l'enchantement ne naissait plus de baguettes magiques mais de la science... Quoi qu'il en soit, dans ma tête, la magie est devenue indissolublement liée à la science... et la science (du futur) à la magie.

Plus significatif encore est le témoignage de l'écrivain et collectionneur américain Frank M. Robinson :

Quand nous avons découvert la SF, nous avons été consumés par elle. Nous nous sommes mis à hanter les bibliothèques à la recherche des romans de Verne et Wells et à relire sans cesse les éditions bon marché d'Edgar Rice Burroughs qu'on nous offrait pour Noël ou notre anniversaire. Mais l'ultime épiphanie s'est produite quand nous sommes tombés sur les pulps, avec leurs couvertures merveilleuses pleines d'extraterrestres, de fusées et de planètes lointaines.

Quand je dis « science-fiction », je ne parle donc ni du phénomène éditorial en tant que tel, ni même de la collection de textes que les historiens rangent, à côté de la vulgarisation, parmi les sous-produits de la révolution industrielle et scientifique ; quand je dis « science-fiction », je parle de l'expérience subjective que Wertenbaker appelle *mystère*, Dick *magie* et Robinson *épiphanie*. Et pour que chacun ici puisse procéder aux ajustements épistémologiques nécessaires, je vais prendre trois exemples.

Le premier est associé aux origines mythiques du label, il en est pour ainsi dire l'expression même. C'est la scène où, au tout début de *Voyage au centre de la Terre*, le jeune Axel réussit à traduire le manuscrit d'Arne Saknussemm.

Je me penchai sur la table ; je posai mon doigt successivement sur chaque lettre et, sans m'arrêter, sans hésiter un instant, je prononçai à voix haute la phrase entière. Mais quelle stupéfaction, quelle terreur m'envahit ! Je restai d'abord comme frappé d'un coup subit. Quoi ! Ce que je venais d'apprendre s'était accompli ! Un homme avait eu assez d'audace pour pénétrer...

Pénétrer où ? Axel ne le dit pas et cela n'a aucune importance car le lecteur, qui sait ce qu'il lit, a déjà compris. Ce qui importe ici, c'est la description des états subjectifs du narrateur. Terreur, stupeur – mais on pourrait tout aussi bien écrire *sense of wonder*. Pendant quelques jours, Axel cache sa découverte à son oncle Lindenbrock mais à la fin, il n'y tient plus et vend la mèche. La dimension épiphanique de l'expérience se déploie en même temps que la traduction du parchemin islandais :

Descends dans le cratère du Yocul de Sneffels que l'ombre du Scartaris vient caresser avant les calendes de juillet, voyageur audacieux, et tu parviendras au centre de la Terre. Ce que j'ai fait. Arne Saknussemm.

Celui qui, enfant ou adolescent, ne s'est jamais senti transporté par cette incantation ne connaît pas la science-fiction dont je parle, la science-fiction vue *de l'intérieur*.

Mon deuxième exemple appartient lui à l'histoire contemporaine du label. Il s'agit de *L'Homme démolé*, d'Alfred Bester, le premier roman à avoir reçu le prix Hugo, en 1953. L'action se déroule au vingt-quatrième siècle ; elle s'étend à la plus grande partie du système solaire et met en scène une hiérarchie sociale globale fondée sur la télépathie. Les télépathes

les plus puissants sont psychiatres ou policiers. C'est dans ce cadre qu'un homme d'affaire nommé Ben Reich, lui-même dépourvu de pouvoirs spéciaux, assassine l'un de ses rivaux, Cray D'Courtney, tout en tenant en échec la guilde des télépathes à l'aide de parades et d'écrans mentaux contre-intuitifs. Incapable de prouver sa culpabilité, la guilde décide d'exploiter une faille psychologique décelée chez Reich par son psychiatre : un fantasme de persécution qui apparaît dans ses rêves sous la forme d'un homme sans visage. Submergé par un torrent d'énergie psychique, Reich s'effondre dans un cauchemar solipsiste où le monde semble se dissoudre autour de lui ; il subit la démolition.

Il courait sur un chemin béant, inconnu, vide de vie, vide d'espace... Il courait avant qu'il ne soit trop tard, trop tard, trop tard... Il courait tant qu'il avait encore le temps, le temps, le temps... Il se heurta à une silhouette d'ombre noire. Une silhouette sans visage qui lui dit : « il n'y a plus de temps, il n'y a plus rien ». Reich recula, fit demi-tour, tomba sur le sol. Il se mit à ramper à travers le vide éternel, criant d'une voix suraiguë : « Où êtes-vous, tous ? Où sont toutes les choses de la vie ? Pour l'amour de Dieu... » Et il se trouva face à face avec l'Homme Sans Visage qui lui dit : « Il n'y a pas de Dieu. Il n'y a rien ». A présent, il n'y avait plus de fuite possible. Il n'y avait qu'un infini négatif, Reich et l'Homme Sans Visage. Paralysé, pétrifié, glacé, impuissant dans cette matrice stérile, Reich finit par lever les yeux et regarda fixement son ennemi mortel... celui auquel il ne pouvait échapper... la terreur de ses cauchemars... le destructeur de son existence... C'était lui-même. Et D'Courtney. Les deux à la fois. Deux visages qui se fondaient en un seul. Ben D'Courtney. Cray Reich. D'Courtney-Reich. D'R. Il ne pouvait proférer un son ni faire un geste. Il n'y avait ni temps, ni espace, ni matière. Il ne restait qu'une pensée agonisante.

Mon dernier exemple est considéré par la critique comme l'un des chefs d'œuvre de la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle, toutes catégories confondues. C'est une nouvelle de Borgès dont chacun, j'imagine, reconnaîtra l'ouverture :

L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits bordés par des balustrades très basses. De chacun de ces hexagones, on aperçoit les étages inférieurs et supérieurs, interminablement.

Ce texte est si beau que je pourrais vous le lire en entier, juste par plaisir – mais je vais me contenter d'un passage où la méditation du narrateur sur son monde-bibliothèque prend des accents caractéristiques.

Une autre superstition de ces âges est arrivée jusqu'à nous : celle de l'Homme du Livre. Sur quelque étagère de quelque hexagone, raisonnait-on, il doit exister un livre qui est la clé et le résumé parfait de tous les autres : il y a un bibliothécaire qui a pris connaissance de ce livre et qui est semblable à un dieu. Dans la langue de cette zone persistent encore des traces du culte voué à ce lointain fonctionnaire. Beaucoup de pèlerinages s'organisèrent à sa recherche, qui un siècle durant battirent vainement les plus divers horizons. Comment localiser le vénérable et secret hexagone qui l'abritait ? Une méthode rétrograde fut proposée : pour localiser le livre A, on consulterait au préalable le livre B, qui indiquerait la place de A ; pour localiser le livre B, on consulterait le livre C, et ainsi de suite à l'infini... C'est en de semblables aventures que j'ai moi-même prodigué mes forces, usé mes ans. Il est certain que dans quelque étagère de l'univers ce livre total doit exister ; je supplie les dieux ignorés qu'un homme – ne fût-ce qu'un seul, il y a des milliers d'années – l'ait eu entre les mains, l'ait lu. Si l'honneur, la sagesse et la joie ne sont pas pour moi, qu'ils soient pour d'autres. Que le ciel existe, même si ma place est l'enfer. Que je sois outragé et anéanti pourvu qu'en un être, en un instant, ton énorme Bibliothèque se justifie.

Un roman d'exploration géographique écrit dans le dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle ; un thriller futuriste plein de surhommes et de pouvoirs psy ; une vignette érudite et immobile sur un univers qu'on croirait sorti d'une gravure d'Escher. Il n'existe *a priori* aucun lien évident entre ces trois textes. Le premier est situé dans le présent de l'auteur, le second au vingt-quatrième siècle, le troisième dans un monde achronique. Bester relève de plein droit du label,



mais pas les deux autres. Verne est mu par une ambition scientifique identifiable, mais pas les deux autres... Leur seul point commun est en fin de compte le saisissement, le vertige caractéristique qu'ils déclenchent chez le lecteur et qui, faute de mieux, s'appelle « science-fiction ». Dans mon article du printemps 2001, j'ai suggéré que cet effet s'expliquait par la façon très particulière dont de tels textes tournent le dos à l'usage classique de la métaphore, refoulant les interprétations symboliques ou allégoriques de leurs grandes images centrales pour les traiter comme situations matérielles et objets concrets *avant toute chose*.

Soyons plus spécifiques. On n'aurait pas été particulièrement surpris de trouver sous la plume de Zola un *Voyage au centre de la Terre* dont les héros seraient des mineurs de fond ; sous celle de Dostoïevski le portrait d'un *Homme démolé* russe, nihiliste et sombrant dans la psychose ; quant à la métaphore du monde comme bibliothèque, elle est l'une des plus communes qui soit. Mais Verne, Bester et Borges ne cherchent pas à illuminer le monde à l'aide d'une image poétique ; par un renversement foudroyant de la perspective littéraire traditionnelle, *ils éclairent l'image avec le monde*, ils la traitent comme un morceau de réalité concrète et montrent ses profondeurs cachées – et c'est précisément cette inversion du point de vue qui provoque le *sense of wonder*, le vertige, un peu comme si le lecteur, se regardant dans un miroir, réalisait soudain qu'il n'est qu'un reflet et que c'est l'autre, là-bas, qui vit et pense, que c'est l'autre qui est l'homme véritable. En fin de compte, l'introuvable *science* invoquée par le label SF n'est que l'épaisseur de notre expérience quotidienne. Et la *fiction* qui lui est conjointe, si elle tolère les interprétations symboliques les plus diverses, se refuse à les imposer d'en haut ; elle les laisse pour ainsi dire émerger de sa propre substance, comme une prérogative due à son autonomie.

Cet usage particulier des images comme si elles étaient solides – cette « physique des métaphores » pour reprendre le titre de mon papier de 2001 – est peut-être l'un des grands systèmes esthétiques du XX<sup>ème</sup> siècle. De *La Métamorphose* de Kafka aux *Particules élémentaires* de Houellebecq, le fil court sans se rompre et il est tentant de voir dans la publication de *La Machine à explorer le temps* de Wells un acte réellement fondateur – dans la mesure où, au même moment, Proust commence à écrire *La Recherche du temps perdu*. Au centre de ces deux textes, il y a l'image du temps comme territoire ouvert à l'exploration ; ce qui les distingue, c'est la mise en œuvre de cette image, littérale dans le premier cas, figurée dans le second. Proust écrit à la fin de son livre immense :

Aussi, si la force m'était laissée assez longtemps pour que je puisse accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément – comme des géants plongés dans les années – à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.

Cette coda superbe n'aurait pas paru déplacée sous la plume de Wells ; du point de vue rythmique et stylistique elle semble même annoncer Lovecraft. La raison en est que, sortie de son contexte, la métaphore des hommes comme *géants monstrueux plongés dans le temps* redevient disponible à l'interprétation concrète et pour se faire une idée de ce qu'elle peut donner, il suffit de lire la nouvelle de J. G. Ballard intitulée « Le géant noyé. »

Dans cette optique, la science-fiction, ce serait donc cela : l'expérience subjective du saisissement ou du vertige qui se produit lorsqu'on passe – au sens propre – de l'autre côté du miroir ; lorsqu'on *tombe dans l'image*. C'est cela que les fans des années 30 et 40 ont désigné comme le principe actif du label, d'où l'importance des couvertures de pulps et la ferveur qui s'attache à leur souvenir. Dans l'édition classique, les illustrations, lorsqu'il y en a, jouent le même rôle que le titre : elles sont l'indice symbolique du climat auquel le lecteur doit s'attendre, elles sont des métaphores graphiques. L'image SF, au contraire, *peut* être prise au pied de la lettre et, par anticipation, déclencher la plongée – donc le vertige – avant que

l'accès au texte ait eu lieu, si bien que lorsque la lecture est finie, ce dont on se souvient, ce n'est pas du texte lui-même mais d'avoir *navigué dans l'image*. J'ai moi-même longtemps vécu avec de tels souvenirs, liés aux couvertures que René Brantonne signaient pour le Fleuve Noir et, aujourd'hui encore, je ne peux les évoquer sans me sentir enveloppé par toute cette magie multicolore (c'est sans doute la raison pour laquelle un critique narquois a écrit un jour : le véritable âge d'or de la SF, c'est quand on a treize ans.)

Dans ce dispositif, les sciences, les techniques, les projections sur le futur lointain (ou le passé lointain, c'est la même chose) ne créent nullement le vertige ; elles ne servent que d'amplificateurs, de facteurs de matérialité. Elles ne sont pas la fin mais le moyen. Leur puissance vient de ce qu'en établissant une connexion formelle entre le monde de l'expérience quotidienne et celui de la fiction, elles créent l'illusion de la profondeur, le « ça pourrait arriver » (ou, dans le cas de l'uchronie, « ça aurait pu arriver ») qui soutient l'effet de réel – mais si l'auteur est un maître, il est capable, comme Borgès, de passer outre et de ne se fier qu'à son seul pouvoir d'évocation car ce qui est visé, c'est d'abord l'exploration d'une image après matérialisation de son potentiel poétique. Songez à ce que Jean-Claude Dunyach, dans son cycle sur les Animauxvilles, aurait pu tirer d'une métaphore comme *Le Ventre de Paris* ou Pierre Bordage de *La Bête humaine* et vous aurez une idée assez précise des formes de ce potentiel. A l'inverse, il est évident que, dans certains cas-limites, le *requisit* de matérialité peut, s'il fait l'objet d'un travail rigoureux, se confondre avec une authentique expérience de pensée scientifique ou prospective, donc produire des résultats ; la physique des métaphores devient physique tout court. C'est l'objet idéal de la science-fiction selon Gernsback et Campbell, ce que nous appelons aujourd'hui la *hard science*. Mais il ne s'agit que d'une frange dans un ensemble plus vaste, dont tout l'art consiste à prendre les jeux de langage au pied de la lettre.

### - 3 -

Bien qu'elle fût encore à l'état d'ébauche à la mi-2001, cette théorie me plaisait. A travers elle, je pressentais non seulement le sésame capable de forcer la porte des études littéraires en France – voire, en la simplifiant à l'extrême, celle des médias –, mais aussi une nouvelle manière, étrange et excitante, d'aborder la question connexe des pseudosciences. Selon Paul Ricœur, la métaphore est « *le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions possèdent de redécrire la réalité* ». Mais que devient ce pouvoir lorsque tout un pan de la culture moderne le détourne de son usage classique (aristotélicien) qui est la poétisation du monde, pour l'affecter à la matérialisation d'objets et d'univers imaginaires, opération qu'on pourrait qualifier de « mondisation » de la poésie ? Se peut-il que le vertige suscité par un tel spectacle, ce *sense of wonder* (non-aristotélicien) dont les fans savent combien il est addictif, se prolonge après lecture et finisse, dans certains cas, par redécrire *vraiment* la réalité ? En d'autres termes : que se passe-t-il si on prend *la métaphore de Ricœur sur la métaphore* au pied de la lettre ? Cette double inversion du point de vue ne nous ramène-t-elle pas ici, chez nous, à l'endroit où la réalité se construit ? Ne comprend-on pas *mieux* l'Atlantide, les anciens astronautes, les ectoplasmes et les soucoupes volantes si on les décrit comme des métaphores en cours de matérialisation *dans le monde* ? Et le monde lui-même ? Pour qu'une telle puissance plastique puisse s'y manifester, ne faut-il pas le décrire à son tour comme une métaphore en trois dimensions ? Mais la métaphore de *quoi* ?

Quand on s'embarque dans des questionnements de ce genre, il est évident qu'on n'est plus très loin du « syndrome Oui-Oui » d'Alan Moore. La science-fiction crée la réalité ! La science-fiction est Dieu ! En ce qui me concerne, je me souviens précisément du jour où j'ai basculé – quoi que sur le moment, je n'ai pas eu l'impression de déroger aux règles de la pensée rationnelle. C'est en parcourant, dans le cadre de mes éternelles recherches pour *Metropolis*, un livre du journaliste américain Ron Rosenbaum – une biographie d'Hitler

intitulée *Enquête sur l'origine du mal*. Dans la dernière partie de son livre, Rosenbaum relate sa rencontre avec le grand érudit Georges Steiner dont il vient de découvrir les essais.

Ces textes, explique-t-il, soulèvent la question du diabolisme potentiel du langage lui-même et interrogent implicitement le rapport du dictateur aux mots. La capacité de Hitler de manipuler le langage pour le mettre au service de fins mauvaises a-t-elle rendu possible le drame de l'Holocauste, ou faut-il le mettre sur le compte de quelque chose de pervers, quelque chose de démoniaque et d'hitlérien dans l'essence même du langage et de la civilisation dont il est le fondement ? Quelque chose qui se serait exprimé à *travers Hitler*. (...) Cette question semble être à la base de quelques-unes des spéculations de Steiner les plus audacieuses et les plus déconcertantes. C'est ainsi que, d'après lui, le langage de Kafka n'aurait pas simplement annoncé Hitler, il l'aurait en quelque sorte créé.

Inutile de vous dire dans quel état m'a plongé la lecture de ces lignes. Rosenbaum continue :

J'avais été frappé par la remarque de Steiner à propos de *La métamorphose*, à savoir que le mot « ungeziefer » – terme employé en 1922 par Kafka pour désigner l'insecte en lequel se transforme le malheureux Gregor Samsa – est celui-là même qu'utilise Hitler dans ses premiers discours pour qualifier les Juifs : de la vermine. Est-ce vous qui avez signalé ce fait ? demandai-je à Steiner. – Oui, dans un de mes tout premiers livres, répondit-il. Ce qui, compte tenu de l'étonnante exactitude de la prophétie faite par Kafka dans *La Colonie pénitentiaire* et dans *La Métamorphose*, compte tenu de l'autorité de sa vision, soulève, semble-t-il, l'effrayante question, pour laquelle je n'ai toujours pas de réponse : une prophétie a-t-elle le pouvoir de s'accomplir elle-même ? – Du seul fait d'exister ? Vous ne prétendez tout de même pas que Hitler avait lu Kafka ? – Non, bien sûr que non, il n'en avait même pas idée. Mais la prophétie était là. Elle était soudain là, comme une possibilité. (...)

Et Rosenbaum de conclure :

Chez Kafka, Steiner voit bien plus qu'un simple augure ; il n'est pas loin de déceler une vision diabolique du sortilège des mots : le pouvoir irrésistible de donner vie à ce qui aurait été inconcevable avant qu'ils aient été prononcés – quelque chose de plus radical qu'un lien prophétique, un lien causal. Sans doute ne croit-il pas réellement que Kafka ait permis Hitler et pousse-t-il jusqu'à ses limites extrêmes une métaphore. (...) Il n'empêche que son besoin d'effectuer une telle comparaison témoigne de la fascination et de l'effroi que lui inspire le langage.

Fascination et effroi... Autrement dit : *sense of wonder*. Je l'éprouvais moi aussi – mais cette fois à la puissance cent. Car tout à coup, cette longue séquence de recherche amorcée en 1998 ne me semblait plus du tout gouvernée par des buts rationnels ; elle m'apparaissait au contraire comme une sorte de prémonition dont la finalité était de me préparer à saisir cet instant – une prémonition d'autant plus puissante qu'à cause d'elle, j'avais constamment remis à plus tard l'écriture de mon roman. Le monde des années 30, Freud, Kafka, Hitler, les pouvoirs du langage et les origines mythiques de la science-fiction – tous ces thèmes dessinaient en négatif les contours d'une seule grande image... A l'instant où j'ai refermé le livre de Rosenbaum, j'ai su que je ne pourrais pas réécrire tant que je n'aurais pas vu cette image de mes yeux. Et c'est ainsi, un soir de novembre 2001, qu'a commencé la période la plus étrange de mon existence.

- 4 -

Même aujourd'hui, il m'est impossible de raconter clairement les trois années qui ont suivi. J'imagine qu'un psychiatre y reconnaîtrait sans peine les envolées et les effondrements typiques du maniaco-dépressif – mais c'est une chose d'identifier un phénomène du dehors, c'en est une autre de le maîtriser quand on est pris dedans. Il m'a fallu presque un an pour comprendre que je ne pouvais pas descendre dans les profondeurs du langage, voire *sous* le langage, et arpenter la strate des signes et des symboles originels sans détruire du même coup tout ce que j'étais, ou croyais être, toutes les valeurs auxquelles j'adhérais, tout ce que je

pensais pouvoir faire. Et *quand* je l'ai compris, il était trop tard : j'avais depuis longtemps cessé de parler, cessé de sortir, cessé de répondre au courrier ou au téléphone. Je passais mes journées et mes nuits chez moi, sur mon lit, à lire et dessiner, en proie à une sorte d'hallucination permanente (et, accessoirement, à une *insomnie* permanente ce qui n'arrange rien). Aujourd'hui, il me semble que cette phase a constitué une véritable mort symbolique – disons, pour faire simple, la mort de mon moi-rationnel. Fasciné par l'interview de Steiner, j'ai lu tous ses livres. Dans les plus récents, il développait un discours très pessimisme sur la pérennité du langage poétique – voire du langage tout court. D'après lui, les clés de la régénération, c'est à dire du retour à l'ancienne magie créatrice dont Kafka avait été le dernier dépositaire, se trouvaient désormais hors de la littérature, quelque part entre Gödel et Wittgenstein. Or, cette magie, c'était précisément le phénomène que je voulais comprendre. Mais je ne pouvais pas lire Gödel, juste des ouvrages de vulgarisation sur son travail mathématique – et je ne comprenais strictement rien à Wittgenstein. A côté de lui, Nietzsche semblait presque accueillant – et il *fallait bien* passer par Nietzsche puisque son œuvre, comme celle de Wittgenstein, constituait une sorte de réponse à la dernière des grandes totalisations philosophiques occidentales, celle d'Arthur Schopenhauer – dont le maître-livre, *Le Monde comme volonté et représentation*, se trouvait dans la sacoche du caporal Hitler pendant la guerre de 14. Et Schopenhauer s'est ajouté à Kafka sur la liste de ces maîtres du langage dont j'essayais de percer le secret.

Ce fut la première d'une série de boucles régressives dont le rythme a fini par se stabiliser à raison de deux ou trois par mois, en moyenne. A la fin de chaque boucle, je me retrouvais, complètement perdu, à mon point de départ avant de bifurquer dans une autre direction sans comprendre pourquoi (et de fait, il n'y avait rien à comprendre ; c'est un processus auto-entretenu où la volonté n'a pas de place). En parallèle, je commençais à mettre en question non seulement le projet lui-même, sur lequel j'avais perdu tout contrôle, mais de façon plus générale mon engagement personnel au service de la science-fiction. Pourquoi avais-je consacré la quasi-totalité de ma vie consciente à essayer d'écrire, puis de promouvoir cette forme littéraire que la culture française avait répudiée depuis près d'un siècle ? En quoi m'avait-elle aidé – *elle* ? A cet instant où je ne pouvais plus écrire alors que j'avais *tout* misé sur l'écriture, en particulier ma survie financière, c'était un problème aussi vital que celui des secrets du langage. Mais là encore, il allait me falloir près d'un an avant de comprendre qu'un tel retour sur moi-même n'impliquait rien de moins qu'une autoanalyse en règle – donc une autodestruction. J'ai tenu un journal et relu Freud, découvrant au passage que lui-même refusait de lire Nietzsche pendant qu'il écrivait *L'Interprétation des rêves* de peur – selon son propre aveu – d'y découvrir que toute la psychanalyse s'y trouvait déjà. Et Nietzsche s'est ajouté lui aussi à la liste, souligné deux fois. Car au fil des mois, j'avais pris l'habitude de m'appuyer sur lui, comme sur l'épaule d'un maître, à chaque fois que je me retrouvais à mon point de départ.

La science, éperonnée par sa puissante illusion, se hâte inlassablement jusqu'à ses limites, où vient échouer et se briser l'optimisme latent qui réside au cœur de la logique. Car la circonférence du cercle de la science est composé d'un nombre infini de points, et cependant qu'il est encore impossible de concevoir comment le cercle entier pourrait jamais être mesuré, l'homme atteint fatalement, avant même d'avoir accompli la moitié de sa vie, certains points-limites de la circonférence, où il demeure interdit devant l' inexplicable. Lorsque, plein d' épouvante, il voit à cette limite extrême la logique s'enrouler sur elle-même et se mordre la queue – alors perçoit devant lui la forme nouvelle de la connaissance, la connaissance tragique, qui pour être seulement supportée nécessite la protection et le secours de l'art.

avait-il écrit dans son premier livre. C'était une description parfaite de ma situation – à ceci près que je ne possédais plus l'art capable de me porter secours.

Je ne peux aller plus loin dans le récit de cette période sans menacer le temps de parole des autres intervenants. Alors, je vais le dire aussi simplement que je le peux : pour un homme en

quête de certitudes causales, conventionnelles, à partir desquelles on puisse construire une vision du monde, il n'existe *aucun point d'appui fiable*. En tout cas, je n'en ai pas trouvé. Le premier réflexe, qui consiste à attribuer au monde physique l'indice de réalité le plus fort – puisque, selon la méthode scientifique, c'est de ce soubassement primordial qu'émerge tout le reste – est une attitude fossile héritée de la pensée newtonienne. Là, tout en bas, la brique de base est une occasion statistique d'observer quelque chose dans un contexte expérimental donné et aucun physicien ne se risque à dire ce qui se passe quand on n'observe *pas*. Que cette occasion soit, encore aujourd'hui, appelée *particule* est un héritage du XIX<sup>ème</sup> siècle aussi trompeur que la métaphore du soleil en train de se lever. Le second réflexe, qui consiste à se considérer *soi-même* comme la brique de base, ne fait que répéter le *cogito ergo sum* de Descartes et, pas plus que le premier, il ne résiste à l'examen. S'engager dans cette voie, c'est refaire avec toute la philosophie occidentale le chemin qui mène à la crise du sujet – à cette nuance près que cette crise, on ne l'aborde pas de façon théorique, on la *vit*.

Dans un tel état, on peut éprouver une joie extrême à la contemplation d'idées dont le caractère pathologique ne ferait pas le moindre doute en temps normal. J'ai dit tout à l'heure qu'à la lecture du livre de Rosenbaum, ma quête d'une définition de la SF m'était soudain apparue comme une prémonition dont la finalité était de me préparer à affronter les questions posées par Steiner. Cette inversion de la causalité est typique et, lorsqu'elle survient, sous cette forme ou sous une autre, elle produit de la joie. En généralisant la problématique de Steiner, en l'étendant à d'autres époques et à des créateurs comme Dante ou Shakespeare, il m'est arrivé bien des fois de me dire que tous ces hommes n'étaient au fond qu'un seul être, se manifestant sous différents visages au gré des remous de l'histoire – et cette idée aussi était source de joie... Mais dès que je lui cherchais un début de justification logique, elle s'effondrait et j'éprouvais alors un sentiment de solitude et d'enfermement insupportable qui me renvoyait à l'autoanalyse.

C'est ainsi que j'ai redéfini – *redécrit*, pour employer le vocabulaire de Ricœur – ma relation à la SF. Après deux décennies passées à défendre ses mérites *logiques*, sa *modernité*, et à réclamer pour elle la dignité d'une forme culturelle majeure, j'ai fini par admettre, comme Dick, que son action effective sur ma destinée personnelle avait consisté à *sauver la magie* à un moment où j'étais psychologiquement menacé par la première grande crise de mon existence, à l'âge de dix ans ; la magie – c'est à dire un état très ancien du moi où la logique causale n'a pas encore éclipsé tout le reste. Il y a peu, j'ai découvert dans Jung le concept qui décrit cet état : le *mana*. Mais la terminologie n'a pas d'importance et à mes yeux, la belle formule de Wertenbaker sur le « mystère », c'est à dire « l'émotion qui seule, permet de comprendre ce que la raison ne peut saisir » possède une autorité équivalente. Ce qui compte, c'est qu'en acceptant cette redescription, j'ai mis fin au cycle infernal des boucles régressives. Quelques mois plus tard, alors que je commençais tout doucement à reprendre pied dans le monde normal, je me suis senti capable d'ébaucher, pour mon propre compte, une sorte d'appendice psychologique à la théorie de 2001, dont voici la substance. Le moi est une image, un reflet, une illusion d'optique projetée sur le vide, bref *une métaphore* – et d'une manière ou d'une autre, il le sait et s'en inquiète. Cette inquiétude qui culmine dans l'angoisse existentielle, le pousse à rechercher dans le monde une représentation solide de lui-même à partir de laquelle il puisse croire en sa propre existence. (Schopenhauer dirait que le sujet cherche son objet). Mais si cette représentation est *trop* solide, trop rigide, le moi perd sa capacité à se projeter librement et à jouir de son pouvoir d'animation – qui est la vraie nature de la magie, de la religion et de l'art ; il dépérit. Et c'est précisément ce qui m'est arrivé à partir de novembre 2001. En cherchant à définir la SF à des fins purement tactiques, à la placer sous le régime exclusif de la cause et de l'effet, j'ai failli tuer l'élément magique qui, grâce à elle, survivait en moi depuis l'enfance et qui avait déjà pratiquement cessé d'écrire. Pour survivre, il s'est projeté sur *tout* ce qui passait à sa portée, créant pour lui-même – c'est à

dire pour *moi* – une suite d'énigmes insolubles, attaquant ma perception du temps et libérant toutes sortes de pulsions schizophrènes jusqu'à ce que je comprenne sa véritable nature et que, du même coup, j'accepte son autonomie.

Peut-être trouverez-vous que c'est faire beaucoup d'histoires pour raconter la fin d'une dépression ? Mais n'oubliez pas que, pour un écrivain, faire des histoires est le but, en toutes circonstances. Passé un certain seuil dans le processus d'autodestruction, on est face à soi-même comme un chimiste devant une substance inconnue : on verse dans l'éprouvette des composés artisanaux sans savoir lequel provoquera une réaction – et lorsque cette réaction se produit, on est bien trop soulagé pour se demander si elle est convenable ou si elle correspond aux préjugés en vigueur... Et d'ailleurs, *quels* préjugés ? On les a tous perdus en route. La magie, en moi, exigeait d'être décrite d'une certaine manière... S'il s'était avéré que la religion ou la psychanalyse freudienne faisaient l'affaire, je l'aurais accepté sans hésiter. Mais en fin de compte, c'est la SF qui a marché – voilà comment est née la légende du Processeur d'Histoire.

- 5 -

Il me faut maintenant tenir mes promesses et conclure. Dans son premier livre, *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche ébauche une théorie de l'art qu'il consacrera le reste de sa vie à pousser le plus loin possible – jusqu'à la folie, comme chacun sait. Son ouverture est restée célèbre :

Nous aurons fait un grand pas en ce qui concerne la science esthétique quand nous en serons arrivés non seulement à la compréhension logique, mais encore à la certitude immédiate de l'intuition que l'évolution de l'art est liée à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque, de la même manière que la polarité des sexes engendre la vie au milieu d'une lutte perpétuelle et de réconciliations seulement périodiques.

Ce que Nietzsche appelle « l'apollinien », c'est le monde des formes plastiques, de la clarté, de la limite humaine et de l'individuation – le monde du rêve où, dit-il, tout homme, quelle que soit sa culture, règne en artiste accompli. Ce qu'il appelle « dionysiaque », c'est symétriquement le monde de la musique, de la fusion mystique avec le cosmos, de la perte des limites et de l'effondrement de la conscience de soi, le domaine de l'ivresse.

Nietzsche est philologue. Il est fasciné par la culture grecque et persuadé que le secret de son génie, inégalé à ses yeux, réside dans l'interaction régulée de l'apollinien et du dionysiaque sur la scène originelle de la tragédie. Mais quelle est la nature, la nécessité profonde de cette interaction et pourquoi a-t-elle prise chez les Grecs cette tournure particulière alors que les autres peuples de l'antiquité ont subi le dionysiaque sous sa forme brute – barbare, pourrait-on dire – celle de l'orgie et du sacrifice collectif ? C'est que les Grecs, écrit-il « connaissaient et ressentaient les horreurs de l'existence » horreurs résumées par le compagnon de Dionysos, le sage Silène, à l'attention du roi Midas lorsque celui-ci lui demanda

quelle était la chose que l'homme devait considérer comme la meilleure et estimer par-dessus tout. Immobile et obstiné, Silène resta muet jusqu'à ce que, contraint par Midas, il éclate d'un rire strident et profère ces paroles : Race éphémère et misérable, enfant du hasard et de la peine, pourquoi me forces-tu à te révéler ce qu'il vaudrait mieux pour toi ne pas entendre ? Ce que tu dois préférer à tout, c'est pour toi hors d'atteinte : c'est de n'être pas né, de ne pas *être*, d'être *néant*. Mais après cela, ce que tu peux désirer de mieux, c'est de mourir bientôt.

Pour pouvoir vivre sur cet abîme, dit Nietzsche, il fallait que les Grecs le voilent à l'aide d'un monde intermédiaire artistique – celui des dieux olympiens, forgé par Homère. Le déchirement que représente Dionysos, l'effondrement de l'individu et des formes humaines de l'expérience, du sentiment intime de l'espace, du temps, de la causalité, de la nécessité naturelle de l'existence, qui sont les signes concrets de son passage dans le monde humain, devaient être transfigurés par le génie plastique d'Apollon. Ce n'est que par la grâce d'un tel

génie que la destructivité du dyonisisme se transforme en jouissance esthétique – en art, et finalement, en fait de civilisation.

Avant mon propre effondrement, en novembre 2001, j'aurais été incapable de saisir la portée d'une telle idée. Mais quand on passe trois ans à osciller entre l'extase et le désespoir, à se demander si on est *un* ou *plusieurs*, à regarder le temps se boucler sur lui-même comme un anneau de Moebius et les effets se produire avant les causes, *le déchirement, l'effondrement de l'individu et des formes humaines de l'expérience* devient soudain un phénomène très concret – pour ne rien dire de la petite musique suicidaire du sage Silène. Ce que Nietzsche dit, c'est qu'il est possible de vivre en regardant le fond du monde, c'est à dire le vide, qu'il est même possible d'en tirer de la force et de la joie *à condition de le diviniser, de lui donner une forme* ; dans le cas des Grecs, celle de Dionysos.

Quand j'ai lu ce texte et que je l'ai compris, j'ai aussitôt pensé aux trois exemples sur lesquels j'avais construit la physique des métaphores : Verne, Bester et Borgès. Car enfin, qu'est-ce que l'expédition Lindenbrock sinon une descente *vers le fond du monde*, une confrontation purificatrice avec le vide central au terme de laquelle les valeurs de base – à savoir, dans le paradigme géographique de Verne, les directions du nord et du sud – sont inversées ; une *leçon d'abîme* pour reprendre les mots mêmes de l'auteur ? Qu'est-ce que la démolition de Ben Reich dans le roman de Bester sinon l'effondrement d'un homme qui, à chaque fois qu'il pose la question de la réalité, s'entend répondre par son double sans visage : rien, rien, il n'y a rien ? Qu'est-ce que la bibliothèque de Borgès, avec son infinité d'étagères chargées de livres incompréhensibles, sinon l'image même d'un monde à jamais privé de signification ? Et pour finir, qu'est-ce que le *sense of wonder* éprouvé à la lecture de ces textes sinon la jouissance que nous tirons de ces transfigurations, la magie du vide, c'est à dire du moi, matérialisée par la puissance de l'art ? Quelque chose en nous reconnaît cela, aime cela comme son être propre, *veut* se voir *soi-même* sous cette forme et s'enivrer de ce miroitement dédoublé. Quand Penthée, le roi de Thèbes, interroge Dionysos qui, pour apparaître parmi les hommes, s'est déguisé en prêtre de son propre culte, celui-ci lui fait une réponse significative :

Qui est ce dieu ? interroge Penthée. Comment le connais-tu ? Tu l'as vu ? La nuit, en rêve ? Non, non, je l'ai vu bien éveillé, répond le dieu-prêtre. Je l'ai vu me voyant.  
Je l'ai regardé me regardant.

(Cité par : Jean-Pierre Vernant). Oui, quelque chose s'adresse à nous par la bouche des hommes-dieux de la littérature et délivre les prophéties les plus énigmatiques pour nous forcer à nous faire nous-mêmes. Mon nom est personne. Je suis le Verbe incarné. Etre ou ne pas être. Le temps s'écoule et je suis le temps...

A condition de ne jamais oublier qu'il s'agit d'une redescription heuristique – car c'est le prix que nous devons acquitter pour faire honneur à notre nature tragique – il est même possible de voir dans les quatre grands moments de la culture occidentale l'œuvre d'un être unique qui, depuis les débuts de l'Histoire, marche à nos côtés et, lorsque vient le moment de faire face à l'abîme, s'interpose et nous protège de son appel. C'est cet être que j'ai appelé le Processeur d'Histoire. Bien sûr, d'un certain point de vue, il n'est qu'un moi imaginaire – une métaphore – étendu aux dimensions de l'univers entier, la conséquence ultime de ma propre fascination pour les vertiges de la SF, de ce désir irrépressible de me voir moi-même « *me voyant* » et de la nécessité dans laquelle je me suis trouvé, à un moment, en faire le principe de toute existence. Mais d'un autre côté, il est également légitime de matérialiser cette métaphore, de la traiter elle aussi *comme un morceau de réalité concrète* afin d'en sonder les profondeurs. Des ruines de nos quatre grandes cités cosmopolitiques – Mycènes, le Temple, le cosmos géocentrique du Moyen-Age et celui, purement causal, de Newton – le Processeur a tiré à chaque fois un panthéon nouveau, une esthétique nouvelle, un nouvel art du vertige, une forme nouvelle du moi humain : Ulysse, le Christ, Hamlet et le type héroïque central de la SF,

le mutant, le surhomme. « *Père ?* appelle Ben Reich dans la somptueuse scène finale de *L'Homme démolé* :

– Mon fils.  
– Tu es moi ?  
– Nous sommes nous.  
– Père et fils ?  
– Oui.  
– Je ne comprends pas... Qu'est-ce qui s'est passé ?  
– Tu as perdu la partie, Ben.  
– J'ai gagné ! J'ai gagné ! Je possédais le monde entier... Je...  
– C'est pour ça que tu perds, que nous perdons.  
– Que nous perdons quoi ?  
– Le droit de survivre.  
– Je ne comprends pas. Je ne peux pas comprendre.  
– Ma partie de notre être commun comprend, Ben. Tu comprendrais, toi aussi, si tu ne m'avais pas chassé loin de toi.  
– Tu oses dire cela, toi le traître qui a essayé de me tuer ?  
– Je l'ai fait sans colère, Ben. C'était pour te détruire avant que tu puisses nous détruire. C'était pour que nous puissions survivre. C'était pour t'aider à perdre le monde et gagner la partie de jeu cosmique. Le dédale... Le labyrinthe... Tout l'univers qui a été créé comme une énigme que nous devons résoudre. Les galaxies, les étoiles, les planètes... Le monde tel que nous le connaissons. Nous étions la seule réalité. Tout le reste était un trompe-l'œil... poupées, marionnettes, décors... passions feintes... C'était une réalité en trompe-l'œil dont nous devions trouver la solution.  
– Je l'ai conquise. Je l'ai possédée.  
– Mais tu n'as pas réussi à trouver la solution. Nous ne saurons jamais ce qu'elle est. Tu as échoué et tout a été aboli, dispersé...  
– Mais que va-t-il advenir de nous ?  
– Nous sommes abolis, nous aussi. J'ai essayé de t'avertir, j'ai essayé de t'arrêter. Nous n'avons pas pu résister à l'épreuve.  
– Mais pourquoi ? Pourquoi ? Qui sommes-nous ? Que sommes-nous ?  
– Qui le sait ? La semence sait-elle ce qu'elle est lorsqu'elle ne réussit pas à trouver un sol fertile ? Importe-t-il beaucoup de savoir qui nous sommes et ce que nous sommes ? Nous avons échoué. C'en est fini de nous. Si nous avons trouvé la solution, peut-être le monde serait-il resté réel. Mais c'est fini. La réalité s'est transformée en ce qui aurait pu être et tu as fini par t'éveiller devant... le néant. »

Ulysse, le Christ, Hamlet et l'Homme démolé : chacune de ces figures nous représente en proie aux tourments de notre nature particulière, celle d'être et de n'être pas, d'être-*comme*, d'être nous-mêmes des métaphores – mais jouissant de ces tourments, y prenant plaisir. Car c'est notre manière à nous de rendre ce monde habitable, de nous y sentir chez nous en dépit de son étrangeté. Il y a quatre siècles, Pascal écrivait : « le silence de ces espaces infinis m'effraie ». Aujourd'hui, nous frissonnons de plaisir en découvrant sur une affiche de cinéma : « Dans l'espace, personne ne vous entend crier ». Ce retournement est la marque du Processeur d'Histoire, un effet de style anthropologique, et il continuera d'en être ainsi tant que nous détruirons nos mondes et nos cités intérieures. Comme l'a écrit D. H. Lawrence : « il faut bien que nous vivions, malgré la chute de tant de cieux. »